

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Bellas Artes
Investigación en Arte Contemporáneo



**DRAMATURGIA DE LA IMPROVISACIÓN:
DEL CANOVACCIO A LA CREACIÓN ESCÉNICA DE
VANGUARDIA EN EL TEATRO DE ROBERT LEPAGE**

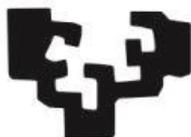
TESIS DOCTORAL

Doctorando
Benjamín Alonso Barreña

Directora
Rosa de Diego Martínez

Bilbao 2021

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**DRAMATURGIA DE LA IMPROVISACIÓN:
DEL *CANOVACCIO* A LA CREACIÓN ESCÉNICA DE
VANGUARDIA EN EL TEATRO DE ROBERT LEPAGE**

Directora:

Rosa de Diego Martínez

Doctorando:

Benjamín Alonso Barreña

Programa de Doctorado de Investigación en Arte Contemporáneo

Facultad de Bellas Artes – Universidad del País Vasco

Bilbao, septiembre 2021

A mis padres, mis primeros maestros.

Agradecimientos

Son muchas las personas a las que quiero agradecer este trabajo al que le he dedicado varios años de mi vida. En cada una de las siguientes páginas hay una parte de todo ese conocimiento, supervisión y ayuda que me han ofrecido a lo largo de este prolongado y solitario proceso de investigación y de escritura.

En Quebec, Hervé Guay y Sara Thibault me acogieron y guiaron por las aulas de la UQTR y los centros de documentación, Evelyne de la Chenelière y Chantal Dumas me acercaron al mundo profesional escénico y artístico de Montreal, Claude Talbot y Ghyslain Fillion al ámbito de la pedagogía teatral y Véronique St. Jacques me abrió las puertas de La Caserne. Mil gracias a todo el equipo de Ex Machina y al propio Robert Lepage por compartir conmigo sus periodos de creación.

Tampoco puedo olvidarme de L'Association internationale des études québécoises (AIEQ) y Le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) que me concedieron la Bourse d'excellence Gaston-Miron 2015, con la que podido realizar una estancia de investigación en Quebec, fundamental para el desarrollo de esta tesis internacional.

Muchísimas gracias a todas las personas que han contribuido con sus testimonios a las preguntas de mis entrevistas y cuestionarios: Jacques Lessard, Marie Brassard, Sophie Coté, Carlos Belda, Nuria García, John Cobb o Sarah Kemp. Gracias, igualmente, a todos los amigos, conocidos, familiares o compañeros de profesión y de facultad con los que he compartido incontables horas de conversación, de intercambio de saberes y experiencias, tanto artísticas como académicas, en todos estos años.

Finalmente en Bilbao, inicio y final de este “viaje”, se encuentran las dos personas, fundamentales, que han significado mi gran soporte moral, emocional y académico, de manera permanente, sin las cuales hubiera sido imposible culminar la presente investigación doctoral: mi compañera Esther Gabiola y mi directora de tesis Rosa de Diego. Gracias infinitas a las dos por su comprensión, por su apoyo, por su paciencia.

Toda la tecnología tiene un lenguaje propio que forma parte de la evolución de la palabra. La fotografía no fue la muerte de la pintura, sino que la fotografía significó la liberación de la pintura, de la misma manera que lo fue el cine para el teatro. El teatro es un lugar de libertad. Intento sacar de los actores acciones inconscientes y cuando funcionan, las guardamos para hacerlas igual, pero de manera consciente. Trabajo de forma intuitiva, sin un discurso, pero con una preocupación por la poesía del espectáculo. El teatro no es solo literatura, todo sirve para narrar una historia: la luz, el movimiento, los objetos, los actores, la voz, las palabras, etcétera. La discusión vendrá después del estreno con el público y con la crítica.

Robert Lepage

(Institut del Teatre. Barcelona, 10 de septiembre de 2004)

TABLA DE CONTENIDOS

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS	7
INTRODUCCIÓN	41
EL TEATRO DE QUEBEC	53
1. La singularidad de Quebec: bilingüismo y multiculturalidad	54
2. Una breve historia teatral de 400 años	61
2.1. La herencia colonial	61
2.2. La transición hacia un teatro quebequense	65
2.3. Las nuevas prácticas de la escena contemporánea	76
2. El teatro de Quebec según Robert Lepage	85
3.1. <i>Théâtre Repère</i>	86
3.2. <i>Ex Machina</i>	89
3.3. <i>Le Diamant</i>	91
EL TEATRO DE ROBERT LEPAGE: UNA DRAMATURGIA DE LA IMPROVISACIÓN	95
<i>PRIMERA PARTE. ETAPA FORMATIVA Y TÉCNICAS DE IMPROVISACIÓN: DE LA TRADICIÓN EUROPEA A LA ORIGINALIDAD QUEBEQUENSE.</i>	99
1. La formación teatral en la provincia de Quebec	101
1.1. Instituciones de enseñanza teatral en la provincia de Quebec	101
1.2. El <i>Conservatorio de Arte Dramático</i> de Quebec	107
1.2.1. Primeros años	108
1.2.2. Estudiar hoy en el Conservatorio	111
1.3. Robert Lepage en el <i>Conservatorio de Arte Dramático</i>	113
1.3.1. Descubrir el teatro	113
1.3.2. El actor es un fingidor	117
1.3.3. Los profesores, las clases y la educación	119
1.3.4. Jugar <i>versus</i> actuar	124
1.4. Marc Doré y la improvisación	127

1.4.1. La formación de Marc Doré con Jacques Lecoq	128
1.4.2. Improvisar “a la quebequense”	131
1.4.3. No hay juego sin reglas	133
1.4.4. Conflictos y comentarios	136
1.5. La pedagogía de Jacques Lecoq.....	138
1.5.1. De la educación física a la pedagogía teatral	139
1.5.2. Un viaje pedagógico de dos años	141
1.5.3. Entrar en lección	146
1.6. Del ejercicio pedagógico a la dramaturgia escénica.....	149
2. Viaje a Europa: un seminario con Alain Knapp	156
2.1. La figura de Alain Knapp	156
2.1.1. <i>L’Institut de la personnalité créatrice</i>	159
2.1.2. La improvisación: un método para el actor-creador	165
2.1.3. Alain Knapp en Quebec.....	172
2.2. El primer viaje a Europa de Robert Lepage	174
2.2.1. Tres semanas con Alain Knapp	174
2.2.2. Descubrir el teatro europeo.....	178
2.2.3. El viaje a Europa como vía de conocimiento: <i>Vinci</i>	182
3. La <i>Liga Nacional de Improvisación</i>	185
3.1. El Match de Improvisación.....	190
3.2 El “Método Gravel”	193
3.3. Robert Lepage en la <i>LNI</i>	200
3.3.1. Una improvisación memorable	204
3.3.2. Temas y estructuras paralelas	208
SEGUNDA PARTE. METODOLOGÍAS PARA UNA DRAMATURGIA DE LA IMPROVISACIÓN.....	211
1. Sobre la improvisación teatral	214
1.1. El <i>canovaccio</i> y la comedia <i>all’improviso</i>	220
1.2. Improvisación y creación colectiva en el teatro de Quebec	229
1.2.1. La revolución teatral de los años 70.....	231
1.2.1.1. <i>Le Grand Cirque Ordinaire</i>	234

1.2.1.2. <i>Le Théâtre Euh!</i>	239
1.2.1.3. <i>Le Théâtre Parminou</i>	243
1.2.2. Los nuevos lenguajes escénicos de los años 80.....	246
1.2.2.1. <i>Le Nouveau Théâtre Experimental</i>	251
1.2.2.2. <i>Carbone 14</i>	254
1.2.2.3. <i>Le Théâtre Repère</i>	259
2. En busca de una metodología: los <i>Ciclos Repère</i>	264
2.1. Cuatro fases y tres reglas.....	267
2.1.1. <i>Ressources, Partition, Evaluation, Représentation</i>	268
2.1.2. Las tres reglas de Jacques Lessard.....	276
2.2. De la arquitectura al teatro.....	278
2.3. De las ideas a los recursos sensibles	282
2.4. De las imágenes al texto y viceversa	287
2.5. La dramaturgia collage	290
3. Robert Lepage y la exploración colectiva	292
3.1. La exploración de un arte colectivo	294
3.1.1. El equipo de colaboradores.....	297
3.1.2. Los artistas invitados	298
3.1.3. El intercambio con el público	303
3.2. El proceso creativo como una gran aventura.....	307
3.2.1. Embarcarse en una larga travesía.....	307
3.2.2. Trazando un itinerario: del caos al <i>canovaccio</i>	312
3.2.3. Priorizar el proceso al resultado.....	319
3.3. El arte de contar historias	322
3.3.1. Una herencia familiar	323
3.3.2. El melodrama contemporáneo	326
3.3.3. La metáfora del viaje	329
3.3.4. Los temas recurrentes	333
3.3.5. El narrador de las sombras.....	335
3.4. La escritura escénica: entre el fondo y la forma	337
3.4.1. El desarrollo de una dramaturgia global	342

3.4.2. La improvisación del actor como fuente de escritura	346
3.4.3. Escribir con el gesto	352
3.5. <i>Lipsynch</i> : nueve historias para un espectáculo	357
3.5.1. Una imagen como punto de partida	358
3.5.2. Un casting de encuentros	360
3.5.3. Recursos y exploraciones	361
3.5.4. Las vidas improvisadas de los personajes	367
3.5.5. Dramaturgia de la improvisación	370
3.5.6. Una travesía de doce años	374
3.5.7. La respuesta del público	378
TERCERA PARTE. EXPLORANDO LOS LÍMITES: VANGUARDIA Y	
NUEVAS TECNOLOGÍAS	383
1. La escena tecnológica.....	387
1.1. Teatro vivo versus teatro multimedia.....	388
1.2. Las nuevas tecnologías y la innovación teatral	391
1.3. La vanguardia escénica de Robert Lepage	394
2. Conciertos, cine, ópera, circo y otras expresiones artísticas.	402
2.1. Como una estrella de rock	404
2.2. La gran pantalla.....	408
2.3. Grandes producciones escénicas: el circo y la ópera	414
2.4. Grandes eventos extraordinarios.....	421
3. Un teatro para el siglo XXI.....	426
3.1. El teatro posdramático.....	427
3.2. Una dramaturgia que se fusiona con la puesta en escena	431
3.3. Las industrias culturales y la globalización del arte	437
3.4. Un nuevo <i>Deus ex machina</i> para el siglo XXI.	442
CONCLUSIONES	449
BIBLIOGRAFÍA	473
Obras y textos publicados de Robert Lepage	473
Obras sobre Robert Lepage	473
Artículos sobre Robert Lepage y su obra.....	475

Entrevistas y conferencias de Robert Lepage	477
Tesis y trabajos académicos sobre Robert Lepage	479
Obras sobre el teatro de Quebec	481
Estudios sobre teoría y práctica en artes performativas.....	485
Páginas web	489
LISTADO DE IMÁGENES	491
ANEXOS	535
1. Biografía y creaciones de Robert Lepage	535
2. Une conversation avec Jacques Lessard	559
3. Entretien à Marie Brassard	573
4. Sophie Côté : <i>Les Cycles Repère au Secondaire</i>	593
5. Cuestionario <i>Lipsynch</i>	597
5.1. Sarah Kemp.....	597
5.2. John Cobb	602
5.3. Carlos Belda.....	612
5.4. Nuria García.....	617
6. Programas de mano	619
6.1. <i>Vie et mort du roi boiteux</i>	619
6.2. <i>Lipsynch</i>	623
6.3. <i>Circulations</i>	629
6.4. <i>Vinci</i>	633
7. Proyección privada de la película « Triptyque »	635
8. Observateur à La Caserne.....	637

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

L'artiste multidisciplinaire québécois Robert Lepage est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands créateurs de la scène internationale de notre temps. Depuis qu'il a terminé ses études au Conservatoire d'Art Dramatique de Québec en 1978, il a poursuivi son ascension professionnelle et a reçu de nombreux prix et distinctions partout à l'échelle internationale. Les créations originales de Robert Lepage ont contribué à repousser les limites du territoire théâtral, en ce qu'elles sont pionnières dans l'intégration dans la scène d'autres formes d'expression comme la photographie, le cinéma, la vidéo, la musique et, surtout, l'utilisation de la haute technologie, qu'il complète avec un élément théâtral aussi primordial que le jeu de l'improvisation, latent au cœur de sa méthodologie. Ses spectacles, qui s'inscrivent dans ce que l'on a nommé le « théâtre de l'image » allient tradition et modernité, tout en participant à un renouveau de la pensée et de l'écriture dramatique.

Cette thèse est réalisée dans le but d'analyser, de comprendre et aussi de faire connaître, dans notre pays, le processus innovateur de création scénique suivi par Robert Lepage pour développer des dramaturgies originales ; d'examiner et de diffuser sa méthodologie particulière basée sur l'improvisation des acteurs, et sur une exploration collective à laquelle participent aussi bien les techniciens et les artistes que le public lui-même. Par conséquent, les objectifs généraux de cette recherche sont les suivants : déterminer l'influence qu'une certaine formation théâtrale peut avoir sur les résultats professionnels ultérieurs menant à un théâtre créatif, émotionnel et personnel ; établir et identifier les liens entre tradition et avant-garde, *high tech* et *low tech*, singulier et universel, ou local et étranger, comme autant

de caractéristiques paradoxales et représentatives du théâtre de Robert Lepage ; de découvrir et de vérifier l'utilisation appropriée d'une méthodologie de création collective telle que les *Cycles Repère*, pour obtenir un produit scénique efficace, cohérent et impressionnant ; ou de découvrir et de comprendre le jeu de l'improvisation non seulement comme formule de création théâtrale, mais aussi comme moyen de recherche et de connaissance.

Les spectacles de Robert Lepage sont un exemple de chantier ou de *work in progress* permanent où l'œuvre est « réécrite », performance après performance. Cette singularité, ainsi que la méthodologie employée, m'ont amené à donner à cette étude le titre de « dramaturgie de l'improvisation ». Sur ce point, je considère qu'il s'agit de l'une des contributions les plus novatrices, riches et transcendantes que Robert Lepage ait apportées à la dramaturgie contemporaine, dont les histoires sont développées au moyen d'une écriture scénique dans laquelle de multiples éléments interviennent avec leurs propres langages et significations : objets, lumières, vidéo, son, scénographie, costumes, technologie, musique, acteurs, etc. Chaque histoire est écrite directement sur scène, à travers les improvisations et de manière fragmentée, par le biais de micro-récits ou de petites fables reliées entre elles, au moyen d'images, de transitions sonores ou visuelles qui nécessitent un suivi attentif du spectateur, qui sera, enfin, celui qui devra réunir et compléter toutes les pièces du puzzle.

Il existe de nombreuses études, des entretiens approfondis et des publications qui sont des références fondamentales à l'heure de comprendre l'œuvre de Robert Lepage, comme celles réalisées par Rémy Charest, Ludovic Fouquet, Stéphan Bureau, Aleksandar Dundjerovic, ou Dominique

Lasseur, pour n'en citer que quelques-unes¹. Ces études exhaustives examinent différents aspects particuliers du travail vaste et varié de ce créateur extraordinaire. L'admiration et l'intérêt que suscite Robert Lepage sur la scène internationale sont en grande partie dus à l'incorporation à la mise en scène de la dernière génération de moyens techniques et audiovisuels, une circonstance qui a conduit à mettre l'accent sur cet aspect intermédiaire et technologique de son théâtre. De même, dans plusieurs Universités à travers le monde, différentes thèses de doctorat ont été rédigées autour de l'œuvre de Robert Lepage. Cependant, en Espagne, aucune thèse n'a été soutenue analysant directement sa pratique dramatique ou son processus de création scénique. De notre part, comme nous l'avons indiqué, nous avons l'intention d'étudier les aspects dramaturgiques de son théâtre, le processus de création de ses pièces originales et le lien existant entre le contenu et la forme de ses histoires extraordinaires.

Nous partons de l'hypothèse qui affirme et soutient l'existence d'une relation directe et complémentaire, articulée par l'improvisation et l'exploration collective, entre la formation reçue par Robert Lepage et axée sur le concept de « l'acteur-créateur », la méthodologie héritée des *Cycles Repère* et, enfin, l'utilisation des technologies les plus novatrices. Notre recherche vise donc à répondre à deux questions principales : y a-t-il une relation directe et cohérente dans les pièces originales de Robert Lepage entre la pédagogie d'un théâtre de création, l'utilisation d'une méthodologie qui développe, pas à pas, les étapes de la création collective, et les multiples possibilités formelles, esthétiques et narratives offertes par les

¹ Nous citons quelques-unes des études et publications sur l'œuvre de Robert Lepage que nous avons prises comme référence dans notre recherche et qui sont incluses dans la bibliographie: *Robert Lepage. Quelques zones de liberté* (Charest, 1995), *Robert Lepage, l'horizon en images* (Fouquet, 2005), *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage* (Bureau, 2008), *Robert Lepage* (Dundjerovic, 2009), *Theatricality of Robert Lepage* (Dundjerovic, 2007), *Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory* (Dundjerovic, 2003), *Grands entretiens-Robert Lepage* (Lasseur, 2013).

nouvelles technologies ? Le jeu de l'improvisation, à la base de l'art théâtral, peut-il être mis en relation et lié étroitement à la formation, à la méthodologie et à la technologie, pour atteindre l'objectif commun de créer des produits scéniques capables d'intéresser et d'émouvoir le public du XXI^e siècle ?

Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur des études préexistantes, sur les nombreux documents audiovisuels relatifs à son œuvre, sur les entretiens, conférences et exposés de Robert Lepage, ainsi que sur l'analyse de ses spectacles. De même, il y a aussi du matériel abondant et diversifié qui m'est propre, tiré directement des protagonistes de la présente étude, que j'ai pu rassembler moi-même lors de deux séjours au Québec. Ces deux voyages sur le lieu central de mes recherches, le premier en 2013 et le second en 2015 comme je l'expliquerai plus loin, m'ont permis de connaître de première main la grande activité théâtrale au Québec, notamment dans la ville de Montréal, en parcourant ses nombreux espaces scéniques et en y rencontrant divers professionnels. C'est sur ce riche matériel que je me base pour soutenir cette thèse de doctorat, qui vise à relier trois aspects fondamentaux, bien différenciés, et que nous considérons incontournables pour comprendre le travail de scène de Robert Lepage : la formation, la méthodologie et l'avant-garde, cette dernière étant comprise comme technologie et intermedialité.

Le motif particulier qui m'a poussé à entreprendre cette recherche doctorale est mon affinité personnelle avec le théâtre de Robert Lepage, que j'ai découvert pour la première fois en 1996 à Paris. Cette année-là, le Festival d'Automne de la capitale française a présenté la première production de la compagnie *Ex Machina : Les Sept Branches de la rivière Ota*. Je n'avais encore jamais assisté à une représentation théâtrale de six

heures. Cet événement, vécu avec un réel enthousiasme, m'a permis de découvrir ce créateur extraordinaire dont je suis toujours admirateur. Entre 1995 et 1997, j'ai vécu à Paris pour me former professionnellement auprès du maître Jacques Lecoq dans son *Ecole Internationale de Théâtre* et cette expérience fondamentale avec le maître français a éveillé chez moi un intérêt persistant pour les nouvelles dramaturgies de la scène, les méthodologies de la création théâtrale et la poétique visuelle du spectacle. Peu à peu, en apprenant à connaître et à voir les nouveaux spectacles de Robert Lepage, j'ai compris que la pédagogie de Jacques Lecoq pouvait aussi être perçue dans ses créations. J'ai donc découvert que son rapport avec cette pédagogie de la création théâtrale lui est venu par l'intermédiaire du Québécois Marc Doré, ancien élève de Lecoq, et professeur de Robert Lepage au Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. Grâce à lui, Lepage a découvert le concept fondamental de « l'acteur-créateur », ainsi que l'importance du jeu de l'improvisation dans le processus créatif. Ce sera une ligne de travail essentielle dans sa carrière professionnelle qu'il développera ultérieurement, comme nous le verrons, avec Alain Knapp à Paris et, plus tard encore, à travers les *Cycles Repère* utilisés par Jacques Lessard.

Au printemps 2013, j'ai eu le privilège d'être invité par l'équipe *d'Ex Machina*, à Québec, aux répétitions de *Cœur*, le deuxième spectacle de la tétralogie des *Jeux de cartes*, et de vivre personnellement, en direct, le processus de création scénique de Robert Lepage. *La Caserne*, siège *d'Ex Machina*, est un centre de recherche et de création technologique, de chantier *work in progress*, où les récits de scène sont élaborés à partir de différentes ressources sensibles telles que des objets, des textes, des anecdotes, des images, etc. qui sont apportées et examinées par tous les membres de l'équipe sous forme de *brainstorming*. Il n'y a pas de texte au départ, la dramaturgie se génère, plutôt graduellement, à travers les

improvisations des acteurs, par l'évolution de l'œuvre elle-même dans une recherche permanente et, également, moyennant les découvertes provoquées par les accidents et par les erreurs qui surviennent dans le processus de création. Robert Lepage parlera d'« exploration collective » pour nommer sa méthodologie héritée du *Théâtre Repère* où les acteurs développaient des improvisations libres pour construire des personnages et élaborer des situations à partir de ressources palpables et non pas à partir d'idées. À la fin de ma maîtrise en *Études Théâtrales*, cette expérience personnelle au centre *La Caserne* à Québec, a sans doute été l'un des principaux déclencheurs de cette recherche doctorale.

En suivant l'hypothèse qui guide notre travail de recherche, nous pouvons établir un lien entre tradition et avant-garde, moyennant une méthodologie innovante. Cette tradition trouve son origine dans les toutes premières compagnies professionnelles qui ont émergé en Europe développant un style de théâtre particulier connu sous le nom de *commedia dell'arte*. L'idée de l'acteur qui, mis à part son interprétation des textes des autres, est également capable de générer lui-même son propre discours et de développer des histoires originales se situe au cœur du concept actuel d'« acteur-créateur ». Robert Lepage puisera, ainsi, de cette tradition acquise lors de sa formation lui permettant de développer sur scène son univers particulier. D'autre part, l'avant-garde dans laquelle ses créations scéniques ont été placées est directement liée à l'intermédialité, à l'hybridation artistique et à l'utilisation des nouvelles technologies. Ces deux caractéristiques, tradition et avant-garde, sont reliées par une méthodologie de création collective, héritière des *Cycles Repère*, qui permet à Robert Lepage d'organiser le processus de création d'une part, et d'une autre, de développer une écriture dramatique basée sur l'improvisation des acteurs. Une nouvelle façon d'élaborer les canovacci,

comme les comédiens italiens, mais, à cette occasion, appliquée et adaptée aux langages et aux formes de la dramaturgie contemporaine.

Je commencerai mes recherches en identifiant, tout d'abord, les influences des traditions théâtrales européennes sur le théâtre québécois afin de les différencier des caractéristiques uniques du théâtre québécois. Ensuite, dans le contexte du théâtre québécois contemporain, j'analyserai l'œuvre de Robert Lepage afin d'en extraire les particularités spécifiques à travers chacune de ses différentes étapes. Ce que j'ai appelé la « dramaturgie de l'improvisation » constitue le véritable noyau de cette thèse, que j'ai structurée, comme je l'ai déjà souligné, en trois grandes parties : formation, méthodologie et avant-garde.

Dans la première, correspondant au stade de l'instruction, je propose d'examiner l'offre de formation en *Arts de la Scène* au Québec, pour nous situer dans le Conservatoire d'Art Dramatique de la capitale. Ce faisant, j'entends identifier et analyser la période de formation de Robert Lepage, la naissance de son intérêt pour le théâtre, son expérience de la pédagogie du Conservatoire et sa relation avec le corps enseignant. De ce fait, nous voulons identifier certains aspects positifs de la pédagogie en général et de la pédagogie du théâtre en particulier, ainsi que démontrer et détailler l'influence exercée sur Lepage par le professeur Marc Doré, observer ses pratiques d'improvisation et ses liens avec la pédagogie de Jacques Lecoq orientée vers un théâtre de création.

En suivant un ordre chronologique dans la biographie de Robert Lepage, j'aborderai son premier voyage en Europe afin de me pencher sur l'influence exercée par le premier contact avec le théâtre européen, en identifiant également un concept qui sera articulé de manière répétée dans

ses dramaturgies : le voyage comme élément transformateur et comme mode de connaissance. De même, les cours d'Alain Knapp, également basés sur l'improvisation, seront étudiés afin d'en extraire les principes fondamentaux de sa pédagogie sur l'« acteur-créateur ». Nous entendons ainsi établir une relation directe entre la formation reçue et la pratique ultérieure effectuée par Robert Lepage.

Enfin, nous voulons explorer le phénomène de la *Ligue Nationale d'Improvisation* en tant que produit théâtral authentiquement québécois et en tant que promoteur du jeu de l'improvisation dans la création théâtrale directe et spontanée devant un public. Très jeune, Robert Lepage est devenu une vedette de la *LNI* au sommet de sa popularité. Pour cette raison, nous voulons souligner l'importance et la maîtrise de Robert Lepage dans le jeu de l'improvisation, sa polyvalence à l'heure de créer et de raconter spontanément des histoires devant un public, en mettant en pratique ses ressources physiques et gestuelles ainsi que son acuité intellectuelle. Nous voulons identifier, de cette façon, les liens possibles avec la pratique effectuée par les acteurs de la *commedia dell'arte* afin de démontrer la validité de cet « esprit d'improvisation » qui peut être valable et efficace, même aujourd'hui, dans un théâtre d'avant-garde.

Dans la deuxième partie, la méthodologie utilisée par Robert Lepage sera analysée par rapport aux aspects formels, narratifs, structurels, dramatiques, scéniques et poétiques qui composent ses dramaturgies originales. En prenant la pratique de l'improvisation comme mécanisme d'écriture dramatique, nous entendons établir et identifier des correspondances entre la formule des *canovacci* et la structure fragmentée des récits qui ont émergé avec l'application méthodologique des *Cycles Repère*.

Pour ce faire, nous commencerons en explorant la pratique de la création collective au théâtre québécois dans les années 1970 et 1980, afin de détailler les différents usages de l'improvisation et les différentes façons d'expérimenter le théâtre. Ainsi, nous présenterons le contexte dans lequel les *Cycles Repère* font leur apparition, proposés par Jacques Lessard pour organiser le processus de création. Nous examinerons ensuite en détail chacune des phases des *Cycles*, afin de mettre en évidence leurs aspects les plus caractéristiques et les plus innovants, et d'évaluer leur application pratique.

A la fin de cette deuxième partie, nous analyserons l'application particulière des *Cycles* par Robert Lepage à travers ses explorations collectives. Nous entendons ainsi étayer le caractère collectif de ses créations, souligner l'importance du processus sur le résultat, nous pencher sur la métaphore du voyage et la tendance mélodramatique dans ses récits, ainsi que le dialogue entre le fond et la forme de son écriture scénique. Pour conclure, l'analyse du spectacle *Lipsynch* servira d'exemple de l'application pratique de sa méthodologie.

Dans la troisième partie, qui explore les limites de la scène, j'entends interroger le concept d'avant-garde et d'innovation théâtrale afin de démontrer comment Robert Lepage l'aborde à travers la polyvalence artistique, la technologie et l'interdisciplinarité. Aux rôles de l'acteur, du metteur en scène, du réalisateur, du scénographe ou du dramaturge s'ajoutent différents territoires artistiques tels que le cinéma, le cirque, l'opéra, les concerts de rock ou les installations multimédia, au moyen desquels Robert Lepage a diffusé une grande partie de son talent. J'ai également l'intention de décrire, d'analyser et d'évaluer l'utilisation et

l'application des nouvelles technologies non seulement comme support technique mais aussi comme ressource dramaturgique.

Je terminerai cette troisième et dernière partie en décrivant les nouveaux paradigmes du théâtre dans une société de plus en plus globale et interconnectée. Dans ce sens, j'examinerai le système de production suivi par *Ex Machina* en considérant que Robert Lepage et sa compagnie ont ouvert un chemin riche et stimulant vers le théâtre du XXI^e siècle qui peut être pris comme référence à suivre.

Enfin, je voudrais souligner mon intention d'aborder cette thèse de doctorat non seulement à partir de l'étude et de la recherche académique, mais aussi à partir de l'expérience pratique et des connaissances du domaine théâtral que ma propre formation et ma carrière professionnelle dans les arts du spectacle m'offrent. Dans ce sens, l'observation du processus créatif de Robert Lepage que j'ai pu réaliser in situ, en dialoguant et en vivant personnellement avec ses protagonistes, prend une pertinence particulière. En 2015, ma thèse déjà amorcée, j'ai reçu la *Bourse Gaston-Miron*, offerte chaque année par l'*Association internationale des études québécoises* (AIEQ) et par le *Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises* (CRILCQ) à un chercheur international. Grâce à ce soutien, j'ai pu effectuer un deuxième séjour au Québec, cette fois-ci de quatre mois, sous la tutelle du spécialiste du théâtre contemporain Hervé Guay, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Une période qui m'a permis de vivre au Québec pour connaître son théâtre, de suivre les cours de doctorat du professeur Guay, de réaliser différents entretiens avec des professionnels des arts de la scène au Québec, de visiter différents centres de documentation théâtrale tels que le *Centre de Recherches Théâtrales* (CERT), le CRILCQ précité,

l'Université du Québec à Montréal (*UQAM*) ou la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (*BAnQ*), ainsi qu'une seconde visite à *La Caserne*, en accédant aux archives de la compagnie *Ex Machina*, et aux répétitions de la production du spectacle *Quils*, mis en scène et interprété par Robert Lepage. Celles-ci, ainsi que de nombreux documents préexistants, ont été les sources qui ont alimenté nos recherches.

Le théâtre est une activité artistique complexe, diverse et multiple. Comme tout art, sa maîtrise nécessite un entraînement et une praxis qui, dans le cas de la scène, est diversifiée dans plusieurs métiers. La clé de la « science théâtrale » consiste peut-être à savoir comment relier, combiner et gérer avec goût, habileté et équilibre les différents arts qui convergent dans le théâtre. Mais, indépendamment des formes et des contenus, l'art scénique implique une pratique artistique qui doit certainement être commune. Le théâtre, en tant que système de communication et espace de communion, a besoin d'une communauté, qu'elle soit grande, petite ou minimale, pour que cet « art du moment » puisse être produit. Il faut au moins deux personnes, comme le rappelle Peter Brook, pour que « l'acte théâtral » se manifeste : une personne qui entre dans un espace et une autre qui l'observe². Les dramaturgies originales développées par Robert Lepage avec toute son équipe, au-delà des flashes technologiques, sont un exemple de ce sentiment de communauté conféré au théâtre. Ses spectacles, créés collectivement, cherchent également une communion avec le public, qui participe au processus de création, et son talent de créateur et de metteur en scène réside

² Pour citer directement Peter Brook : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé ». Peter Brook, *L'espace vide*, Le Seuil, coll. Points, p.25.

précisément dans le fait de savoir combiner tous ces éléments avec intuition et maîtrise.

Robert Lepage a fait de l'hybridation la base fondamentale de son théâtre. Probablement en raison de sa propre réalité et de ses circonstances, qui, depuis son enfance, ont été déterminées par deux cultures : la française et l'anglophone. Son théâtre est représentatif de cette singularité du Québec avec laquelle nous avons commencé nos recherches : le bilinguisme et le multiculturalisme. Les productions réalisées avec sa compagnie multidisciplinaire *Ex Machina* sont un exemple de cette hybridation, non seulement des langues et des cultures, mais aussi des disciplines artistiques, du croisement de l'artistique, du scientifique et du technologique, de la rencontre entre professionnels locaux et étrangers. La diffusion de ses spectacles dans le monde entier, depuis des décennies, a conduit Robert Lepage à se définir comme un « ambassadeur culturel » de son pays. Mais, par la même occasion, il peut aussi être considéré comme un grand promoteur des arts de la scène dans sa propre ville, Québec, à laquelle il s'est efforcé de donner un rayonnement culturel international tout au long de sa carrière, et qui a culminé brillamment dans son projet le plus ambitieux, *Le Diamant*. Lepage a contribué et contribue toujours et sans aucun doute à écrire les grandes pages de l'histoire théâtrale récente de son pays et ses pièces font déjà partie du répertoire de la jeune dramaturgie québécoise.

Comme indiqué plus haut, dans cette étude qui analyse le processus de création scénique de Robert Lepage, j'ai établi trois grands piliers sur lesquels repose cette recherche : les aspects essentiels et transcendants de la période de formation de Robert Lepage, la recherche d'une méthodologie novatrice et l'exploration des limites de la scène par l'utilisation de la haute

technologie et l'exploration de nouveaux territoires dramatiques. A la fin de mon travail, je reviens sur ces trois grandes sections : formation, méthodologie et avant-garde, afin de répondre aux questions qui l'ont initié et afin aussi de présenter, enfin, les conclusions de ma thèse.

Comme on peut le constater dans les résultats concluants de nos recherches, il existe une relation directe et cohérente entre la formation reçue par Robert Lepage, conçue sur une pédagogie visant la création théâtrale, une méthodologie destinée à organiser le processus de création collective et, enfin, l'inclusion des nouvelles technologies dans la construction formelle et dramaturgique du spectacle. Ce lien étroit, cohérent et définitif entre formation, méthodologie et technologie, par le jeu de l'improvisation théâtrale, est, en conclusion, la conséquence spectaculaire des créations originales et novatrices qui ont placé le metteur en scène québécois sur le devant de la scène internationale.

Dans les années de formation de Robert Lepage, le Conservatoire d'Art Dramatique de Québec offrait une formation axée exclusivement sur l'art dramatique, contrairement au Conservatoire de Montréal qui couvrait également les médias audiovisuels du cinéma et de la télévision. L'apprentissage du métier de comédien au Conservatoire du Québec a commencé à combiner l'héritage d'une formation traditionnelle fondée autour de l'interprétation de textes, principalement des classiques du théâtre français, avec une nouvelle pédagogie naissante et orientée vers la création théâtrale. Ainsi, les étudiants n'ont pas seulement reçu une formation d'acteur, mais se sont vu offrir un espace de création dans lequel ils ont pu également développer leurs compétences en matière de composition dramatique en abordant l'écriture et la mise en scène. Le professeur Marc Doré, ancien élève de Jacques Lecoq à Paris, a initié ce nouvel

enseignement au Conservatoire d'Art Dramatique de Québec, qui a favorisé la création collective entre les étudiants par l'improvisation. Avec sa propre perspective et sa sensibilité artistique, Doré a adapté et introduit dans le contexte théâtral québécois la pratique pédagogique du maître français, basée sur le corps, le mouvement et l'improvisation. Une pédagogie orientée vers un théâtre de création qui poursuit une poétique du corps et de l'espace, basée sur le mouvement.

Marc Doré a été le premier à introduire des exercices d'improvisation théâtrale au Conservatoire et, avec eux, a contribué à renforcer la capacité créative de ses élèves, en encourageant l'observation et le développement de leur imagination. La rencontre de Robert Lepage avec Marc Doré sera décisive dans sa formation, car elle va entraîner un changement majeur dans sa vision théâtrale. Insatisfait de la formation reçue au Conservatoire, Lepage s'oppose à ce qu'il appelle « l'école de l'émotion », une tendance répandue, suivie par de nombreuses écoles qui amènent l'acteur à vivre et à expérimenter ses propres émotions. Selon Lepage, ce n'est pas l'acteur qui doit être ému sur scène mais celui qui doit réussir, avec son jeu, à émouvoir le public présent dans la salle. C'est une différence fondamentale qui distingue le fait de mettre l'accent sur les émotions du public ou sur soi-même. Il est possible que, dans sa jeunesse, Lepage ait déjà senti qu'il était beaucoup plus intéressant de transmettre des émotions au public, non pas de manière littérale, mais de manière stylisée, symbolique ou poétique. Cette conviction, dont Lepage prendra conscience plus tard, le met en conflit avec ses professeurs du Conservatoire, dont l'enseignement dominant prône une approche psychologique du théâtre. Par conséquent, ces désaccords ont accentué l'hermétisme et l'introspection du jeune homme, qui a finalement trouvé, dans les classes de Marc Doré, une

véritable fenêtre d'air frais et un espace de liberté sans entraves, ouvert au jeu et à la créativité.

Pour renforcer cette idée, je m'appuierai sur mon expérience personnelle, en rappelant qu'en Espagne aussi, à la fin des années 80 et au début des années 90, cette ligne psychologique était répandue dans les cours de théâtre dispensés dans notre pays. En général, toute la formation théâtrale était réduite au travail psychologique et émotionnel que l'acteur devait faire sur lui-même pour pouvoir incarner un personnage. Par conséquent, toute l'attention pédagogique a été portée sur le travail avec la psychologie et les émotions de l'acteur ; un travail très délicat pour lequel tous les enseignants n'étaient pas qualifiés et qui pouvait aussi être « dangereux », compte tenu de la jeunesse et de la fragilité émotionnelle des élèves, en pleine période de formation de leur propre personnalité. Quand je suis allé à Paris pour étudier avec Jacques Lecoq, j'ai trouvé une toute autre perspective de la pédagogie du théâtre, pas du tout psychologique, mais ouverte en permanence au jeu et à la création. L'exploration de la vie, à travers ses multiples manifestations dans la nature, était l'étape préalable et nécessaire pour aborder plus tard la création théâtrale. C'est ainsi que j'ai compris l'importance du jeu comme un « passage » de la vie au théâtre. L'analyse de la vie nous permet d'établir certaines formes et dynamiques spécifiques, tandis que les limites de la dimension théâtrale restent à définir, car celles-ci, bien qu'érigées sur la réalité, dépendent directement de notre imagination.

Les cours de Marc Doré au Conservatoire d'Art Dramatique de Québec, continuant dans la lignée pédagogique de Jacques Lecoq, ont amené l'élève à explorer le monde qui l'entoure et à enrichir sa capacité de jeu afin de plaire à son théâtre. Ainsi, Lepage a appris dans les cours de

Marc Doré la poétique du corps et de l'espace, ainsi que des objets et des mots. Cette nouvelle perspective a favorisé chez Lepage une vision différente du théâtre, plus poétique que psychologique, en tant qu'un grand ensemble qui dépasse les limites étroites du jeu d'acteur. C'est ainsi qu'il commence à s'intéresser à la scénographie et à la mise en scène, en se donnant pour but l'apprentissage des ressources théâtrales qu'il commençait déjà à percevoir comme un art plein de possibilités.

Comme nous avons pu le constater à de nombreuses occasions, derrière un grand artiste, il y a généralement aussi un grand professeur. Des métiers aussi vocationnels que les disciplines artistiques ont besoin de professeurs et de pédagogues capables d'encourager l'intérêt de l'étudiant, sans renier l'exigence, pour la discipline qui deviendra son futur métier. Il est donc nécessaire d'offrir à l'élève la liberté nécessaire qui lui permettra d'être lui-même et non pas une copie du professeur. Comme le dirait Heidegger : « Enseigner est plus difficile qu'apprendre car enseigner signifie : laisser apprendre. Plus encore : le vrai professeur ne laisse pas apprendre plus qu'il n'apprend lui-même » FALTA NOTA PIE DE PÁGINA. Peut-être la difficulté de l'enseignement réside-t-elle précisément dans le fait de savoir guider l'élève pour qu'il puisse découvrir par lui-même ce que le professeur sait déjà, et d'éveiller chez l'élève la curiosité de pouvoir mener ses propres enquêtes. De ce fait, pour qu'une pédagogie reste vivante, il est essentiel que le professeur soit ouvert à l'apprentissage de ses élèves et ne se limite pas à transmettre uniquement ce qu'il sait. Il est donc fondamental de favoriser cet espace dans lequel le professeur et ses élèves peuvent faire des « découvertes » ensemble, ce que Lecoq appelait « entrer en leçon ».

Cette approche bidirectionnelle de l'éducation (enseignants-étudiants) et de la création collective (directeurs-acteurs) facilite le développement d'un dialogue qui enrichit l'ensemble du processus de création et d'apprentissage. C'est le même dialogue que le réalisateur québécois souhaite avoir avec le public. Pour Lepage, le théâtre qui interroge le spectateur, qui cherche à interagir avec lui, est plus intéressant que le théâtre qui se contente d'offrir des réponses. Comme il le reconnaît lui-même, plus qu'une école d'acteur, le Conservatoire est pour Lepage une école de création qui le conduit dans le domaine du jeu, où les règles consistent à comprendre avant d'apprendre, à observer avant d'absorber, à recevoir avant de concevoir. La pédagogie développée par Marc Doré avec ses élèves a transformé l'idée répandue de devoir devenir un numéro un, pour les amener à retrouver et à se connecter avec ce qui pourrait les rendre vraiment uniques. Dans ces premiers exercices de création collective au Conservatoire, Lepage a découvert qu'il pouvait aussi s'exprimer à travers les autres.

Ce nouveau concept de « comédien-créateur », acquis au Conservatoire de Québec, sera renforcé plus tard, et définitivement pour Lepage, quand il suit le cours d'été d'Alain Knapp à Paris. Dans la pédagogie d'Alain Knapp, l'improvisation théâtrale occupe également une place primordiale. Comme il l'avait déjà expérimenté au Conservatoire, l'improvisation mettait en jeu trois aptitudes différentes qui se manifestaient simultanément : le jeu, l'écriture et la mise en scène. L'improvisation implique une première ébauche d'écriture dramatique générée spontanément par l'acteur, soit par ses paroles, ses gestes ou ses mouvements dans l'espace. Pour Alain Knapp, l'improvisation théâtrale est un outil essentiel qui dynamise les explorations collectives dans le processus de création. Parmi les exercices que Knapp a proposés à ses élèves, il y avait l'élaboration de petits canovacci, des esquisses ou des

croquis simples, suffisamment précis et ouverts à la fois, pour que les acteurs puissent développer leur pensée créative librement, sans se perdre en chemin. Ce sera une procédure que Lepage intégrera et appliquera dans son travail ultérieur d'exploration collective avec ses acteurs. Un autre aspect remarquable qui deviendra visible dans les créations ultérieures de Robert Lepage est ce que Knapp appelle la « dramatisation de l'objet », une procédure dramaturgique qui lui permet d'établir un lien, émotionnel ou sémantique, entre un objet, un personnage et une action. Dès lors, les objets allaient posséder pour Lepage une grande charge de signification et de symbolisme avec laquelle il allait continuellement jouer, comme nous avons pu l'apprécier et le vérifier dans ses spectacles. Alain Knapp, qui se rendra lui aussi à plusieurs reprises au Québec, contribuera, par sa pédagogie de la création théâtrale, au développement même du théâtre québécois, en incubant un genre d'acteurs capables de dépasser l'interprétation des textes et des récits, pour pouvoir les créer eux-mêmes.

Tout comme la *Commedia dell'arte*, Lecoq et Knapp placent le jeu de l'improvisation au cœur de la création théâtrale. Les deux pédagogues examinent également les possibilités pour l'acteur de devenir un gestionnaire actif de l'œuvre théâtrale. Jacques Lecoq, avec sa pédagogie du mouvement, explore l'expressivité du corps au service d'un théâtre de création, tandis que l'enseignement d'Alain Knapp se concentre sur le développement de la créativité et de l'inventivité de l'acteur, au-delà de ses capacités expressives. Ces deux lignes différentes, mais complémentaires, renforceront chez Robert Lepage le concept de « comédien-créateur », qui l'amènera progressivement à développer et à construire son propre univers scénique. Lepage lui-même revendiquera les *lazzi*, cet art de l'improvisation en direct caractéristique des anciens comédiens de la *commedia all'improvviso*, disparu du théâtre contemporain, parfois excessivement

intellectuel et programmé. Les *lazzi* sont une vérification de ce « moment présent » dans lequel se déroule l'événement théâtral. La « dramaturgie de l'improvisation » que Robert Lepage adopte favorise ces espaces dans lesquels les *lazzi* du comédien, qu'il pratique lui-même sur scène, ont leur place, par le biais de ses gestes et ses jeux de mots.

Bref, l'improvisation théâtrale acquiert pour Lepage, dans sa période de formation, une importance capitale en tant qu'outil clé de la création dramatique. Dès lors, l'improvisation devient pour lui son oxygène et son sport, une puissante gymnastique de l'imaginaire qui se manifeste par sa participation à la *Ligue nationale d'improvisation*. La *LNI* est née à Montréal avec le souhait de montrer au public un art théâtral vivant, capable de créer des histoires « en direct », devant le public. Lepage se distinguera dans la *LNI* comme un « joueur vedette », notamment grâce à ses improvisations en solo, antécédents clairs de ses one-man-shows ultérieurs. La *LNI* nourrirait chez Lepage cette idée de développer des « dramaturgies improvisées » avec le public, que nous identifierons plus loin dans ses spectacles conçus comme des chantiers ou des *work in progress*. Pour Lepage, jouer une pièce de théâtre signifie « la créer en même temps ». C'est sa façon de garder le spectacle « vivant » et d'intégrer le public dans le processus de création. L'évaluation et la réception de l'œuvre par les spectateurs à chaque représentation peuvent être prises en compte et peuvent être décisives pour déterminer quelles scènes restent ou disparaissent irrémédiablement du spectacle.

Comme je l'ai indiqué précédemment dans le chapitre consacré à la formation, la fin de la formation à l'École peut également signifier la fin de la « permission » de se tromper. C'est alors que nous comprenons l'importance et la nécessité des erreurs comme outil d'apprentissage et la valeur de l'école dans ce sens, puisque dans le monde professionnel, les

erreurs ont moins de place et sont peu acceptées. C'est pourquoi, lorsque le jeune acteur commence sa vie professionnelle, le travail de l'acteur acquiert d'autres nuances et d'autres exigences avec lesquelles il peut éprouver la perte de ce « plaisir de jouer ». Le contexte du travail, contrairement à l'école, est régi par des critères économiques et commerciaux qui n'ont rien à voir avec la pédagogie. Dans les années qui suivent ses études, Lepage a la chance de trouver deux lieux qui, bien que professionnels, gardent et perpétuent le contexte ludique et expérimental de l'école : le *Théâtre Repère* et la *Ligue nationale d'improvisation*. Ces deux expériences lui ont permis de perpétuer la dynamique créative de l'improvisation et, de cette façon, Robert Lepage a commencé à développer son propre style théâtral, en apportant « le meilleur de l'école » au domaine professionnel.

Jacques Copeau, dont Lecoq est l'héritier, avait déjà déclaré au début du XXe siècle que le renouveau théâtral devait passer par un renouveau pédagogique de l'art théâtral. Lorsque Lepage étudie l'art dramatique avec Marc Doré et Jacques Lessard, la formation au Conservatoire de Québec est essentiellement pratique, axée sur la création théâtrale. Comme affirme Marie Brassard, également ancienne élève du Conservatoire, la formation dans les écoles aujourd'hui est plus orientée vers la satisfaction des besoins du marché que vers le développement de la créativité et de l'imagination des élèves. Les cours ont tendance à être de plus en plus théoriques et de moins en moins pratiques, ce qui réduit l'espace de jeu des élèves et remplace la libre créativité par la bonne exécution des exercices. Nous pourrions assurer que le théâtre du futur est, dans une large mesure, dans les écoles du présent. Nous savons que le théâtre de Robert Lepage suscite une grande fascination sur la scène internationale, mais existe-t-il des écoles, des pédagogies et des méthodologies qui favorisent ce type de théâtre interdisciplinaire et de création collective ?

Les *Cycles Repère* montrent combien l'apprentissage est étroitement lié à la création et la création à l'apprentissage. Comme nous l'avons indiqué dans cette étude, Robert Lepage trouvera en eux une méthodologie efficace pour aborder la création théâtrale par le jeu de l'improvisation. Introduits au Conservatoire d'Art Dramatique de Québec à la fin des années 1970 par Jacques Lessard, les *Cycles Repère* sont arrivés au théâtre québécois comme un outil novateur et révolutionnaire. Avec eux, on visait à organiser et à mettre de l'ordre et de la discipline dans les processus de création collective qui dominaient les pratiques théâtrales de l'époque parmi les jeunes compagnies de théâtre émergentes. L'incorporation de Robert Lepage dans la compagnie du *Théâtre Repère*, fondé par Jacques Lessard, a permis au jeune metteur en scène de connaître les détails et les caractéristiques de cette méthodologie par une application pratique. Sa principale nouveauté consistait à entreprendre une création dramatique à partir d'éléments concrets et non pas d'idées. Cette utilisation d'éléments concrets tels que des images, des mélodies ou des objets intéressera Lepage, qui saura la mettre en relation avec les pratiques menées à Paris avec Alain Knapp et ses théories sur l'utilisation créative des objets, la dramatisation du quotidien, les engagements des personnages ou les mots révélateurs, entretenant ainsi ce « plaisir de l'invention ».

Les *Cycles Repère*, comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée à leur analyse, sont un instrument d'organisation du processus de création, qui s'articule dans une période à quatre stades : Ressources, Partition, Évaluation et Représentation. Selon l'architecte Lawrence Halprin, créateur des *Cycles RSVP* sur lesquels Jacques Lessard s'est basé, les Cycles en tant que processus de créativité de groupe sont conçus sur la prémisse que tous les gens ont un potentiel créatif, et que lorsqu'ils

interagissent collectivement, cette créativité peut être libérée et améliorée. Quelque chose de similaire à ce qui se passe dans les groupes dits « intelligents », dans lesquels vous devenez plus que la somme des parties, en arrivant à développer une intelligence collective. Les *Cycles Repère* suivent les étapes habituelles de tout processus créatif, tout en gardant leur particularité dans le caractère cyclique et structurel qui permet de servir de guide dans le processus, de connaître à tout moment la phase du cycle dans laquelle se trouve le groupe, ainsi que les activités et les fonctions qui correspondent à chacun des stades. C'est un moyen efficace de régulariser le processus de création collective et, en même temps, d'impliquer toutes les personnes qui y participent. Il est évident que les *Cycles* ne génèrent pas de talent par le seul fait de les appliquer, mais ils facilitent leur éclosion, grâce à une stimulation permanente de l'imagination des participants. Les *Cycles* comprennent la création comme un processus non linéaire, de telle sorte que leurs phases ou étapes ne sont ni successives ni exclusives, ayant la possibilité de passer et de circuler de l'une à l'autre, et de revenir à la précédente ; c'est un processus dynamique dans lequel les phases sont travaillées une par une. Le produit scénique qui en résulte, grâce à l'application des *Cycles*, présente l'esthétique particulière du collage puisque l'histoire théâtrale est construite à travers de petits fragments narratifs, dans lesquels l'objet, les images ou les environnements sont privilégiés dans une plus grande mesure que le texte. Un espace est ainsi ouvert pour le développement d'un langage scénique plus proche d'une poésie plastique et visuelle que littéraire, comme on peut le constater dans les créations de Robert Lepage.

Cette structure de collage, comme un *canovaccio*, sert à soutenir les grandes lignes de l'histoire. Le bon développement de cette dramaturgie fragmentée requiert nécessairement une vision périphérique et unificatrice,

intelligente et pointue, capable de relier toutes les pièces entre elles. La combinaison et l'emboîtement corrects de chacune des pièces nous permettront de visualiser et de reconnaître l'ensemble du puzzle afin de comprendre l'histoire dans son ensemble. C'est ainsi que la figure du « facilitateur » apparaît dans les *Cycles Repère*. Contrairement au metteur en scène, le facilitateur a un rôle beaucoup moins dominant dans le processus de création. Le facilitateur participe en tant que membre de l'équipe et sa fonction est d'organiser et de dynamiser chacune des différentes phases du cycle, en facilitant la participation de tous les membres à chaque étape. Robert Lepage a joué ce rôle avec excellence, en favorisant l'échange d'idées et de propositions, et en participant au même jeu en tant que membre de l'équipe. La validation des propositions doit d'abord être mise en pratique. Une procédure qui, d'une certaine manière, suit les règles proclamées par Jacques Lessard : « créer, c'est choisir », « faire, c'est connaître » et « il n'y a pas de démocratie dans l'art ». Bien que toutes les approches puissent avoir une place dans les processus d'exploration collective, l'évaluation finale de chacune d'entre elles sera conditionnée par le critère unificateur du facilitateur, qui aura toujours le dernier mot en tant que responsable ultime du projet.

Comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, Robert Lepage, contrairement à Jacques Lessard, n'applique pas ces règles avec rigueur et aborde les différentes phases des Cycles de manière plus souple et plus intuitive. L'apprentissage fondamental que Robert Lepage a acquis avec les *Cycles Repère* a été de considérer les ressources sensibles comme un point de départ. Afin d'éviter d'entrer dans des débats et des controverses idéologiques, Lepage fait remarquer que l'improvisation à partir de ressources sensibles est radicalement différente de l'improvisation à partir d'un thème, puisque cette dernière nécessite toujours l'établissement d'un

consensus idéologique entre les membres du groupe ; une stratégie délicate qui peut favoriser la discussion plutôt que la créativité. D'autre part, partir du concret constitue une provocation directe vers l'exploration, vers la suggestion, vers l'imaginaire. Les ressources sensibles, fournies par les membres impliqués dans le projet, sont directement liées à leurs sensibilités et aux émotions de chacun d'entre eux. C'est une base beaucoup plus avantageuse pour lancer un processus créatif. Ainsi, l'exploration des ressources sensibles par les membres du groupe conduira inévitablement plus tard à l'émergence du thème. Comme le reconnaît Lepage, l'histoire qui sera finalement racontée au public n'est jamais dans la tête des créateurs, mais ceux-ci devront la découvrir eux-mêmes, à travers leurs improvisations et leurs enquêtes. C'est le sens essentiel des explorations dans le processus de création collective.

À ce stade, je voudrais exposer une certaine polémique, constatée lors de mes recherches sur les *Cycles Repère*. Il faut reconnaître que malgré l'essor et la popularité que les *Cycles Repère* ont atteint à l'époque, ils sont progressivement tombés en désuétude, après la disparition définitive de la compagnie de Jacques Lessard. Peu à peu, les *Cycles Repère* se sont détachés du domaine professionnel pour se diriger vers d'autres espaces, plus pédagogiques, où ils restent un outil précieux pour dynamiser les processus collectifs de création. Par conséquent, la question que nous pourrions nous poser serait la suivante : pourquoi l'application des *Cycles Repère*, dans le cadre du théâtre professionnel, a-t-elle fonctionné dans certains cas et pas dans d'autres ? Jacques Lessard a le mérite d'avoir appliqué au théâtre les *Cycles RSVP* de l'architecte Lawrence Halprin, mais ce sont vraiment les créations originales de Robert Lepage qui ont rendu les *Cycles Repère* populaires, et sa façon de les utiliser n'a cessé de lui fournir de nouvelles créations à succès. Il est possible que les Cycles, au-delà de

leur utilisation comme outil de dynamisation du processus créatif, aient également été pris comme une formule dont l'application rigoureuse devrait conduire à un résultat positif. La tentation de transformer une procédure élastique en une méthode rigide peut générer exactement l'effet inverse : sacrifier la libre spontanéité du processus au strict respect des règles. Pour Lepage, les *Cycles Repère* sont une structure ouverte au service de la création dramatique, et jamais une procédure hermétique. De même, le maître Jacques Lecoq a toujours refusé de laisser sa pédagogie théâtrale devenir une méthode, car il considérait que cela contreviendrait l'âme même de sa pédagogie qui n'en garderait que la carcasse. En conclusion, les *Cycles Repère*, compris comme un processus cognitif et comportemental de créativité de groupe, réalisé de manière structurée mais flexible, peuvent valoriser et faciliter tout travail créatif, le rendant précieux pour chaque personne qui participe activement à l'expérience créative.

Peut-être pour se distancier de la pratique de Jacques Lessard, Robert Lepage a toujours voulu utiliser l'expression « exploration collective » pour désigner son application particulière des *Cycles Repère*. Une des caractéristiques les plus remarquables et singulières du processus créatif suivi par *Ex Machina* consiste à mener ces explorations collectives ensemble, l'équipe technique collaborant simultanément avec l'équipe artistique. C'est la procédure développée par Lepage avec sa propre compagnie, pour incorporer tout le potentiel technologique dans les explorations collectives : des techniciens et des artistes improvisant en même temps dans le même espace scénique. Les périodes de répétition, étalées sur une durée qui peut être longue, se déroulent en différentes réunions, allant de deux à quatre semaines de travail intense, où toute l'équipe – artistes, techniciens, designers et personnel de production —ils travaillent tous en même temps, s'impliquant collectivement dans le

processus de création. Bien que la procédure habituelle soit que chaque équipe agisse séparément et que leurs résultats ne soient pas combinés avant les jours précédant la première, cette collaboration conjointe entre les domaines, les équipes et les départements est l'une des grandes vertus et l'un des mérites exceptionnels qui différencient cette entreprise unique de création scénique et de recherche du reste. De ce fait, le fruit obtenu dans chaque production, grâce à l'étroite collaboration entre les membres de cette « grande famille », en vient à représenter tout un processus d'apprentissage, où il devient évident, comme dans les groupes intelligents, que le résultat global obtenu est bien plus grand que la simple somme de chacune des parties. L'espace multidisciplinaire de *La Caserne* sera le lieu qui permettra de satisfaire les besoins de production de l'entreprise, en favorisant les processus de recherche et d'expérimentation en collectivité.

Comme nous l'avons indiqué auparavant, au-delà des résultats obtenus dans chaque production, ce qui intéresse vraiment Robert Lepage, c'est le processus de création lui-même, qui est abordé comme une grande aventure. Loin de ce que l'on pourrait croire, chaque projet *Ex Machina* est mené avec de nombreuses incertitudes et une seule certitude : celle de savoir qu'à la fin du processus un spectacle attend qui n'a pas encore été découvert. C'est le jeu et le défi de chaque projet : révéler, parmi tous les membres de l'équipe, la pièce dramatique qui se cache dans les explorations collectives. L'improvisation des acteurs, source essentielle de l'écriture dramatique, transcende également les techniciens et l'équipe de production qui devront aussi savoir improviser en fonction de l'avancement du projet. Du chaos initial, entre la table de travail et l'espace scénique où tout a sa place, les premiers *canovacci*, les premières structures dramatiques, seront progressivement générées. La dynamique des répétitions se développe entre les notes et les discussions à la table de travail et l'exploration des

propositions sur scène. Aux improvisations des acteurs s'ajoutent les interventions des concepteurs et de toute l'équipe technique pour générer les premières esquisses de lumière, de son, de costumes, d'accessoires, d'écriture, etc. C'est ici que se manifeste la nature cyclique du processus de création : les improvisations sont successivement préparées, explorées et évaluées, jusqu'à ce qu'elles soient sélectionnées dans le cadre du contenu du spectacle. C'est une dramaturgie qui continue à se développer à chaque représentation, toujours ouverte aux changements et aux modifications possibles, de sorte qu'aussi bien la pièce complète que chacune des parties qui la constituent peuvent repasser par les phases d'exploration ou d'évaluation.

Les ressources sensibles, tous ces éléments concrets à capacité suggestive, constituent le matériel de base des explorations. L'un des critères de sélection est que la ressource doit contenir un lien émotionnel avec la personne qui la fournit. Ainsi, l'un des objectifs poursuivis par les explorations est de rechercher les éléments dramatiques qui facilitent la traduction, pour le futur public du spectacle, du potentiel émotionnel associé à une ressource spécifique. C'est la relation triangulaire dont parlait Lecoq : une communication entre le moi, l'autre et ce qui est extérieur aux deux mais qui les relie ou les connecte. D'une certaine manière, le processus de création poursuit une complicité émotionnelle entre l'artiste et le public, et les ressources sensibles facilitent la triangulation qui renforce le lien émotionnel entre l'un et l'autre.

En somme, on pourrait dire que les créations originales de Robert Lepage combinent le jeu de l'improvisation, les ressources sensibles et les nouvelles technologies pour créer des récits qui émeuvent et surprennent le spectateur. En fin de compte, les histoires que Robert Lepage raconte sont

des mélodrames contemporains. On peut y distinguer certains motifs similaires et des thèmes récurrents comme l'art, la sexualité ou la géographie. Au-delà des clichés, le genre du mélodrame cherche à émouvoir le spectateur en mettant en évidence les aspects et les caractéristiques de la nature humaine. C'est justement cette dimension humaine qui intéresse Lepage dans ses récits, dans lesquels il met ingénieusement en rapport l'extrêmement banal, individuel et local avec les grands sujets universels.

Par ailleurs, au niveau narratif, les voyages ont toujours été une source d'inspiration pour ses récits. Que ce soit de manière réelle ou par le souvenir, l'imagination ou la mémoire, quasiment tous les spectacles originaux de Robert Lepage contiennent une sorte de voyage. La métaphore du voyage devient une ressource dramaturgique qu'il utilise souvent pour organiser l'histoire de ses personnages. Situé entre un départ et un retour, le voyage devient une initiation, une expérience de transformation et d'apprentissage pour les personnages principaux. Au-delà des mots, la scène théâtrale a son propre langage qui se développe dans l'espace scénique. L'écriture scénique pratiquée par Robert Lepage est un dialogue permanent entre le fond et la forme, entre le contenu de la pièce et sa manifestation extérieure. Les explorations collectives, entre artistes, techniciens et designers, favorisent le développement d'une dramaturgie globale dans laquelle interviennent tous les éléments formels et sémantiques de la scène.

Bien qu'il ait souvent été décrit comme excessif, Robert Lepage s'est également révélé être un maître de l'équilibre. Dans ce sens, il a su trouver un contrepois équilibré entre la tradition théâtrale, liée au jeu d'improvisation de l'acteur, et l'avant-garde de la scène technologique et

spectaculaire, marque de fabrique de sa compagnie *Ex Machina*. Le travail de Lepage s'éloigne du contenu littéraire et des formes classiques pour se rapprocher du concept de théâtre post-dramatique mis en avant par Lehmann, où le centre de gravité de l'événement théâtral se situe, non pas dans le texte, mais dans la totalité de la mise en scène. Les productions d'*Ex Machina* ont su faire écho à notre société de plus en plus complexe et hétérogène afin de bouleverser le spectateur grâce aux multiples ressources offertes par la technologie appliquée à la mise en scène. De la même manière, Lepage a également réussi à trouver un équilibre entre les éléments théâtraux les plus simples et les plus traditionnels, tels que le théâtre d'ombres ou les marionnettes, et la technologie la plus sophistiquée et la plus spectaculaire déployée dans ses grandes productions. Les caractéristiques esthétiques et thématiques des projets d'*Ex Machina* sont directement liées aux conditions particulières de la production et aux caractéristiques du processus créatif. Le théâtre, en tant que partie des « industries culturelles », doit s'adapter aux marchés économiques de la mondialisation et, dans ce sens, *Ex Machina* a réussi à développer un modèle de production international en s'adaptant aux besoins du marché tout en maintenant l'indépendance créative de son directeur. Robert Lepage est passé maître dans ce jeu entre sensibilité et audaces, en aboutissant à une harmonie spectaculaire entre le théâtre multimédia et les arts vivants, une symbiose entre le technologique, l'artificiel et le plus authentique, le plus personnel et le plus humain, ainsi qu'une consonance entre toutes ses limites et sa liberté créative.

Le théâtre de Robert Lepage est resté à l'avant-garde de la scène grâce à la défense de sa liberté d'expression artistique pour renouveler les formes et les contenus, en questionnant la réalité de notre temps à travers de nouveaux outils qu'il a su intégrer sur scène. Grand amateur de

paradoxes, Lepage a toujours défendu l'idée que l'évolution théâtrale se situe, justement, en dehors du théâtre. C'est cette conviction qui l'a toujours conduit à vouloir s'entourer d'une équipe pluridisciplinaire, à valoriser l'échange et le métissage, à mêler les arts de la scène à l'art numérique, à susciter des rencontres entre scientifiques et dramaturges ou des collaborations entre artistes étrangers et québécois. Son caractère novateur s'est manifesté par sa polyvalence artistique et son interdisciplinarité.

Robert Lepage nous propose un nouveau modèle de création collective pour la mise en pratique de la création scénique et de la recherche au XXI^e siècle. Ainsi, nous résumons certaines caractéristiques de son procédé innovant, comme l'importance de se concentrer sur le processus plutôt que sur le résultat, évolution conçue comme un moyen d'exploration et d'apprentissage. L'ensemble du processus est ainsi vécu comme un « projet partagé » dans lequel l'objectif est d'impliquer toute la « communauté » qui participe et est liée au projet : équipe de direction, artistes, techniciens, personnel de production, observateurs, spécialistes invités, etc. Lepage a constaté que les relations et les échanges entre différents individus favorisent la manifestation spontanée de la créativité. Son rôle de directeur n'est pas autoritaire et imposant, mais plutôt celui d'un facilitateur du travail collectif, assurant un bon environnement de travail ; il est le capitaine du navire, la personne qui guide toute l'équipe, prenant la responsabilité du développement global du projet. Dans le processus de création, chaque erreur est considérée comme une occasion de s'améliorer, d'apprendre et de découvrir d'autres façons de procéder. Ainsi, chaque projet devient un grand voyage, une aventure aussi bien collective qu'individuelle, où les acteurs et les actrices jouent un rôle fondamental, en tant que véritables cocréateurs de l'œuvre dramatique. La première du spectacle n'est jamais comprise comme un produit fini ; au contraire, c'est

le moment où s'engage un dialogue ouvert et continu avec le public, ce qui implique un suivi et une évaluation permanentes de l'œuvre, qui peut être modifiée, transformée, étendue ou réajustée. Lepage conçoit ses œuvres comme un produit vivant en évolution constante jusqu'à la dernière représentation. Il invite les artistes du futur à « se mettre en danger », car le talent n'est pas une garantie de succès s'il ne s'accompagne pas de l'audace pour saisir les opportunités et de l'aplomb pour prendre certains risques. La grande stratégie de Robert Lepage a été de se rendre irremplaçable.

Le théâtre parle toujours dans un temps présent et, comme le reste des arts, il doit entretenir un lien et une connexion avec la société à laquelle il appartient. L'art contemporain, dans sa diversité, risque souvent de se refermer sur lui-même et de devenir dur, difficile ou incompréhensible. Le metteur en scène québécois déplore le manque d'humour de la scène contemporaine et défend un théâtre accessible et populaire, en lui donnant ce sens primordial du rituel collectif. Nous ne savons pas ce que deviendra le théâtre du futur mais, comme le fait Robert Lepage, il serait souhaitable de continuer à concevoir l'événement théâtral comme une grande cérémonie de rencontre et de communion entre les êtres humains.

Cette recherche a démontré la validité, l'intérêt et le potentiel de la création scénique qui se fait collectivement, sous une direction exemplaire. Réalisée par des compagnies indépendantes, dont les membres ont vécu ensemble et exploré pour créer des œuvres originales, la création collective dans notre pays a également vécu sa période de gloire dans les années 70 et 80, commençant à décliner dans les années 90 jusqu'à leur disparition graduelle, dans la plupart des cas³. Ce que Lepage propose aujourd'hui n'est

³ C'est le cas de nombreuses compagnies de théâtre indépendantes qui ont vu le jour dans les années 60, 70 et 80 dans toute l'Espagne, comme par exemple : *Los Goliardos* ou *Teatro Tábano* à Madrid ; *Els*

pas une création collective entre « sosies », mais plutôt une création « partagée » entre différents, opposés, complémentaires voire étrangers, mais avec des intérêts et des attentes communes, avec un désir d'apprendre et d'évoluer ensemble. L'acteur, avec sa capacité créative à construire et à donner vie aux personnages, continue d'être la pièce fondamentale et humanisante du théâtre, mais, en même temps, les histoires doivent trouver une forme d'expression, un langage et une poétique scénique qui soient toujours en rapport avec le présent et avec la réalité du spectateur. À cette fin, Lepage considère qu'il est essentiel de maintenir un dialogue permanent entre les arts, les sciences et les technologies, entre ce qui est local et l'ailleurs, entre la tradition et l'avant-garde. C'est sa façon d'innover et de découvrir, en privilégiant une « dramaturgie improvisée », qui est toujours à écrire.

Bien que l'œuvre de Robert Lepage soit connue en Espagne, et encore, plutôt par les secteurs professionnels des arts de la scène que par le grand public, il n'existe aucune recherche qui étudie et analyse, d'un point de vue théorique et pratique, la genèse d'une dramaturgie qui constitue un modèle de collaboration, d'intégration et d'innovation scénique. Nous sommes donc convaincus que les résultats de cette thèse de doctorat peuvent servir à comprendre, à systématiser et à visualiser le processus créatif de Robert Lepage, en tant que référence internationale de la scène contemporaine d'avant-garde. Des résultats qui peuvent être d'utilité aux professionnels des arts du spectacle, aux créateurs et aux pédagogues, ainsi

Joglars, Els Comediants ou La Fura dels baus en Catalogne ; *La Cuadra de Sevilla* ou *La Zaranda* en Andalousie ; *Karraka* ou *Geroa* au Pays basque, etc. Aujourd'hui, *La Fura dels baus*, à travers certains de ses membres comme Carles Padrissa et Alex Ollé, a poursuivi l'activité de la compagnie, en restant toujours à l'avant-garde théâtrale et en évoluant également vers des formules scéniques plus "partagées", en travaillant en étroite collaboration avec d'autres artistes (comme les diverses collaborations avec le sculpteur Jaume Plensa), en renforçant la multidisciplinarité et l'alliance avec les nouvelles technologies. En ce sens, certaines des propositions scéniques de *La Fura dels Baus* ont été mises en relation et comparées avec les productions d'Ex Machina, fondamentalement dans le domaine de l'opéra (voir note 417).

qu'à toute personne intéressée par les processus de recherche artistique et de création collective. Je voudrais, enfin, que ce travail académique génère, de la même manière, des études différentes et nouvelles qui complètent et enrichissent les résultats de mes recherches.

INTRODUCCIÓN

El artista multidisciplinar quebequense Robert Lepage es considerado en la actualidad como uno de los más grandes creadores escénicos internacionales de nuestro tiempo. Desde que terminara sus estudios en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec en 1978, no ha cesado su ascenso profesional cosechando éxitos y recibiendo numerosos premios y reconocimientos por todos los rincones del planeta en los que ha presentado sus trabajos. Las creaciones originales de Robert Lepage han contribuido a ampliar los límites del territorio teatral, siendo pionero en la incorporación de otras formas de expresión como la fotografía, el cine, el vídeo, la música y, sobre todo, el uso de la alta tecnología que complementa con un elemento teatral tan primigenio como es el juego de la improvisación, latente en el corazón de su metodología. Sus espectáculos, enmarcados dentro de lo que se ha denominado “teatro de la imagen”, combinan tradición y modernidad participando en una renovación del pensamiento y de la escritura dramática.

Esta tesis se lleva a cabo con el deseo de analizar, comprender y también dar a conocer en nuestro país, el innovador proceso de creación escénica seguido por Robert Lepage para desarrollar dramaturgias originales; examinar y difundir su particular metodología basada en la improvisación de los actores, y en una exploración colectiva en la que participan tanto técnicos como artistas, así como el propio público. Por tanto, son objetivos generales de la presente investigación: determinar la influencia que puede ejercer una determinada formación teatral en los resultados profesionales posteriores conducentes hacia un teatro creativo, emotivo y personal; establecer e identificar los vínculos entre tradición y

vanguardia, *high tech* y *low tech*, singular y universal, o local y foráneo, como características paradójicas y representativas del teatro de Robert Lepage; descubrir y constatar el uso adecuado de una metodología de creación colectiva como son los *Ciclos Repère*, para conseguir un producto escénico eficaz, coherente e impactante; o descubrir y entender el juego de la improvisación no sólo como una fórmula para la creación teatral, sino también como una vía para la investigación y el conocimiento.

Los espectáculos de Robert Lepage son un ejemplo de *work in progress* permanente donde la obra se va “reescribiendo” representación tras representación. Esta singularidad, así como la metodología empleada, me ha llevado a otorgar a este estudio el título de “dramaturgia de la improvisación”. Considero que esta es una de las contribuciones más innovadoras, ricas y transcendentales que Robert Lepage ha aportado a la dramaturgia contemporánea, cuyas historias se desarrollan por medio de una escritura escénica en la que intervienen múltiples elementos con sus propios lenguajes y significados: objetos, luces, vídeo, sonido, escenografía, vestuario, tecnología, música, actores, etc. Cada relato se va escribiendo directamente sobre la escena, por medio de improvisaciones y de un modo fragmentado, a través de microhistorias o pequeñas fábulas conectadas entre sí, por medio de imágenes, transiciones sonoras o visuales que requieren un seguimiento atento del espectador, quien será, finalmente, el encargado de unir y completar todas las piezas del puzle.

Existen numerosos estudios, entrevistas en profundidad y publicaciones que son referentes fundamentales de la obra de Robert Lepage, como los llevados a cabo por Rémy Charest, Ludovic Fouquet, Stéphan Bureau, Aleksandar Dundjerovic, o Dominique Lasseur, por citar

sólo algunos de ellos⁴. Estos estudios exhaustivos indagan en distintos aspectos particulares de la extensa y variada obra de este creador extraordinario. La admiración e interés generado por Robert Lepage en el ámbito internacional, se debe en gran medida a la incorporación de medios técnicos y audiovisuales de última generación a la puesta en escena, circunstancia que ha llevado a poner el foco de atención en ese aspecto intermedial y tecnológico de su teatro. Igualmente, en varias Universidades del mundo se han elaborado diferentes tesis doctorales que han centrado su investigación en distintos aspectos de la obra de Robert Lepage o cuyo trabajo se incluye como parte de investigaciones más amplias. Sin embargo, en España no se ha defendido ninguna tesis en la que se aborde directamente su práctica dramática o su proceso de creación escénica. Por nuestra parte, como hemos indicado, pretendemos indagar en los aspectos dramaturgicos de su teatro, en el proceso de creación de sus obras originales y en la conexión existente entre el contenido y la forma de sus relatos extraordinarios.

Partimos de la hipótesis que afirma y sostiene la existencia de una relación directa y complementaria, articulada por medio de la improvisación y de la exploración colectiva, entre la formación recibida por Robert Lepage y basada en el concepto del “actor-creador”, la metodología heredada de los *Ciclos Repère* y, finalmente, el uso de las nuevas y últimas tecnologías. Por tanto, nuestra investigación persigue dar respuesta a dos grandes preguntas: ¿Existe en las obras originales de Robert Lepage una relación directa y consecuente, entre la pedagogía para un teatro de

⁴ Citamos algunos de los estudios y publicaciones sobre la obra de Robert Lepage que hemos tomado como referencia en nuestra investigación y que se incluyen en la bibliografía: *Robert Lepage. Quelques zones de liberté* (Charest, 1995), *Robert Lepage, l'horizon en images* (Fouquet, 2005), *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage* (Bureau, 2008), *Robert Lepage* (Dundjerovic, 2009), *Theatricality of Robert Lepage* (Dundjerovic, 2007), *Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory* (Dundjerovic, 2003), *Grands entretiens-Robert Lepage* (Lasseur, 2013).

creación, el uso de una metodología que desarrolla, paso a paso, las etapas de creación colectiva, y las múltiples posibilidades formales, estéticas y narrativas que nos ofrecen las nuevas tecnologías? ¿Puede el juego de la improvisación, base del arte teatral, poner en relación y vincular estrechamente a la formación, la metodología y la tecnología, para alcanzar el objetivo común de crear productos escénicos capaces de interesar y emocionar al público del siglo XXI?

Para responder a estas cuestiones, basaremos nuestra investigación en los estudios preexistentes, en los múltiples documentos audiovisuales sobre su trabajo, en entrevistas, charlas y conferencias ofrecidas por Robert Lepage, y en el análisis de sus espectáculos. Del mismo modo, se cuenta también con abundante y diverso material propio, extraído directamente de los protagonistas del presente estudio, que he podido recoger por mí mismo a lo largo de dos estancias realizadas en Quebec. Estos dos viajes al lugar donde se centra mi estudio, el primero en 2013 y el segundo en 2015 como explicaré más adelante, me han permitido conocer de primera mano la gran actividad teatral de Quebec, sobre todo en la ciudad de Montreal, recorriendo sus múltiples espacios escénicos y realizando encuentros con diversos profesionales. Este es el nutrido material en el que me baso para dar soporte a esta tesis doctoral, con la que se pretende relacionar tres aspectos fundamentales, bien diferenciados, y que consideramos clave para comprender la obra escénica de Robert Lepage: formación, metodología y vanguardia, entendida esta última como tecnología e intermedialidad.

El motivo particular que me ha llevado a realizar esta investigación doctoral se basa en una afinidad personal con el teatro de Robert Lepage que descubrí por primera vez en 1996, en París. En aquel año, el Festival d'Automne de la capital francesa presentaba la primera producción de la

compañía *Ex Machina: Les Sept Branches de la rivière Ota*. Nunca hasta entonces había asistido a una representación teatral con una duración de seis horas. Aquel acontecimiento, vivido con verdadero entusiasmo, me permitió descubrir a este creador extraordinario a quien, desde entonces, no he dejado de seguir. Entre los años 1995 y 1997 residí en París para formarme profesionalmente con el maestro Jacques Lecoq en su *Ecole Internationale de Théâtre* y esta experiencia fundamental con el maestro francés me provocó un interés permanente por las nuevas dramaturgias para la escena, las metodologías de la creación teatral y la poética visual del espectáculo.

Progresivamente, a medida que conocía y presenciaba nuevos espectáculos de Robert Lepage, iba comprobando que la pedagogía de Jacques Lecoq también se podía percibir en sus creaciones. Así descubrí que su relación con esta pedagogía para la creación teatral le llegó a través del quebequense Marc Doré, antiguo alumno de Lecoq, y profesor de Robert Lepage en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec. Gracias a él, Lepage descubrirá ese concepto fundamental del “actor-creador”, así como la importancia del juego de la improvisación en el proceso creativo. Esta será una línea de trabajo esencial en su trayectoria profesional que desarrollará posteriormente, como veremos, con Alain Knapp en París y, más tarde, a través de los *Cycles Repère* utilizados por Jacques Lessard.

En la primavera de 2013, tuve el privilegio de ser invitado por el equipo de *Ex Machina* para asistir en Quebec a los ensayos de la creación de *Coeur*, segundo espectáculo de la tetralogía *Jeux de cartes*, y conocer personalmente, en directo, el proceso de creación escénica de Robert Lepage. *La Caserne*, sede de *Ex Machina*, es un centro de investigación tecnológica y de creación, de work in progres, donde los relatos escénicos se desarrollan a partir de diferentes recursos sensibles como objetos, textos,

anécdotas, imágenes, etc., que se aportan y se discuten entre todos los miembros del equipo a modo de *brainstorming*. No existe un texto previo, sino que la dramaturgia se va generando, poco a poco, por medio de las improvisaciones de los actores, con la propia evolución del trabajo y de la investigación permanente, con los hallazgos e, igualmente, con los accidentes y errores surgidos en el proceso creativo. Robert Lepage hablará de “exploración colectiva” para referirse a su metodología heredada del *Théâtre Repère* donde los actores desarrollaban improvisaciones libres para construir personajes y elaborar situaciones a partir de recursos concretos y no a partir de ideas. Esta experiencia personal en el centro de *La Caserne* en Quebec, al término de mi máster en *Estudios Teatrales*, fue sin duda uno de los principales detonantes para llevar a cabo la presente investigación doctoral.

Siguiendo la hipótesis que guía nuestro trabajo de investigación, podemos establecer una conexión entre tradición y vanguardia, llevada a cabo por una metodología innovadora. Esta tradición a la que nos referimos tiene su origen en las primeras compañías profesionales que surgieron en Europa y que desarrollaron un estilo particular de teatro conocido como *commedia dell'arte*. La idea del actor que, aparte de interpretar textos ajenos, también es capaz de generar su propio discurso y desarrollar historias originales ha generado el concepto actual de “actor-creador”. Esta es la tradición adquirida por Robert Lepage en su periodo de formación y que le ha permitido desarrollar en escena su universo particular. Por otra parte, la vanguardia en la que se han ubicado sus creaciones escénicas está ligada directamente a la intermedialidad, a la hibridación artística y al uso de las nuevas tecnologías. Ambas características, tradición y vanguardia, se conectan entre sí por medio de una metodología pensada para la creación colectiva, heredera de los *Cycles Repère*, que le permite a Robert Lepage,

organizar el proceso creativo, por un lado, y, por otro, desarrollar una escritura dramática basada en la improvisación de los actores. Una nueva forma de elaborar *canovacci*, como los cómicos italianos, pero, en esta ocasión, aplicados y adaptados a los lenguajes y formas de la dramaturgia contemporánea.

Iniciaré mi investigación identificando, en primer lugar, las influencias de las tradiciones teatrales europeas en el teatro de Quebec para, seguidamente, poder diferenciarlas de aquellas características propias y singulares del teatro quebequense. Posteriormente, dentro del contexto del teatro contemporáneo de Quebec, analizaré la obra de Robert Lepage con el fin de extraer sus particularidades específicas a lo largo de cada una de sus diferentes etapas. Lo que he denominado “dramaturgia de la improvisación” constituye el verdadero corazón de esta tesis que he estructurado, como ya he señalado, en tres grandes apartados: formación, metodología y vanguardia.

En la primera parte, correspondiente a la etapa de formación, me propongo examinar la oferta formativa en *Artes Escénicas* dentro de la provincia de Quebec, para situarnos en el *Conservatorio de Arte Dramático* de la capital. Con ello pretendo identificar y analizar el periodo de formación de Robert Lepage, el nacimiento de su interés por el teatro, la experiencia con la pedagogía del Conservatorio y su relación con el profesorado. Con ello perseguimos identificar ciertos aspectos positivos de la pedagogía en general y de la pedagogía teatral en particular, así como demostrar y detallar la influencia ejercida en Lepage por el profesor Marc Doré, examinar sus prácticas de improvisación y sus conexiones con la pedagogía de Jacques Lecoq dirigida hacia un teatro de creación.

Siguiendo un orden cronológico en la biografía de Robert Lepage, abordaré su primer viaje a Europa con el fin de advertir la influencia ejercida por el primer contacto con el teatro europeo, identificando también un concepto que se articulará reiteradamente en sus dramaturgias: el viaje como elemento transformador y como vía de conocimiento. Asimismo, se estudiarán las clases impartidas por Alain Knapp, basadas igualmente en la improvisación, para extraer los principios fundamentales de su pedagogía sobre el “actor-creador”. De esta manera se pretende establecer una relación directa entre la formación recibida y la práctica posterior llevada a cabo por Robert Lepage.

Finalmente, queremos explorar el fenómeno de la *Liga Nacional de Improvisación* como producto teatral genuinamente quebequense y potenciador del juego de la improvisación en la creación teatral directa y espontánea frente al público. Siendo muy joven, Robert Lepage llegó a convertirse en una estrella de la *LNI* cuando ésta gozaba de su mayor popularidad. Por este motivo, queremos probar y demostrar la importancia y el dominio de Robert Lepage en el juego de la improvisación, su versatilidad para crear y contar historias espontáneamente delante del público, poniendo en práctica tanto sus recursos físicos y gestuales como su agudeza intelectual. Queremos identificar, de esta manera, los posibles vínculos con la práctica llevada a cabo por aquellos actores de la *commedia dell'arte* con el fin de demostrar la vigencia de ese “espíritu improvisador” que puede ser válido y efectivo, también hoy, en un teatro de vanguardia.

En la segunda parte se analizará la metodología empleada por Robert Lepage relacionándola con los aspectos formales, narrativos, estructurales, dramáticos, escénicos o poéticos que configuran sus dramaturgias originales. Tomando la práctica de la improvisación como mecanismo de

escritura teatral, pretendemos establecer e identificar correspondencias entre la fórmula de los canovacci y la estructura fragmentada de las narrativas surgidas con la aplicación metodológica de los *Cycles Repère*.

Para ello, comenzaré explorando la práctica de la creación colectiva en el teatro de Quebec de los años setenta y ochenta, con el fin de detallar los diferentes usos de la improvisación y las distintas vías de experimentación teatral. De esta manera presentaré el contexto en el que aparecen los *Cycles Repère*, aportados por Jacques Lessard para organizar el proceso creativo. A continuación, revisaré con detalle cada una de las fases de los Ciclos, a fin de revelar sus aspectos más característicos e innovadores, y de evaluar su aplicación práctica.

Como cierre de esta segunda parte, se analizará la aplicación particular que realiza Robert Lepage de los Ciclos, mediante sus exploraciones colectivas. Pretendemos así fundamentar el carácter colectivo de sus creaciones, subrayar la importancia del proceso sobre el resultado, advertir la metáfora del viaje y la tendencia melodramática en sus relatos, así como detallar el diálogo entre el fondo y la forma de su escritura escénica. De manera concluyente, el análisis del espectáculo *Lipsynch* servirá de ejemplo para visualizar la aplicación práctica de su metodología.

En la tercera parte, en la que se exploran los límites de la escena, me propongo cuestionar el concepto de vanguardia y de innovación teatral para demostrar cómo Robert Lepage se acerca a ella a través de la polivalencia artística, la tecnología y la interdisciplinariedad. A las facetas de actor, director, realizador, escenógrafo o dramaturgo se suman los diferentes territorios artísticos como el cine, el circo, la ópera, los conciertos de rock o

las instalaciones multimedia, por los que Robert Lepage ha extendido gran parte de su talento. Así mismo pretendo describir, visualizar y evaluar el uso y aplicación de las nuevas tecnologías no sólo como soporte técnico sino también como recurso dramático.

Terminaré esta tercera y última parte describiendo los nuevos paradigmas del teatro en una sociedad cada vez más global e interconectada. En este sentido examinaré el sistema de producción seguido por *Ex Machina* considerando que Robert Lepage y su compañía han abierto una productiva y estimulante vía hacia el teatro del siglo XXI que puede ser tomada como una referencia a seguir.

Finalmente, quisiera remarcar mi pretensión de abordar esta tesis doctoral no sólo desde el estudio y la investigación académica sino también desde la experiencia práctica y el conocimiento del ámbito teatral que me ofrece mi propia formación y trayectoria como profesional de las artes escénicas. En este sentido, toma especial relevancia la observación del proceso de creación de Robert Lepage que he podido realizar in situ, dialogando y conviviendo personalmente con sus protagonistas. En el año 2015, una vez iniciada la tesis, fui galardonado con la *Bourse Gaston-Miron* que ofrece cada año *l'Association internationale des études québécoises* (AIEQ) y le *Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises* (CRILCQ) a un investigador internacional. Gracias a esta ayuda, pude realizar una segunda estancia en Quebec, esta vez de cuatro meses, bajo la tutoría del especialista en teatro contemporáneo Hervé Guay, profesor en la Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Un periodo que me permitió vivir en Quebec para conocer su teatro, asistir a los cursos de doctorado impartidos por el profesor Guay, realizar diferentes entrevistas a profesionales de las artes

escénicas de Quebec, visitar distintos centros de documentación teatral como el *Centre de Recherches Théâtrales* (CERT), el citado *CRILCQ*, la Université du Québec à Montréal (UQAM) o la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (BAnQ), así como una segunda visita a *La Caserne*, accediendo a los archivos de la compañía *Ex Machina*, y a los ensayos de la producción del espectáculo *Quils*, dirigido y protagonizado por Robert Lepage. Estas han sido, junto a numerosos documentos preexistentes, las fuentes que han alimentado nuestra investigación.

EL TEATRO DE QUEBEC

En este capítulo, dedicado al teatro de Quebec, queremos contextualizar el tema de nuestra investigación, realizando un recorrido histórico a través de las manifestaciones teatrales más representativas que se han ido produciendo en la provincia de Quebec, desde sus inicios con la llegada al continente de los primeros colonos europeos en el siglo XVI, hasta la época contemporánea, en la que se enmarca el teatro de Robert Lepage. Encuadrar geográficamente y temporalmente nuestro trabajo supone tomar en cuenta la evolución y transformación de los distintos contextos sociopolíticos, económicos, religiosos o culturales de este territorio particular, a lo largo de sus más de 400 años de historia.

Como veremos más adelante, lo que conocemos actualmente como Quebec, una de las diez provincias junto con los tres territorios que conforman el Canadá, ha estado marcado por dos factores fundamentales que han ido condicionado su historia y determinado su sociedad: el bilingüismo y la multiculturalidad. Estas dos circunstancias esenciales, como señala de Diego, han marcado y definido a la sociedad de Quebec con toda su manifestación cultural, su producción artística o su práctica escénica. Asumimos, de esta manera, el planteamiento de la evolución histórica y teatral de Quebec seguido por Rosa de Diego en su obra de referencia en España *Teatro de Quebec*.

A través de este breve itinerario histórico y teatral, presentaremos ciertos periodos y acontecimientos de relevancia que han sido claves y determinantes para comprender el proceso evolutivo social y escénico que ha confeccionado el Quebec contemporáneo. A mediados del siglo XX, desligándose de su pasado colonial y de su influencia americana, la

identidad de Quebec comenzará a manifestarse con fuerza y vigor en numerosos escenarios de la sociedad. El teatro será, sin duda, una de las plataformas que mejor reflejará la identidad propia de sus ciudadanos. Así se iniciará una transición progresiva e imparable hacia un teatro propiamente quebequense, con Michel Tremblay a la cabeza, y hacia una profesionalización del sector de las artes escénicas y de la cultura que contará con el apoyo comprometido de las instituciones.

En la actualidad, la escena de Quebec nos ofrece un teatro diverso, cosmopolita y de vanguardia que sigue reinventándose continuamente, y donde la figura de Robert Lepage, auténtico embajador cultural de Quebec, sobresale internacionalmente como uno de los más grandes creadores escénicos de nuestro tiempo. Un artista inmenso, no sólo por la variada gama de actividades que ha desplegado en distintas facetas como director, dramaturgo, actor o realizador de cine, sino porque en cada una de ellas se ha revelado un talento único, original y sorprendente. En el último apartado de este capítulo, analizamos las tres grandes etapas de su carrera artística, vinculadas a su ciudad natal de Quebec, en las que se pone de manifiesto su gran capacidad para liderar no sólo proyectos artísticos sino también, verdaderos desafíos culturales que han conseguido transformar la ciudad de Quebec y conquistar al público del nuevo milenio.

1. La singularidad de Quebec: bilingüismo y multiculturalidad

Quebec es la mayor de las diez provincias que conforman, junto con los tres territorios del norte, las trece entidades federales de Canadá. Aunque el país es oficialmente bilingüe, la cuestión de la lengua no es la misma en todas las provincias: Quebec, con una clara mayoría de población francófona, tiene el francés como única lengua oficial, Nueva-Brunswick es

oficialmente bilingüe y el resto de las provincias son oficialmente anglófonas. Esta circunstancia convierte al Quebec en el único territorio de todo Norteamérica donde el francés es la única lengua oficial, un hecho que no llegaría hasta 1977 cuando la *Asamblea Nacional* de Quebec aprueba la *Carta de la lengua francesa*, durante el mandato de René Lévesque⁵.

Este estatus especial de reconocimiento y respeto hacia la población de Quebec, alcanzado en la actualidad, contrasta con un pasado mucho más turbulento, caracterizado por una basculación de permanente enemistad, entre dos lenguas y dos culturas diferentes: la francesa y la inglesa. Desde la llegada de los primeros colonos de Europa a Norteamérica, esta alternancia lingüística ha terminado por convertirse, a lo largo de los años, en un rasgo esencial y distintivo de Quebec.

Recordemos que antes de la llegada de los europeos, Quebec estaba habitado por diferentes pueblos aborígenes, con sus respectivas lenguas, entre los que destacan los inuits, los hurones, los algonquinos, los mohawks, los cree y los innus. El primer explorador europeo en llegar a la costa este del Canadá⁶ fue el navegante francés Jacques Cartier, quien en 1534 tomó posesión de aquellas tierras en nombre de Francia. Cartier descubrió y puso nombre al río San Lorenzo y años más tarde, en 1608, el navegante, diplomático y cronista francés Samuel de Champlain funda la ciudad de Quebec en la orilla norte del río San Lorenzo, en el lugar que los indios denominaban “kébec” para referirse a la zona en la que se estrechaba el río. Así la ciudad de Quebec se toma como referencia para las exploraciones francesas en América del Norte. En 1663, bajo el reinado

⁵ René Lévesque fue el fundador del *Partido Quebequés*, formación de corte independentista, que ejerció como Primer Ministro de Quebec desde 1976 hasta 1985. Bajo su mandato se aprobó la *Carta de la lengua francesa*, conocida también como Ley 101, con la que se declara el francés como única lengua oficial de Quebec.

⁶ Jacques Cartier en sus *Relations* describió y nombró aquel territorio, por primera vez, como Canadá. La palabra «canada» deriva de la voz «Kanata», un término iroqués que se usaba en la región para designar la aldea iroquesa de Stadacona, y que significaría en su idioma «grupo de chozas», «pueblo» o «aldea».

de Luis XIV, la denominada “Nueva Francia” se convertirá en una colonia formada por unos diez mil franceses, procedentes principalmente de Normandía y Bretaña, constituyéndose, de esta manera, una sociedad homogénea, agrícola, católica y francófona.

En el siglo XVIII, Quebec jugará un papel primordial en el conflicto entre las dos grandes potencias, Francia e Inglaterra, en su disputa por los territorios de América del Norte. Los franceses se aliarían con los indios hurones, y los británicos con indios iroqueses para iniciar la llamada *Guerra de los Siete Años* (1756-1763). Finalmente, las tropas inglesas consiguen la victoria derrotando al ejército francés en la batalla de los Llanos de Abraham, a las puertas de la ciudad de Quebec. Con el *Tratado de París* de 1763 se puso fin al conflicto, otorgando a la vencedora Inglaterra el territorio de Nueva Francia, una considerable extensión que comprendía todas las colonias francesas de Norteamérica, desde la desembocadura del río San Lorenzo hasta el delta del Misisipi, pasando por el territorio del valle de Ohio. Como medida para prevenir posibles levantamientos en un territorio tan extenso como lejano, la corona británica permitió a la población de la nueva tierra conquistada, mayoritariamente francófona, conservar su lengua, su religión católica y su cultura propia, según se estableció en la Ley de Quebec de 1774. Este será un momento crucial y trascendente para la población derrotada que permanece en Quebec. En los años sucesivos, su carácter quedará marcado con el sentimiento de abandono por su propia élite que huye a Francia, y vivirá con resignación, encerrada en sí misma, bajo la tutela del país enemigo.

Por su parte, los nuevos territorios colonizados por Inglaterra irán adquiriendo un mayor autogobierno con respecto al parlamento británico. Así, en 1867, se aprobará el *Acta de la América del Norte británica* que

servirá como Constitución canadiense de un sistema federal creado por Londres, con el que se favorece un gobierno autónomo en Canadá. Los habitantes del Quebec decidieron entonces unirse a los territorios anglófonos del Canadá, entendiendo que sería más fácil mantener su lengua y sus costumbres dentro de la confederación canadiense que cayendo en manos de los Estados Unidos. El nuevo país se convertirá en un dominio federal de cuatro provincias: Ontario, Quebec, Nueva Escocia y Nuevo Brunswick, a las que se irán sumando nuevas provincias y territorios, en un proceso de autonomía cada vez mayor frente al Reino Unido.

En el recién estrenado gobierno de Canadá, se irán alternando los partidos conservadores con los liberales, pero el ejecutivo siempre estará al mando de un primer ministro anglófono. Wilfrid Laurier, del Partido Liberal de Canadá, se convertirá en 1896 en el primer ministro franco-canadiense y católico en gobernar el país. Laurier impulsará la modernización de Quebec frente a la tradicional política federal canadiense en favor de Ontario y las provincias del Oeste. Su gobierno realizó una gran inversión en infraestructuras, impulsando el desarrollo económico y la industrialización de Quebec, preparando su entrada en el siglo XX.

A pesar de estos importantes cambios, en Quebec seguía existiendo una gran distancia entre el campo y la ciudad, así como entre la élite que hablaba en inglés y dominaba los negocios, y el francés de la clase obrera y campesina. En esta sociedad que continuaba siendo tradicional y conservadora, las diferencias entre anglófonos y francófonos se avivarán, aún más, con la llegada de las dos Guerras Mundiales. Pero, al mismo tiempo, como consecuencia del conflicto bélico y del importante desarrollo industrial, la provincia recibirá una considerable afluencia de inmigrantes procedentes de numerosos países. De esta manera, al bilingüismo existente se le sumará un variado multiculturalismo que irá transformando y

configurando la nueva sociedad, cada vez más urbana, con el avance del siglo XX.

El proceso de emancipación, consolidación y autonomía de la provincia de Quebec se irá fraguando a lo largo del nuevo siglo, en el que se proclamará y defenderá su singularidad con el resto del país. Al mismo tiempo, Canadá continuará deshaciendo los lazos de dependencia legislativa que mantiene aún con Inglaterra. Así, en 1931, el *Estatuto de Westminster* establece un estatus de igualdad legislativa entre los dominios auto-gobernados del Imperio Británico con el Reino Unido, y, finalmente, el *Acta de Constitución de Canadá* de 1982 pondrá fin a la dependencia jurídica con el parlamento británico. Entre estas dos fechas, la identidad propia de la sociedad quebequense, irá emergiendo progresivamente “de la oscuridad a la luz”. La *Grande Noirceur* es el nombre peyorativo con el que se conoce el largo periodo correspondiente al segundo mandato de Marcel Duplessis, primer ministro de Quebec durante cuatro legislaturas consecutivas, entre 1944 y 1959. El prolongado gobierno de Duplessis impondrá un régimen oscurantista, autoritario y reaccionario, inspirado en una ideología clerical-nacionalista, con el que se cierra una convenida alianza entre la Iglesia católica y el estado de Quebec. Su mandato provocó una gran depresión social, influida por una férrea oposición a los sindicatos y un apoyo inquebrantable a las grandes empresas. Los movimientos de oposición al régimen llevaron a una serie de grandes huelgas, exigiendo mejoras laborales y salariales, como la *Huelga del Amianto*⁷ de 1949, que supondrá un vital punto de inflexión. La sociedad de Quebec comenzaba a

⁷ La *Huelga del Amianto* (1949), con repercusión nacional, tuvo dos efectos perdurables: exacerbó la sensación de que los franco-canadienses estaban subrepresentados en la vida económica de Quebec, y produjo una división en la Iglesia católica quebequense entre partidarios y detractores de la huelga. Esta huelga también dio a conocer algunas figuras que posteriormente serían importantes en la historia de Quebec y de Canadá, como Pierre-Elliott Trudeau (Primer Ministro canadiense en 1968), padre del actual Primer Ministro de Canadá, desde el 4 de noviembre de 2015, Justin Trudeau.

mostrar su rechazo a la política caciquil de Duplessis y sus deseos de cambio conducirían, finalmente, a la llamada *Revolución Tranquila*.

Los cambios llegarán con la victoria del *Partido Liberal de Quebec* (PLQ) liderado por Jean Lesage, en las elecciones provinciales de 1960. Lesage se propuso modernizar Quebec comenzando por lo que consideró más urgente para el conjunto de la sociedad: la creación de un sistema público de enseñanza, el reconocimiento de la igualdad de la mujer y la nacionalización de la energía. Quebec empezó a adquirir una conciencia propia, fruto de su progreso económico y social, pero seguían sintiéndose marginados políticamente en relación con los canadienses anglófonos. La negativa de las autoridades federales al reconocimiento de la singularidad de Quebec potenció la emersión de un reforzado sentimiento nacionalista. Los francófonos quebequeses pasaron de verse como una minoría en Canadá a sentirse como una mayoría en la provincia de Quebec. En 1976, el *Partido Quebequés* (PQ), defensor de la independencia de Quebec, gana las elecciones y plantea un referéndum sobre la cuestión de la soberanía. La votación se realiza en 1980 con un resultado del 40,5% al “Sí” y un 59,56% al “No”. La mayoría de la población quería mantenerse dentro del Canadá, aunque preservando su identidad. No obstante, la cuestión de la soberanía fue ganando muchos adeptos ya que, tras varios intentos de acuerdo fracasados entre el gobierno federal y el de Quebec⁸, los quebequeses consideraron que no existía una sensibilidad suficiente hacia sus quejas y

⁸ En 1985, Robert Bourassa del Partido Liberal de Quebec (PLQ) y contrario a la independencia, retornó al gobierno provincial e intentó llegar a un acuerdo con las autoridades canadienses con el fin de lograr el apoyo de Quebec a la Constitución a cambio de ciertas contrapartidas. Pero el *Acuerdo del Lago Meech* de 1987 no llegó a buen término debido a la negativa de dos provincias. Tampoco el *Acuerdo de Charlottetown* de 1992 fructificó al ser rechazado en referéndum tanto en el conjunto del Canadá como en la propia Quebec.

hacia su identidad, a pesar de que el Parlamento de Canadá había reconocido al país, en 1971, como una entidad multicultural⁹.

Un segundo referéndum llegará en el año 1995 a través de un acuerdo entre el *Partido Quebequés* (PQ), el *Bloque Quebequés* (BQ) y la *Acción Democrática* (ADQ). Con este acuerdo las tres fuerzas se comprometían a someter a referéndum su proyecto de soberanía-asociación. La participación será masiva y proporcionará un ajustadísimo resultado con 49,42% de los votos a favor y 50,58% en contra. A pesar de que los independentistas perdieron por un estrecho margen, consiguieron poner de manifiesto en todo el país, la importancia de la cuestión de la autodeterminación. Años más tarde, el 27 de noviembre de 2006, en un intento de aplacar los deseos secesionistas por parte de los partidos favorables a la independencia, el parlamento canadiense reconoció a los quebequenses, en sentido cultural y social pero no legal, como “una nación dentro de un Canadá unido”.

Quisiéramos destacar cómo, a lo largo de toda su historia, la política ha sido el gran medio a través del cual los quebequenses han defendido la prevalencia de su identidad nacional. De ello se desprende el valor y la importancia que el sistema político canadiense ha tenido para todos sus ciudadanos. A diferencia de los Estados Unidos que consiguió su independencia del Reino Unido por medio de la lucha armada¹⁰, Canadá ha sabido evolucionar de forma pacífica por medio de tratados, pactos, leyes y

⁹ Como apunta Rosa de Diego (2002, p. 15), la diversidad cultural y lingüística de Canadá ha sido consolidada en la *Declaración de los Derechos* de 1960, en la Ley sobre las lenguas oficiales (*Bill 63*), de 1969, en la ley 22 de 1974, en la *Ley canadiense sobre los derechos de la persona* de 1977, en la *Ley 101*, también de 1977 y en la *Carta canadiense de los derechos y libertades* del 1982.

¹⁰ La guerra de Independencia de los Estados Unidos (1775 - 1783) enfrentó a las Trece Colonias británicas originales en América del Norte contra el Reino de Gran Bretaña y terminó con la derrota británica en la batalla de Yorktown. Un nuevo *Tratado de París*, firmado en 1783, reconocía la independencia de Estados Unidos de América.

referéndums. En la actualidad, Canadá está gobernado como una democracia parlamentaria y monarquía constitucional, con Isabel II de Inglaterra como jefe de Estado. Es una nación bilingüe con el inglés y el francés¹¹ como lenguas oficiales en el ámbito federal.

Tras la *Revolución tranquila* y su entrada en la modernidad, Quebec, se ha revelado como una sociedad heterogénea, cosmopolita, y pluricultural, poseedora de una cultura dinámica y creativa, en consonancia con las tendencias más actuales. Como veremos a continuación, esta singularidad de la sociedad quebequense se verá reflejada, igualmente, en sus manifestaciones teatrales.

2. Una breve historia teatral de 400 años

La historia del teatro en Quebec parece reducirse a una puesta al día de *350 ans de théâtre au Canada* de Jean Béraud, una obra con voluntad enciclopédica aparecida en 1958, en la que se enumera cada uno de los textos representados en las escenas de Quebec, que vienen acompañados con una breve reseña. Más allá del “catálogo teatral” de Jean Béraud, en el presente apartado queremos abordar la evolución del teatro en Quebec, desde sus tímidos orígenes hasta la actualidad. Desde la herencia y continuidad de las tradiciones teatrales europeas y americanas, hasta la emancipación del teatro quebequense como necesidad de expresión de su propia identidad.

2.1. La herencia colonial

¹¹ Los idiomas inglés y francés son cooficiales al nivel federal y la constitución garantiza ciertos derechos lingüísticos a los hablantes de los dos idiomas en todo el país. Al nivel provincial, el francés es el único idioma oficial de Quebec.

La primera manifestación teatral en América del Norte de la que se tiene constancia se corresponde con una obra teatral escrita y representada en francés en 1606, dos años antes de la fundación de la ciudad de Quebec. Se trata de una escenificación amateur con el título *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*, un texto alegórico de Marc Lescarbot¹² presentado en la bahía de Port-Royal, correspondiente con la actual Nueva Escocia. Durante todo el periodo de dominación francesa, las representaciones teatrales en la colonia supondrán una actividad amateur, irregular y reducida con apenas 30 funciones a lo largo de 150 años, casi todas ellas en la ciudad de Quebec. Se trata de representaciones de carácter social y fraternal empleadas para dar la bienvenida a un nuevo gobernador o dignatario. En gran medida, eran los centros religiosos, como los Colegios de los Jesuitas, los que llevaban a cabo estas actividades teatrales practicadas también con fines pedagógicos. No obstante, también será la propia Iglesia la encargada de frenar el avance de las prácticas teatrales y su evolución en el Nuevo Mundo, con el fin de preservar la “buena moral”. La Iglesia no veía con buenos ojos ciertas representaciones teatrales que servían como parte del ocio y de la diversión de la clase dirigente. La voluntad de los gobernadores de la colonia no era otra que la de reproducir ciertos aspectos de la vida parisina representando obras de Corneille, Racine o Molière. En 1694 una representación de *El Tartufo* produjo verdadera inquietud en la Iglesia que empezó a cuestionar al teatro como divertimento social, al que asociaba con reuniones mundanas. La obra, calificada como “peligrosa” será prohibida y el teatro sólo se practicará, de manera ocasional, en algunas fiestas privadas.

Tras la *Guerra de los Siete Años*, el territorio de *Nueva Francia* se convertirá traumáticamente en la *Provincia de Quebec* pasando a ser

¹² Marc Lescarbot (1570-1641) poeta y abogado francés conocido por su *Histoire de la Nouvelle-France* (1609), basada en su expedición a Acadia (1606-1607) y en la investigación sobre la exploración francesa en América del Norte. Considerado uno de los primeros grandes libros de la historia de Canadá.

gobernada por los ingleses. A partir de ese momento, la escena en la provincia de Quebec será fundamentalmente anglófona. La vida teatral se intensificará gracias a la inmigración británica y americana¹³. Como ejemplo, encontramos en el año 1786 una compañía itinerante americana que pasará por Montreal y Quebec para presentar sus espectáculos. Este hecho será relevante ya que supondrá el inicio de la anexión de Quebec y Montreal en los circuitos de las compañías itinerantes del este de los Estados Unidos. Habrá que esperar hasta el final del siglo XIX para ver sobre la escena de Quebec algunos actores profesionales canadienses-franceses, y no será hasta 1930 cuando una compañía propiamente quebequense llegue a dirigir y administrar su propio teatro.

Si hasta los primeros años del siglo XIX la ciudad de Quebec significaba el centro militar, administrativo y político, así como el corazón de la vida cultural, a partir de entonces, Montreal se convertirá en el gran núcleo de la vida económica. Por su parte el teatro, duramente atacado por la Iglesia en el periodo del gobierno francés, será visto por la nueva burguesía anglo-montrealense como un medio de afirmar el prestigio de su clase. Así comenzarán a aparecer las primeras salas de teatro, y algunos empresarios, como John Molson¹⁴, llevarán a cabo proyectos remarcables como la construcción del *Molson Theatre*, también llamada *The Theatre Royal*, con capacidad para 1000 personas, convirtiéndose en el primer teatro público de Canadá. Fue inaugurado en 1825, contaba una programación permanente y una compañía de actores, técnicos y músicos que sumarían un total de 50 miembros. Se representaban obras de

¹³ Tras la Guerra de Independencia de los Estados Unidos con el Reino Unido (1775 y 1783, muchos colonos ingleses leales a la madre patria emigraron a Canadá para establecerse, principalmente, en lo que hoy es Ontario.

¹⁴ John Molson (1763-1836), nacido en Inglaterra y emigrado a Canada en 1782, fue un gran empresario que dominó la economía montrealense, junto a sus tres hijos. Introdujo el primer ferrocarril en Canadá, así como la energía a vapor en la industria de Montreal. También participó en la vida política y otorgó a la ciudad de Montreal espacios de ocio como *The Theatre Royal*.

Shakespeare, así como de autores de la Restauración inglesa, siendo también un espacio para conciertos y espectáculos de circo. Más allá de alguna representación en francés, de carácter anecdótico, la programación de estos primeros teatros era fundamentalmente anglófona¹⁵.

Las primeras compañías profesionales de lengua francesa llegarán a Quebec provenientes de Nueva Orleans o de las Antillas, a través de los Estados Unidos. En 1885, a través de una gira americana, la gran Sarah Bernhardt aparecerá en Montreal y el público canadiense francés tendrá la oportunidad de ver sobre los escenarios ingleses, a los artistas parisinos con su repertorio y su estilo declamatorio que supondrá para el público de Montreal un cierto desconcierto. Esta convivencia teatral pondrá en evidencia dos estilos teatrales completamente diferenciados: el angloamericano, de carácter más ligero y comercial, en el que abundan los números musicales y el teatro de variedades y, por otro lado, el teatro francés, dominado por un carácter mucho más retórico. Ambos estilos teatrales, vinculados cada uno a su lengua y su cultura, generarán una competencia continuada por el dominio social y cultural entre las secciones anglófonas y francófonas, convirtiéndose en un factor condicionante para el posterior desarrollo del teatro quebequense.

La evolución del teatro en Quebec pasará por la necesidad de diferenciarse de sus “madres patrias” para afirmar su propia identidad. A pesar de ello, tanto el bilingüismo como el multiculturalismo continuarán estando presentes. Un claro ejemplo es el teatro de Robert Lepage, con un amplio repertorio de espectáculos confeccionados en varios idiomas y elaborados a través de diferentes culturas, tanto propias como ajenas. La

¹⁵ Según M. Greffard y J-G. Sabourin, en el año 1824 se realizaron, entre Quebec y Montreal, 154 representaciones en inglés y 5 en francés. *Le théâtre québécois*, 1997. p. 17.

lengua y todos sus condicionantes sociales, culturales, políticos o económicos, ha jugado un rol protagonista en la historia, pasada y reciente, del teatro de Quebec. Recordemos también que ha sido precisamente la lengua, la que ha conseguido el reconocimiento de un teatro propio en Quebec con el *joual*: un dialecto social asociado a la clase trabajadora de Montreal y plenamente quebequense. El dramaturgo Michel Tremblay¹⁶ dará el pistoletazo de salida al teatro quebequense, poniendo sobre el escenario a un amplio grupo de personajes hablando todos ellos en *joual*¹⁷.

2.2. La transición hacia un teatro quebequense

Antes de la revolución que supuso la representación de *Les belles soeurs* en 1968, el teatro de Quebec también experimentará importantes cambios, entre los que destacamos tres acontecimientos que marcarán las directrices de un nuevo teatro que ya comenzaba a gestarse: *Les Compagnons de Saint Laurent* (1937), *Tit-Coq* (1948) y *Refus Global* (1948). Estas tres experiencias artísticas abrirán tres vías fundamentales que, como señala Rosa de Diego¹⁸: “aportarán al teatro de Quebec algunos de sus rasgos fundamentales: la investigación sobre el trabajo escénico, el realismo popular, y la vanguardia”.

La fundación en 1937 por el sacerdote Émile Legault de *Les Compagnons de Saint Laurent*, supone el primer paso hacia la regeneración del trabajo escénico y hacia la articulación de una tradición dramática auténticamente *canadienne-française*. El padre Legault contó con el apoyo

¹⁶ *Les belles soeurs* del dramaturgo Michel Tremblay, representada en 1968, será la primera obra teatral en la que todos sus personajes hablan en *joual*.

¹⁷ El *joual* es el nombre que se le da al francés quebequense, normalmente asociado con la clase trabajadora, hablado por una parte de la población de Montreal. El nombre *joual* deriva de la manera singular con que sus locutores pronuncian la palabra *cheval*, que significa caballo.

¹⁸ Rosa de Diego, *Teatro de Quebec*, 2002, p. 30.

de su comunidad religiosa para fundar en Montreal una compañía teatral no profesional con seis jóvenes amateurs, y la ambición de “faire ou re-faire le théâtre de notre pays”¹⁹. Con la pretensión de renovar el teatro en lengua francesa, *Les Compagnons de Saint Laurent* buscan ofrecer al público una producción dramática de calidad, poniendo en escena un repertorio tanto de obras clásicas como contemporáneas.

Esta aventura teatral iniciada por el padre Legault nos sirve para establecer un cierto paralelismo con la galardonada película del realizador quebequense Denys Arcand, *Jesus de Montréal* (1989). Aunque la película es una crítica a la sociedad moderna y a la falta de valores simbolizados por el declive de la religión en occidente, la cinta aborda igualmente los deseos de renovación teatral por parte de un sacerdote, en este caso de dudosa moral, que recurre a las formas de vanguardia teatral para maquillar la imagen anticuada de una Iglesia en clara decadencia. La mención de esta película nos permite, además, recordar la primera aparición cinematográfica de un joven Robert Lepage en el reparto, donde interpreta a uno de los miembros de esta joven compañía encargada de renovar el lenguaje teatral. Precisamente, el rodaje de la película sucede cuando él mismo acaba de crear, también con un grupo de seis actores, un espectáculo mítico: *La trilogie des dragons*. En este sentido, la aventura de renovación escénica iniciada por la compañía teatral del padre Legault en los años 40, puede recordarnos, en cierto modo, a la llevada a cabo por Robert Lepage en los años 80.

¹⁹ Citado en M. Greffard y J-G. Sabourin, *Le théâtre québécois*, 1997. p. 32.

El padre Legault, tras un viaje de estudios por Europa²⁰, regresa al escenario montrealense con nuevos conocimientos técnicos y teóricos. Su actividad se llevará a cabo por medio de un convencimiento de que la renovación de la escena ha de pasar necesariamente por desembarazar al teatro de sus esclavitudes²¹. Su cometido es el de explorar una reforma que contemple todos los elementos de la manifestación teatral, desde el dramaturgo hasta el espectador, y poner en valor la función unificadora de la dirección escénica. Esta conciencia moderna de teatro se basa en un espíritu de equipo y de creación colectiva, que contempla el escenario como un lugar de comunión²²: « Notre ambition est de susciter un répertoire authentiquement canadien, qui soit de la bonne veine: poésie, rythme, style, etc. Le fonds ne manque pas si l'on avise de puiser dans la riche mine de nos traditions, de notre folklore, de nos légendes, de notre hagiographie, de nos origines... »²³.

Dentro de la actividad llevada a cabo por *Les compagnons* se incluirán también obras para el público joven (imagen 1), se pondrá en marcha una escuela de formación e incluso se publicará una revista. Con el paso de los años, *Les Compagnons* ampliarán su territorio saliendo de Montreal para presentar también sus espectáculos en Quebec y en Ottawa. En 1948 conseguirán adquirir una sala en una antigua iglesia protestante, *Le Théâtre des Compagnons*, con capacidad para cuatrocientos espectadores que se mantendrá hasta la disolución final del grupo en 1952. La iniciativa del padre Legault será un precedente para muchas compañías que vendrán después y abrirá una importante vía en la construcción de un

²⁰ Robert Lepage también realizará un viaje a Europa al terminar sus estudios en el Conservatorio de Quebec. La formación teatral que recibe en París con Alain Knapp será determinante para su trabajo posterior. La idea del viaje como “proceso transformador” estará muy presente en sus espectáculos.

²¹ Lepage siempre ha manifestado que el cine ha conseguido “liberar” al teatro.

²² Del mismo modo, como veremos en este estudio, Robert Lepage también reivindica la idea del teatro como un espacio de “comunión” con el público.

²³ *Cahiers des Compagnons* I, 2, 1944; pág. 35. Citado por Rosa de Diego, *op. cit.*, p.32.

teatro quebequense por la que transitarán generaciones posteriores como el propio Robert Lepage. Así lo manifiesta Michel Bélair : « C'est aujourd'hui, avec plus de trente ans de recul, que l'on peut se rendre compte de l'influence de ce courant néo-professionnaliste ; les étudiants alors son les dirigeants, les administrateurs et les directeurs artistiques des troupes d'aujourd'hui. Ce sont les hommes qui ont assuré la renaissance, la naissance même du théâtre au Québec ; ce sont eux qui ont fait d'un agonisant l'un des secteurs les plus importants de la vie culturelle québécoise. Au même titre pourtant, ce sont eux qui sont responsables de l'orientation générale qu'a prise l'entreprise théâtrale au Québec »²⁴.

El segundo acontecimiento de importancia lo protagonizará una pieza teatral que se convertirá en todo un éxito nacional. La obra *Tit-Coq*, escrita en 1948 por el dramaturgo, actor, director y productor Gratien Gélinas, supone el nacimiento de un realismo popular que conecta directamente con el público de Quebec, a través de unos personajes con los que se siente identificado. Previamente a *Tit-Coq*, Gelinás se hará popular con una serie de vodeviles y de comedias burlescas protagonizadas por un personaje llamado Fridolín, interpretado por él mismo, que se conocerán con el nombre de *Fridolinades*²⁵ (imagen 2). La gracia de Fridolín, un candoroso e ingenuo chico de barrio, consistía en expresar todo aquello que estaba en la mente del público pero que éste nunca se permitiría decir. Este inconsciente y atrevido antihéroe le sirve a Gelinás para realizar, por medio del humor, una crítica mordaz de la sociedad. El arquetipo de Fridolín, será el precedente del protagonista de la obra homónima *Tit-Coq*, una pieza que

²⁴ Michel Bélair, *Le Nouveau Théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, pp. 21-22. Citado por Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 34.

²⁵ Montreal, Quinze, 4 volúmenes, 1980. Las distintas críticas de prensa de la época consultadas, hablan de un gran teatro canadiense francés, a pesar de tratarse de un género burlesco, hasta ese momento menospreciado. Su razón principal son unos personajes que hablan, piensan y viven en Quebec. (*Le Quartier Latin*, 26 de enero y 9 de febrero de 1940 y *Notre Temps*, 5 de octubre de 1946 y 28 de junio de 1947).

ha supuesto para muchos *el nacimiento de un teatro canadiense*²⁶. Si en el personaje de Fridolín podemos identificar una evolución del *Arlechino* de la *commedia dell'arte*, el protagonista de *Tit-Coq* estará más próximo del malogrado *Pierrot* y nos introducirá en un melodrama cargado de realismo. *Tit-Coq* es un obrero marginado y fracasado, conservador y respetuoso con la autoridad. Como señala Rosa de Diego, el protagonista se convierte a la perfección en el “símbolo de una sociedad rodeada de prohibiciones donde resulta imposible llegar a cumplir sus ilusiones y deseos”²⁷. Los espectadores se verán reflejados en un personaje que retrata la identidad y la crisis social por la que atraviesa la sociedad francocanadiense de posguerra. Así lo expresa el propio personaje protagonista:

Moi, quand je rêve, je me vois en tramway, un dimanche soir, vers sept heures et quart, avec mon petit dans les bras et, accroché après moi, ma femme, ben propre, son sac de couches à la main... Le bâtard tout seul dans la vie, ni vu ni connu... Pour un autre, ce serait peut-être un ben petit avenir, mais moi, avec ça, je serais sur le pignon du monde !²⁸

Gélinas fascinará al público con un personaje cargado de humanismo, víctima de la fatalidad, y convertido en la imagen de un hombre atrapado en una sociedad sin oportunidades. En cuanto al lenguaje hablado, como señala de Diego, en el escenario se puede escuchar, por primera vez, “la lengua que un canadiense francés habla en realidad en las calles y en los pueblos, y no la norma lingüística importada de París”²⁹. Con la intención de llevar a cabo un proyecto de teatro nacional, Gratien Gélinas fundará en Montreal, en 1957, *Le théâtre de la Comédie-*

²⁶ Greffard y Sabourin, *op.cit.*, p. 38. La obra *Tit-Coq* será representada, durante casi tres años, más de doscientas veces en Montreal. Gélinas traduce su texto al inglés y en Toronto recibe también una calurosa acogida. En 1953 se llevará al cine con un gran éxito comercial.

²⁷ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Montréal, Bauchemin, 1950, p. 94.

²⁹ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 37.

Canadienne, que se convertirá en el teatro más moderno de Canadá en aquel momento. La nueva sala pondrá en escena obras de dramaturgos canadienses como las del prolífico Marcel Dubé³⁰, y de otros autores como Jacques Bobet, Jacques Languirand, Guy Dufresne o del propio Gélinas. El proyecto se mantendrá hasta 1973 cuando cerrará definitivamente sus puertas y será sustituido por el *Théâtre du Nouveau Monde*.

Coincidiendo con el mismo año del estreno de *Tit-Coq*, también aparecerá en 1948 el manifiesto de inspiración surrealista *Refus Global*. El documento supone un “rechazo total” de toda ideología que signifique cualquier tipo de límite a la creación, y estará firmado por dieciséis jóvenes artistas e intelectuales quebequeses, entre los que se encuentran los pintores Paul-Émile Borduas y Jean-Paul Riopelle, así como el dramaturgo Claude Gauvreau.

Se trata de un manifiesto radical, anti-sistema y anti-religioso, que rechaza cualquier tipo de imposición moral, política o académica, exaltando la fuerza creativa del subconsciente y clamando por una "anarquía resplandeciente". El manifiesto cuestiona los valores tradicionales de la sociedad quebequense y arremete contra el poder hegemónico de la Iglesia católica a quien hace, en gran medida, responsable de los miedos que impiden a la sociedad de Quebec ser ella misma: *miedo a los prejuicios, a la opinión pública, miedo a sí mismo, al otro, a la pobreza, miedo al orden establecido, a la ridícula justicia*³¹.

En su “rechazo total” también se ofrece un espacio para la esperanza colectiva por recuperar, al margen de las intervenciones institucionales, sus

³⁰ Marcel Dubé sigue la tradición del realismo popular y cuenta en su producción con 20 obras de teatro, 17 teleteatros, 4 telenovelas, 7 adaptaciones y traducciones, y 8 obras radiofónicas.

³¹ P.-É. Borduas, *Refus Global et autres écrits*, Montréal, Typo, 1990, pp. 67-68.

valores poéticos profundos capaces de fortalecer la identidad y singularidad quebequense. El manifiesto causará un gran revuelo, llegando a traducirse en diferentes idiomas, y su repercusión se hará patente en los años sucesivos que conducirán a la *Revolución Tranquila*. Podemos encontrar un ejemplo en 1968, cuando el poema irónico de la escritora quebequense Michèle Lalonde “Speak White”³², se convierte en todo un manifiesto, símbolo de orgullo nacional y de queja colectiva contra la imposición de la lengua y la cultura inglesa en la población francófona de Quebec. Robert Lepage utilizó este poema como parte de su último espectáculo en solitario “887”, estrenado en Toronto en 2015.

*« speak white
de Westminster à Washington relayez-vous
speak white comme à Wall Street
white comme à Watts
be civilized
et comprenez notre parler de circonstance
quand vous nous demandez poliment
how do you do
et nous entendez vous répondre
we're doing all right
we're doing fine
We are not alone
nous savons
que nous ne sommes pas seuls »³³.*

Refus Global aportó al terreno teatral la obra del dramaturgo Claude Gauvreau, que unido al grupo de los *Automatistes*, se dio a conocer a través de una serie de “objetos dramáticos” titulados *Entrailles*. La escritura de Gauvreau circulará entre el simbolismo y el surrealismo, entendiendo la

³² La expresión “Speak White” se convirtió en un insulto racista utilizado por los canadienses de habla inglesa contra aquellos que hablaban otros idiomas en público, distintos al inglés, especialmente los canadienses francófonos.

³³ Extracto del poema “Speak White” de Michèle Lalonde. Éditions de l’Hexagone, Montreal, 1974.

palabra como un material bruto y abstracto. Sus objetos dramáticos, ofrecerán los primeros signos de modernismo y de vanguardia en el teatro de Quebec.

Su teatro abrirá un nuevo espacio de experimentación y libertad, que iniciará el arranque de una dramaturgia moderna y experimental en Quebec. Esta vía experimental será continuada por uno de sus colaboradores: el director, actor y dramaturgo Jean-Pierre Ronfard, personalidad clave en el teatro contemporáneo de Quebec, fundador del *Théâtre expérimental de Montréal* en 1975, del *Nouveau Théâtre Expérimental* en 1979 y del *Espace Libre* en 1981.

Estos tres importantes acontecimientos mencionados, iniciarán la implantación progresiva de un teatro profesional canadiense-francés, y de un desarrollo de las artes escénicas que llegará, finalmente, en los años 50. Para ello, la intervención de las instituciones a nivel municipal, provincial y federal, será fundamental. En estos años se ponen en marcha dos grandes iniciativas: la creación del *Conservatorio de Arte Dramático* de Montreal (1954) y de Quebec (1958) y la fundación del *Consejo de las Artes* de la Villa de Montreal (1956), primer organismo de soporte económico para las compañías de teatro. La política de subvenciones favorecerá la labor continuada de artistas y compañías teatrales, adquiriendo un cierto estatuto legal. En el programa de mano del primer espectáculo del *Théâtre du Nouveau Monde*, creado en 1951, sus fundadores declaran:

Notre ambition [...] présenter au public de spectacles dont les seuls soucis soient d'ordre professionnel et artistique, et [...] éliminer les risques qui s'attachent habituellement à ces sortes d'entreprises, par le fait de leur caractère éphémère. Il fallait don [...] obtenir l'appui de mécènes dont les vues puissent s'assimiler aux

nôtres. [...] Nous contribuerons [...] avec les efforts conjugués des autres troupes [...] à l'établissement d'un théâtre canadien³⁴.

Así comienzan a construirse salas de espectáculos con el objetivo de asegurar la difusión *canadiense* de la cultura, que sigue siendo sobre todo británica o francesa. Con idéntica voluntad, la *Escuela Nacional de Teatro* de Canadá, con una sección inglesa y otra francesa, abre sus puertas en Montreal en 1960, mostrando una clara apuesta del gobierno por la formación y la profesionalización de los intérpretes. El mismo año se creará un nuevo *Ministerio de Asuntos Culturales* con el que Ottawa y Quebec toman conciencia de la importancia de la cultura en general y del teatro en particular, para el desarrollo de una identidad Nacional. Esta política llegará a su punto culminante en los años sesenta, con la fundación de la *Place des Arts* de Montreal, el *Centre National des Arts* en Ottawa, o el *Grand Théâtre* en Quebec.

Igualmente, será la década de los años 50 cuando se inicien también las primeras representaciones de teatro para niños, destacando, entre otras, la compañía *La Roulotte*³⁵. Las obras representadas, en su mayoría, serán textos clásicos o cuentos tradicionales con los que se busca la educación artística y dramática de los niños. Hasta los años 70 no llegarán las obras para el público joven. Será entonces cuando proliferen, en cantidad y calidad, las compañías dedicadas al público infantil y juvenil, abriendo nuevos circuitos de difusión para este público. Poco a poco, la práctica profesional se va imponiendo y, en torno a los años 60, el número de compañías teatrales en Montreal se dobla y comienzan a aparecer pequeñas salas de teatro, al igual que en la ciudad de Quebec. Los artistas de la

³⁴ Greffard y Sabourin, *op. cit.*, 1997, p.46.

³⁵ La dramaturga Suzanne Lebeau dio sus primeros pasos como actriz en la compañía *La Roulotte*. Después fundará, en 1975, la compañía de teatro *Le Carrousel* con la que pondrá en escena sus propios textos, convirtiéndose en una reconocida escritora de teatro para niñas y niños de referencia mundial.

escena sentirán la necesidad de organizarse para conseguir un reconocimiento institucional que les permita defender su particular régimen profesional.

Del repertorio extranjero se irá pasando, progresivamente, a los textos propios. Las nuevas compañías teatrales buscarán autores quebequenses y tanto escritores como periodistas se verán tentados por la dramaturgia. Este es el caso de Marcel Dubé, un periodista vinculado al teatro desde muy joven, que se convertiría en el dramaturgo más prolífico y original de su generación, con cerca de cuarenta dramas escritos, tanto para teatro como para televisión. Algunas de sus obras como *Zone*³⁶, *Florence*³⁷ o *Un simple soldat*, representan con verosimilitud el universo del proletariado, el de las mujeres, el compromiso político o la búsqueda de una identidad, a través de personajes procedentes de la vida cotidiana. Por medio de ellos se reflejará la historia contemporánea de Quebec y, como apunta de Diego³⁸: “sus diálogos se alejan del francés *universal* para abrazar una lengua sencilla y popular, la lengua canadiense francesa: *J'écris pour être parlé*³⁹”.

La cuestión de la lengua se irá revelando como un signo de identidad propia, que tendrá su reflejo también en los escenarios. En plena *Revolución Tranquila*, el novelista y dramaturgo Michel Tremblay causará una “revolución escénica” con el estreno de su comedia dramática *Les Belles-Soeurs*, en 1968 (imagen 3). Con ella se realizará la transición “oficial” de un teatro canadiense francés, a un teatro definitivamente

³⁶ Obra ganadora en el *Dominion Drama Festival* de 1953. Este festival fue creado en 1932 para promover el teatro canadiense y se mantuvo hasta 1978.

³⁷ La protagonista homónima del drama *Florence*, publicado en 1960, constituye la primera representante de una nueva generación de mujeres de Quebec, dispuesta a rechazar los esquemas tradicionales y a romper con la dependencia masculina.

³⁸ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 43.

³⁹ Marcel Dubé, *Textes et Documents*, Montreal, Leméac, 1968.

quebequense. Por primera vez en un escenario de Quebec se utilizará el *joual* al que se le otorgará, de esta manera, el rango de lengua literaria. Según el propio autor: “el *joual* es un arma política, un arma lingüística que el pueblo comprende sobre todo porque lo utiliza todos los días... Es un deber escribir en *joual* mientras haya un habitante de Quebec que se exprese así”⁴⁰.

Las cuñadas nos presenta a un grupo de mujeres de barrio, amas de casa de la misma condición, “con sueños de amor y de lujo consumidos, con idénticas frustraciones y deseos similares⁴¹”. Con cada mujer se “ejemplifica individualmente un tipo de frustración⁴²” y, al mismo tiempo, todo el colectivo “se caracteriza por la alienación total de sus miembros⁴³”. A nivel de dramaturgia, cabe destacar que el tiempo de la acción coincide con la duración de la representación, es decir que toda la obra sucede en tiempo real. Igualmente, el texto manifiesta la agudeza del autor para combinar tres formas dramáticas diferenciadas: el diálogo, el monólogo y los fragmentos corales. Estos tres estilos diferentes permiten a Tremblay realizar un discurso múltiple a través de numerosas voces que discurren entre la charlatanería, la reflexión interior o la voz colectiva que representa a una parte, concreta y reconocible, de la sociedad quebequense. Con estas palabras recogía la prensa de la época el estreno de la obra en el teatro *Rideau Vert* de Montreal:

Après tant et tant de cadavres empilés sur les scènes de la métropole par des acteurs sans vie agités par des metteurs en scène sans âme, voici qu’un grand souffle nous provient du *Rideau Vert*, qui ouvre sa saison sur ce qu’il faut bien appeler un chef-d’oeuvre. [...] Chef-d’oeuvre en effet que *Les Belles-Soeurs* de Michel

⁴⁰ Tremblay citado por Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 74.

⁴² Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 75.

⁴³ *Ibid.*

Tremblay, sur les trois plans de l'intelligence, de la sensibilité et de l'écriture. Il faut immédiatement joindre au nom de l'auteur celui de son metteur en scène, André Brassard. [...] Sur le plan de l'écriture, la pièce est la démonstration éclatante que le 'joyal' employé dans son sens peut prendre des dimensions dans le temps et dans l'espace qui font de lui l'arme la plus efficace qui soit contre l'atroce abâtardissement qu'il exprime⁴⁴.

Gran parte del éxito de la obra de Tremblay se debe también al talento del director de escena André Brassard, su amigo y colaborador, quien realizará la puesta en escena de casi todos sus textos. El universo literario de Michael Tremblay revela una tendencia voluntaria a teatralizar la realidad, por medio de la exageración y la deformación provocadora. El autor juega con el espectador a través de sus personajes, llevándolo a mantener una posición crítica sobre la realidad social en la que vive. A través de la *Revolución tranquila*, el teatro de Quebec encontrará su voz más auténtica e iniciará su decidida entrada en la modernidad. *Les belles-soeurs* representa la obra que culmina la trayectoria de un teatro social y popular, iniciado en las décadas anteriores. Con ella se inaugura “una dramaturgia no canadiense-francesa o francesa-canadiense, sino plenamente *quebequense*”⁴⁵.

2.3. Las nuevas prácticas de la escena contemporánea

« La création, qu'elle soit le fait d'un auteur ou d'un collectif, demeure encore et toujours l'élément clé de la dramaturgie québécoise, le cheval de Troie de notre imaginaire »⁴⁶.

⁴⁴ Artículo de prensa redactado por Jean Basile y publicado en *Le Devoir* el 30 de agosto de 1968.

⁴⁵ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁶ Pierre Lavoie, “L'improvisation : l'art de l'instant”, *Théâtre québécois: tendances actuelles*, Volume 18, número 3, 1985, p. 102.

Como argumenta Pierre Lavoie, la creación, con su deseo permanente de renovación, marcará la trayectoria del incipiente teatro quebequense. En el plano de la escritura dramática, Michel Tremblay permanecerá como la cabeza más visible en esta tarea de renovación teatral, pero será secundado por una amplia variedad de autores que multiplicarán las voces de una nueva dramaturgia que comienza a manifestarse con fuerza. Si el teatro quebequense, como tal, no existía hasta entonces, desde finales de los años sesenta, numerosos escritores, artistas y creadores se lanzarán a la entusiasta aventura de manifestar su visión particular de la escritura y de la creación dramática.

Se darán dos grandes tendencias paralelas por la que discurrirá el teatro contemporáneo de Quebec: la dramaturgia individual de nuevos autores dramáticos, por un lado, y, por otro, las creaciones colectivas vinculadas a un joven teatro de creación. En este segundo grupo circularán las creaciones de un ambicioso Robert Lepage, consciente de la singularidad del teatro que se estaba desarrollando en Quebec y que, además, comenzaba a abrirse al mundo. Sus palabras confirman ese gran momento de efervescencia teatral vivido en los años ochenta: una especie de “movida quebequense” en la que muchos artistas sentían que había todo un teatro nuevo por hacer, por experimentar, sin ningún tipo de límites, y que, precisamente, aquella gran empresa cultural e histórica estaba en sus manos.

Après avoir fait de la mise en scène un peu partout en Europe pour des théâtres nationaux, je me rends compte qu'on n'y joue pas comme nous. Il y a des différences au niveau de l'interprétation. Il y a mille façons de jouer au théâtre. Ici, comme on n'a pas de tradition théâtrale – on est en train de la fabriquer – on n'a pas la référence de ce qu'est un jeu théâtral, ce que peut valoir une façon d'interpréter par rapport à une autre. Alors, quand il y a des grands moments d'interprétation ici, on les souligne mais on est toujours un peu perdu, on ne sait pas d'où ça vient, on ne sait pas pourquoi ça nous

touche et on est encore en train d'essayer de comprendre pourquoi. C'est dans cette direction que j'ai envie de creuser un petit peu ⁴⁷.

La renovación de la escritura dramática pasará primero por un distanciamiento y desapego de los textos clásicos europeos que habían servido, hasta entonces, como única referencia teatral. En esta línea surgirán títulos cuyas obras se apropian o parodian directamente a los textos originales como: *Hamlet prince du Québec* (Robert Gurik, 1968), *le Cid maghané* (Réjean Ducharme, 1968), *Manon Lastcall* (Jean Barbeau, 1972), *l'École des rêves* (Jean-Claude Germain, 1977) o *Une marquise de Sade et un lézard nommé King Kong* (Jean Barbeau, 1979). Esta corriente contestataria se manifestará, igualmente, desde la creación colectiva con ejemplos como la extraordinaria saga de Jean-Pierre Rondfard: *Vie et mort du roi boiteux* (1981), una parodia de las obras de Shakespeare, a través de seis piezas con un total de quince horas de duración, llevada a cabo con su compañía *Théâtre expérimental de Montreal*. La nueva escritura dramática va a servir como espejo del cambio profundo que se produce en la sociedad de Quebec.

En 1965, los escritores Jean Morin, Robert Gurik, Robert Gauthier, Jacques Duchesne y Denis Saint-Denis se agrupan para fundar el Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD). Todos ellos rechazan un formato teatral que sea exclusivamente realista, como el de Gratien Gélinas o Marcel Dubé, y defienden un teatro más innovador y comprometido. Estos autores darán a conocer sus obras a través de mesas redondas, discusiones, lecturas públicas y publicaciones. El CEAD jugará un rol importante en la afirmación de la dramaturgia como oficio. Otros autores como Françoise

⁴⁷ Palabras de Robert Lepage recogidas por Christine Borello en: « Robert Lepage, mettre en scène, c'est écrire ». Montreuil, *Théâtre/public*, n° 117, 1994, p. 85.

Loranger y su teatro político, o Jean Claude Germain, fundador del *Théâtre d'Aujourd'hui*⁴⁸, se sumarán a esta línea de dramaturgia experimental.

Paralelamente a la actividad de estos nuevos autores dramáticos, la puesta en marcha de diferentes centros de formación teatral como los *Conservatorios de Arte Dramático* o la *Escuela Nacional de Teatro*, fomentará también la aparición de jóvenes compañías teatrales. Muchas de ellas se alejarán del texto en defensa de una nueva estética teatral que será confeccionada colectivamente mediante la integración de expresiones artísticas como la música, la expresión corporal, las máscaras y objetos, etc. La lengua hablada sustituirá a la dicción culta y la espontaneidad de las acciones llevadas a cabo por los actores tomará el relevo a una interpretación impostada. Estos colectivos se sumarán a la revolución teatral y sus prácticas estarán marcadas por determinadas ideologías y posicionamientos políticos: la contra-cultura, la liberación personal, los ideales marxistas, el nacionalismo, el feminismo, etc. Para todos ellos, el teatro se convertirá en una voz colectiva para el cambio y la lucha social. La afirmación del individuo creador se pondrá de manifiesto entre estos jóvenes que reclamaban el derecho a poner en escena su propia palabra y a ejercer su creatividad a través de una participación total en el espectáculo, y no sólo como meros actores al servicio del autor dramático o del director escénico. La mencionada *Théâtre Expérimental de Montreal*, como otras muchas agrupaciones teatrales de este periodo, harán de la creatividad y de la igualdad de sus miembros la base rigurosa de su práctica.

⁴⁸ *Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui* se funda en 1968 en Montreal, como reagrupación de tres compañías semiprofesionales: *le Mouvement contemporain* dirigida por André Brassard, *les Saltimbanques* con Rodrigue Mathieu a la cabeza y *les Apprentis-Sorciers* formada por Jean-Pierre Saulnier, Pierre Collin y el mimo Michel Poletti. Desde sus inicios hasta hoy, será un centro consagrado exclusivamente a la creación, producción y difusión de dramaturgia quebequense y canadiense en lengua francesa.

Esta corriente experimental se reflejará tanto en las propuestas escénicas como en los textos dramáticos, aplicándose el término “experimental” a todo formato teatral rupturista con las formas clásicas. El teatro se convertirá en una práctica artística plural, y también será utilizado como instrumento de lucha social, cultural y política. Este compromiso social impulsará la creación colectiva de importantes compañías como *Le Grand Cirque Ordinaire* (1969), *Le Théâtre Euh!* (1970) o la cooperativa artística *Le Parminou* (1973) de las que hablamos más adelante. Estas compañías harán de la improvisación teatral su gran motor creativo, y defenderán una estética directamente opuesta al teatro burgués, con la pretensión de conectar con las clases populares a través de un mensaje simple y accesible a todos los públicos. En los años setenta, el teatro se convierte en una verdadera caja de resonancia del discurso social, aunque no se manifiesta de manera similar en las dos grandes ciudades. En la ciudad de Quebec el fervor nacional será más obsesivo y recurrente; en Montreal, a diferencia con la capital, la cuestión nacionalista se verá mermada por su bilingüismo. La convivencia del francés y del inglés en la misma ciudad, atraerá la llegada de inmigrantes, procedentes de diversos países, que darán a Montreal el aspecto de un gran mosaico cultural. La voz de la inmigración también encontrará su lugar en la nueva dramaturgia quebequense en lengua francesa, con autores como el italiano Marco Micone, el chileno Alberto Kurapel o, más recientemente, el galardonado autor de origen libanés Wajdi Mouawad.

Por su parte, el movimiento feminista que, tras la segunda Guerra Mundial, se había reactivado en Francia y Estados Unidos, alentará a las mujeres quebequenses a sumarse a la lucha por la igualdad. Esto llevará a muchas actrices y creadoras teatrales a formar compañías integradas exclusivamente por mujeres como: *Le Théâtre des Cuisines* (1973), *Le*

Théâtre des Filles du Roy (1976), *La Commune à Marie* (1978) o *Les Folles Alliées* (1980). El mencionado *Théâtre Expérimental de Montréal* (TEM) sufrirá una escisión en su núcleo fundacional de la que surgirá *Le Théâtre Expérimental des Femmes* (TEF, 1979) con la artista Pol Pelletier a la cabeza. Más tarde, en los años ochenta, esta formación se transformará en el *Espace Go* (1983)⁴⁹, para convertirse en una sala de referencia del teatro hecho por mujeres. Las marionetas también aparecerán en la escena teatral de los años setenta con compañías como: *Le Théâtre de l'Œil* (1973), que continúa creando espectáculos en la actualidad, o *Le Théâtre de Sable* (1974). Este será un género en el que Robert Lepage realizará sus primeras experiencias como director, poniendo en escena diferentes títulos para *Les Marionnettes du Grand Théâtre de Québec* en los primeros años ochenta.

Este periodo de gran agitación social y cultural conducirá a la apertura de nuevos espacios escénicos, tanto para las compañías locales como para los espectáculos en gira. La compañía *Le Théâtre du Trident* establecerá su sede en *Le Grand Théâtre de Québec* (Québec, 1971) liderando el teatro quebequense y ofreciendo su espacio para la colaboración y exhibición de producciones de otras compañías como: *Le Théâtre de Quat'Sous* (Montreal, 1965), *Le Centre national des Arts* (Ottawa, 1969), *La Compagnie Jean Duceppe* (Montreal, 1973), *Le Théâtre du Nouveau Monde* (Montreal, 1951), *Le Théâtre populaire du Québec* (Montreal 1966), *Le Théâtre Repère* (Québec, 1980), o *Le Théâtre du Rideau Vert* (Montreal, 1948). Al mismo tiempo, las jóvenes compañías que practican un teatro de creación, surgidas por toda la provincia, presentarán sus espectáculos en espacios muy diversos como la vía pública,

⁴⁹ Actualmente el *Espace Go*, renovado en 1995 y situado en el Boulevard de Saint-Laurent en Montréal, es un espacio de referencia internacional en el teatro realizado por mujeres que acoge producciones de gran calidad.

cafés y tabernas, colegios, gimnasios, etc. Entorno a estas jóvenes compañías, también se crearán pequeñas salas como *La Licorne* o *L'Eskabel*, y otras muchas se agruparán en importantes centros de creación e investigación teatral, apoyados por las instituciones, entre las que destacan: *Le Théâtre Periscope*, *Le Théâtre Prospero*, *l'Espace Libre*, *l'Usine C* o *La Caserne Dalhousie*.

Los ideales de la *Revolución Tranquila*, iniciada con la década de los años sesenta, se mantendrán muy presentes hasta el primer referéndum soberanista de 1980. El resultado será claramente desfavorable para los partidarios de la independencia y, tras la votación y la progresiva pérdida de los ideales, la llama nacionalista se irá apagando hasta desaparecer completamente. El primer referéndum pondrá fin a una etapa para dar paso a un nuevo ciclo social y cultural. El teatro de Quebec se consolidará como práctica artística y comenzará a despertar, más allá de sus fronteras, un creciente interés por la diversidad y originalidad de su teatro contemporáneo. A partir de los años ochenta, las producciones escénicas de Quebec formarán parte de un teatro universal, moderno y cosmopolita, reconocido internacionalmente.

En la literatura dramática de los años ochenta destacarán los nombres de Normand Chaurette y René-Daniel Dubois. Sus obras mostrarán un cambio evidente y significativo respecto a la dramaturgia anterior, caracterizadas por el carácter híbrido de las formas, la escritura fragmentada o la crisis vital que determina al personaje protagonista. En una misma pieza dramática, el realismo es capaz de alternar con la ilusión teatral y, del mismo modo, distintos personajes pueden llegar a ser encarnados por un único intérprete. Estos juegos formales seguirán una

línea de escritura al margen de cualquier propuesta que suponga una verdad definitiva y unívoca. Esta alteración de las reglas y de los formatos convencionales se manifestará también en unos diálogos que juegan con la ambigüedad y la confusión, como estrategias de provocación hacia el público. En palabras de Jean-Pierre Ryngaert: “el verdadero diálogo contemporáneo se efectúa más directamente entre el Autor y el Espectador”⁵⁰. La dramaturgia quebequense de los años noventa seguirá sumando y aportando nombres nuevos como: Réjean Ducharme, Normand Canac-Marquis, Lorraine Hébert, Marie Laberge, Jovette Marchessault, Daniel Danis, Jean François Caron, Jean-Marc Dalpé, Larry Tremblay, Dominic Champagne o Jean Frédéric Messier, a los que se sumarán los nuevos textos de Michel Tremblay con sus innovaciones formales⁵¹. La figura del creador y del artista dentro de la sociedad, la ética profesional o las dificultades de la propia creación, serán algunos de los temas recurrentes en estos años⁵². La intimidad, la familia, las relaciones de pareja, y en particular la homosexualidad, será otro tema abordado desde distintas ópticas por los autores, en muchas ocasiones, por medio de juegos metateatrales. El juego teatral comienza a percibirse como un mundo de infinitas posibilidades, donde el equívoco se verá como un recurso para alimentar la espectación o la sorpresa. En estas piezas teatrales la realidad puede ser algo confuso y las cosas, como recuerda Rosa de Diego, no serán siempre aquello que parecen:

El realismo, tal y como había sido concebido anteriormente desaparece de la escena, y sólo permanecen ciertos detalles verosímiles, pero desde una pluralidad de perspectivas, desde

⁵⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, 1993, p. 104.

⁵¹ El desdoblamiento de personajes, la escenificación simultánea de realidad y fantasía o la *mise en abyme* serán recursos utilizados en obras como: *Albertine, en cinq temps* o *Le Vrai Monde?*

⁵² Temática que aparece también en obras de Robert Lepage como sus solos: *Vinci* (1986) o *Les aiguilles et l'opium* (1991), donde el protagonista es un artista quebequense en periodo de crisis profesional y existencial.

múltiples y variados puntos de vista, de manera que nada es lo que parece y todo es a la vez posible⁵³.

La dramaturgia se irá alejando, progresivamente, de lo provincial y lo folclórico, en un deseo de abrirse a lo internacional, muchas veces por medio de traducciones o adaptaciones de obras ajenas. En este momento se entiende que la renovación de la escena no pasa necesariamente por la escritura dramática, sino que también se puede llevar a cabo por medio de una “escritura escénica” de obras clásicas. Así se iniciará, paralelamente a la creación de obras originales, un regreso a los clásicos y a las obras de repertorio de la mano de directores y directoras de escena como: Lorraine Pintal, René-Richard Cyr, Alice Ronfard, Claude Poisant, Yves Desgagnés, Serge Denoncourt, Martine Beaulne, o Denis Marleau que se imponen en sus formatos escénicos, por medio de una interpretación audaz y novedosa tanto de obras clásicas como contemporáneas.

Las nuevas prácticas del teatro contemporáneo de Quebec también se verán influenciadas por ciertas corrientes europeas que se desarrollarán rápidamente en los escenarios quebequenses logrando, además, adoptar maneras originales. El *Théâtre Experimental de Montreal* capitaneado por Jean Pierre Ronfard, de origen francés, en compañía del actor quebequense Robert Gravel iniciarán una extensa y prolífica aventura teatral con el *TEM*. Esta compañía de teatro experimental romperá moldes y esquemas teatrales tanto en las formas y contenidos de sus espectáculos, como en la ejecución de su liberadora filosofía artística. El juego de la improvisación, que será el gran motor de las compañías fundamentadas en la creación colectiva, será llevado por Robert Gravel, como veremos más adelante, a un formato ampliamente popular y puramente quebequense: la *Ligue Nationale*

⁵³ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 107.

d'Improvisation (LNI). Otros grandes nombres que estarán a la cabeza de estas compañías de creación e investigación teatral serán Gilles Maheu y Robert Lepage. Maheu, formado en la parisina *École de mime Étienne Decroux*, regresará a Montreal para formar su compañía *Carbone 14* con la que realizará una práctica rigurosa de un teatro físico arriesgado y cargado de belleza visual. Será una de las primeras compañías en dar a conocer internacionalmente el enorme potencial de la nueva escena del Quebec. En esta línea se sumará igualmente Robert Lepage que, como Maheu, buscará la exploración de una nueva escritura escénica inspirada en las formas narrativas del lenguaje audiovisual. Lepage se sumará al equipo del *Théâtre Repère* donde llevará a cabo sus primeras creaciones originales que viajarán por los grandes festivales de la escena internacional.

2. El teatro de Quebec según Robert Lepage

A lo largo de las diferentes décadas, desde su salida del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec (1978) hasta la actualidad, Robert Lepage ha ido transformando la ciudad de Quebec en una referencia teatral de escala internacional. Su ciudad natal representa el escenario de gran parte de sus relatos, y desde esta ciudad, que fue puerto de llegada para los colonos europeos, ha conseguido abrirse al mundo entero convirtiéndose en un verdadero embajador de la cultura quebequense.

Si Michel Tremblay, padre del teatro identitario de finales de los años sesenta, es el gran dramaturgo de Quebec que ha sabido seguir transformándose e influyendo en la dramaturgia de las décadas sucesivas, Lepage encarna al hombre de teatro quebequense por excelencia: actor, director, escenógrafo, dramaturgo, etc. En esta evolución del teatro de Quebec, desde el primer Tremblay hasta el último Lepage, es posible que

se haya perdido parte del fervor, de la espontaneidad y de la juventud de sus primeras décadas, pero de lo que no cabe duda es que Lepage, permanentemente activo, ha sabido ganar en profundidad, en dimensión y perspectiva, poniendo por delante la renovación de las formas dramáticas.

A continuación, revisaremos brevemente las tres grandes etapas que engloban todo su trabajo: desde los primeros éxitos internacionales con el *Théâtre Repère*, pasando por la consolidación de *Ex Machina*, hasta el gran proyecto de futuro que supone *Le Diamant*. A lo largo de más de cuarenta años dedicados a la creación y difusión escénica, Robert Lepage ha conseguido engrandecer y dar a conocer el teatro de Quebec en el mundo entero, siguiendo aquel primer impulso internacional que inició Michel Tremblay.

3.1. *Théâtre Repère*

En 1980, Jacques Lessard junto a Irène Roy, y a otros jóvenes actores provenientes del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, funda el *Théâtre Repère*. La intención de Lessard es la de poner en práctica una nueva metodología aplicable a la creación colectiva que acababa de aprender en San Francisco, en los workshops impartidos por la bailarina norteamericana Anna Halprin. Esta metodología ideada por su marido, el arquitecto Lawrence Halprin bajo el nombre de *RSVP Cycles*, fue adaptada al teatro por Lessard bajo el nombre de *Cycles Repère*⁵⁴. La revolución teatral de los años 70 en Quebec puso de moda la creación colectiva entre numerosos jóvenes que vieron en el teatro una vía artística para manifestar y exponer sus ideales ante el público. Lessard consideró que, con aquella

⁵⁴ Más adelante dedicaremos un apartado completo para explicar la metodología de los *Cycles Repère*, una parte fundamental de nuestra investigación.

metodología, había encontrado una fórmula ideal para poner orden y claridad en el frecuente caos que solía gobernar los procesos de creación colectiva.

Por su parte, Robert Lepage venía de concluir su formación en el *Conservatorio de Arte Dramático* y, con su compañero de promoción Richard Fréchette, había comenzado a realizar sus primeros espectáculos, sin ningún tipo de presupuesto, que movían por circuitos de café-teatro. Lessard percibió el interés de aquellas primeras creaciones y les invitó a unirse al *Théâtre Repère*. Lepage sintió curiosidad por conocer la metodología propuesta por Jacques Lessard y consideró una oportunidad poder contar con una pequeña infraestructura de producción que le permitiera seguir desarrollando sus creaciones.

La primera colaboración en común llegó en 1982 con el espectáculo *En attendant*, creado, dirigido e interpretado por Jacques Lessard, Robert Lepage y Richard Fréchette. Este espectáculo supuso la primera llamada de atención sobre la compañía que, hasta entonces, había pasado desapercibida. En 1984 Robert Lepage crea, dirige y participa como actor en *Circulations*, que recibe el premio a la mejor producción canadiense de la *Quinzaine internationale de théâtre de Québec*. Al año siguiente llegaría la obra que le haría internacionalmente conocido: *La trilogie des dragons*, donde aparece como creador, director e intérprete. La obra evolucionó en tres versiones diferentes cuyas duraciones fueron de hora y media, tres horas y seis horas. Esta pieza emblemática constituía un gran fresco sobre la inmigración china en Canadá, narrada a lo largo de setenta y cinco años. En 1986 pasará a ser codirector artístico de la compañía y, desde entonces, el *Théâtre Repère* se asociará directamente con el nombre de Robert Lepage.

Otros títulos importantes de este periodo son: *Vinci* (1986), su primer espectáculo en solitario, *Le Polygraphe* (1987) y *Les plaques tectoniques* (1988). A lo largo de estos últimos años surgirán conflictos entre Lessard y Lepage con claras diferencias en la proyección de la compañía. Estas desavenencias provocarán la salida definitiva de Lepage, en 1989, para ocupar la dirección del *Centre national des Arts* de Ottawa. Su siguiente creación será un nuevo espectáculo en solitario: *Les aiguilles et l'opium* (1991), ya fuera del *Théâtre Repère* y con el apoyo del *Centre national des Arts*. La última colaboración con el *Théâtre Repère* será el *Cycle Shakespeare: Macbeth, Coriolan, La tempête* (1992) en coproducción con *Le Manège*, Maubeuge; *Am Turm Theater*, Frankfurt; y el *Festival d'automne de Paris*. A la partida de Robert Lepage seguirá el abandono de otros miembros de la compañía que llevarán, irremediablemente, a la desaparición del *Théâtre Repère*.

La experiencia en el *Théâtre Repère* se inicia, para Lepage, casi como una continuación de su periodo de formación. Esta manera de abordar la creación, dentro de la compañía, continuará manteniendo un carácter lúdico que remarcará la importancia del placer de jugar en el proceso creativo. Este será un aprendizaje fundamental para Lepage que perpetuará, desde entonces, en todos sus proyectos. Esta etapa esencial le ofrecerá un primer espacio para la experimentación y para la elaboración y definición de una metodología propia. El *Théâtre Repère* le permitirá consolidarse como creador, actor y director en el mundo profesional de la escena internacional y, al mismo tiempo, establecer vínculos fundamentales con colaboradores que serán imprescindibles en su trayectoria posterior, como el productor Michel Bernatchez quien le acompañará para poner en marcha el gran proyecto de *Ex Machina*.

3.2. *Ex Machina*

Entre 1989 y 1993, Robert Lepage asumirá la dirección del *Centre National des Arts de Ottawa*. Al terminar su contrato, Lepage volverá a reunirse con sus colaboradores para llevar a cabo el gran proyecto de su carrera: la creación de su propia compañía. La fundación de *Ex Machina* en 1994 supondrá un largo y fructífero periodo de consolidación, plagado de reconocimientos y de prestigio internacional. Desde su inicio, Lepage quiso dejar claro el carácter multidisciplinar de la compañía, siendo capaz de acoger en ella a actores, autores, escenógrafos, técnicos, cantantes de ópera, marionetistas, cámaras de video, productores de cine, contorsionistas, acróbatas o músicos. La filosofía de *Ex Machina* es clara: es necesario mezclar y unir las artes para agrandar y enriquecer la escena contemporánea. En esta línea se provocarán encuentros entre científicos y artistas, entre profesionales extranjeros y quebequenses.

El primer espectáculo que llevará a cabo con su nueva compañía será *Les Sept Branches de la rivière Ôta* (1994) que, tras varias versiones sucesivas, la obra alcanzará una duración de ocho horas. Cada una de las siete ramas del río Ota será una metáfora de la vida de los personajes de la obra. Con el paso del tiempo, podemos observar la relevancia de esta pieza teatral en la trayectoria profesional de Robert Lepage que, ahora, nos aporta ciertos datos significativos. Los primeros bocetos de la obra, realizados a partir de improvisaciones de los actores de la compañía, se llevaron a cabo en una antigua discoteca, ubicada en la Place D'Youville de la ciudad de Quebec. La compañía no pudo estrenar *La Caserne Dalhousie*, antigua estación de bomberos en el Puerto Viejo de Quebec, hasta 1997 y, por tanto, también será el primer espectáculo que se ensayará en los espacios de

su nueva sede. Precisamente, *The Seven Branches of the Ōta River* también ha sido el espectáculo elegido para inaugurar *Le Diamant* (2019), el nuevo teatro de Robert Lepage y actual sede de *Ex Machina*. Curiosamente, *Le Diamant* está ubicado en el mismo lugar donde se encontraba la discoteca de la Place D'Youville, donde se inició la creación del mismo espectáculo veinticinco años antes.

Lepage nunca ha querido ceñirse a “un método” particular de trabajo y por ello considera que su proceso creativo se basa fundamentalmente en la intuición. En este sentido nunca trabaja a partir de una idea fija y deja gran libertad de acción a su grupo de colaboradores internacionales, tanto artistas como técnicos. Como se cuestiona el crítico teatral Michel Vaïs⁵⁵: “¿a qué estrategias deberíamos recurrir para crear a partir de la improvisación con unos equipos que hablan en lenguas diferentes?”. Para Lepage, a pesar de las dificultades inherentes al proceso de creación, la barrera de la lengua está lejos de constituir un obstáculo, pues considera que las personas terminan siempre por encontrar las maneras de comunicarse. Lepage plantea cada proyecto como un gran viaje en el que todo el mundo debe aceptar que no se sabe “exactamente” hacia dónde se está yendo. En estas circunstancias, muchos artistas con una mayor necesidad de seguridad no llevan bien este tipo de trabajo y, en ocasiones, pueden llegar a abandonar el barco. El resultado final será consecuencia de los hallazgos conseguidos a través de un generoso juego de improvisación llevado a cabo por los actores que se irá puliendo, poco a poco, a través de los ensayos. Este es, a grandes rasgos, el procedimiento que ha seguido Robert Lepage, desde sus inicios, en las creaciones originales de *Ex Machina*.

⁵⁵ Michel Vaïs en « Robert Lepage et l'impro », *Jeu : revue de théâtre*, n° 137, (4) 2010, p. 69.

Como veremos más adelante, el carácter multidisciplinar de la compañía *Ex Machina* abordará, no sólo la creación de obras teatrales originales como *887* (2015), *Éonnagata* (2009), *Lipsynch* (2007), *Le project Andersen* (2005), *La face cachée de la lune* (2000), *Zulu Time* (1999), *La géométrie des miracles* (1998) o *Elseneur* (1995), sino también grandes producciones de ópera como *La flûte enchantée* (2018), *Der Ring des Nibelungen* (2012), *La Damnation de Faust* (2008), espectáculos de rock y de circo como *Totem* (2010) con el Cirque du Soleil o *Growing Up Tour* (2002) con Peter Gabriel, así como diferentes películas entre las que se encuentran *Triptyque* (2013), *La face cachée de la lune* (2003), *Possible worlds* (2000), *Nô* (1997), *Le poligraphe* (1996), *Le confessionnal* (1995), o sorprendentes instalaciones entre las que destacan *La bibliothèque, la nuit* (2015) o *Le moulin a images* (2008).

3.3. *Le Diamant*

El sueño de *Ex Machina* siempre ha sido el de tener en la ciudad de Quebec un lugar de difusión permanente para el amplio repertorio de sus obras. Su sede de *La Caserne* cumple la función de laboratorio para la investigación y la creación teatral pero no para la difusión. Principalmente, la gran difusión de sus obras se realiza en circuitos internacionales, adaptándose a las condiciones de los lugares de acogida. Por este motivo, Robert Lepage siempre ha anhelado disponer de un lugar propio, en su misma ciudad, preparado para albergar espectáculos con características particulares como los de *Ex Machina*. Así nace la idea de *Le Diamant*, un lugar de difusión permanente en Quebec que pueda presentar, entre otros espectáculos, las producciones de *Ex Machina* dirigidas tanto al público local como internacional.

El primer intento pondrá sus esperanzas sobre el tunnel Dufferin, un proyecto fracasado de autovía subterránea, que llevaba abandonado 30 años (Imagen 4). Para Lepage resultaba estimulante realizar en aquella caverna de hormigón un espacio de difusión y de vanguardia. Finalmente, el proyecto se declaró inviable ya que el presupuesto con el que se contaba para llevarlo a cabo sólo cubriría, en gran medida, los gastos para modificar el trazado del tráfico. A la decepción por abandonar el proyecto del tunnel Dufferin, le seguirá un nuevo intento en otro espacio de la ciudad. Esta vez, el interés se dirige hacia el antiguo edificio del YMCA, en la place D'Youville⁵⁶, erigido en 1879 y con necesidad de ser rehabilitado. De esta manera, *Le Diamant* se une a otros dos edificios emblemáticos de la plaza: el *Palais Montcalme*, sede de la Orquesta sinfónica de Quebec, y el *Capitole de Québec*. Tres espacios artísticos que pretenden generar un centro de atracción cultural a las puertas de la ciudad antigua.

Para felicidad de los hermanos Lepage, *Le Diamant* es ya una realidad, siendo inaugurado con gran emoción y expectación el 30 de agosto de 2019. Como diría Robert Lepage : « Ça fait 20 ans qu'on rêve et 15 ans qu'on travaille »⁵⁷. El proyecto ha supuesto una gran gincana para el equipo de *Ex Machina*, tenido que hacer frente a numerosos cambios en la alcaldía de la ciudad, en el gobierno de Quebec y en la presidencia de la nación de Canadá. Como recuerda su hermana Lynda Beaulieu, presidenta de *Le Diamant*, cada vez que se cambiaba de gobernador había que comenzar de nuevo, prácticamente desde cero, para convencer a los dirigentes de que el proyecto merecía la pena.

⁵⁶ Recordemos que en el mismo lugar de la Place D'Youville se ubicaba la antigua discoteca, le Shoelack déchainé, donde se inició la gestación de *Les Sept Branches de la rivière Ôta* en 1994.

⁵⁷ Declaraciones de Robert Lepage recogidas en la página web de *Le Diamant*. Fuente: <https://www.lediamant.ca/fr/decouvrez/batiment/> [Consulta: 11. 11. 2020].

Le Diamant es un organismo independiente de *Ex Machina* que será la principal compañía residente. El teatro está abierto a otras actividades de programación, de sensibilización, de difusión y de mediación cultural relacionadas con las artes escénicas. La programación se basará fundamentalmente en creación contemporánea quebequense e internacional, en diversas disciplinas como teatro, circo, ópera, teatro musical y otras formas artísticas innovadoras. El edificio cuenta con dos espacios principales: una gran sala para la difusión y una segunda sala para la creación. El auditorio principal cuenta con un foso de orquesta y puede adoptar diferentes configuraciones: a la italiana, bifrontal, pequeña italiana o configuración para proyecciones cinematográficas. En el piso superior se encuentra la sala de creación que cuenta con unas dimensiones similares a las de *La Caserne* y será el nuevo espacio de creación de la compañía *Ex Machina*, así como de las compañías visitantes. Esta sala se ha bautizado como *Studio Beaulieu Lepage* (Imagen 5).

Ex Machina es la mayor compañía de producción teatral de Canadá. Cuenta con un presupuesto de 10 millones de dólares por año, de los que el 80% viene del extranjero, a través de coproducciones. La difusión internacional de *Ex Machina* es enorme, llegando a alcanzar más de 220 representaciones en un año, teniendo presencia en 14 países diferentes de cuatro continentes. Con el proyecto *Le Diamant*, se pretende asegurar una presencia permanente de las producciones de *Ex Machina* en la ciudad de Quebec. Este es un raro y precioso diamante que pretende resplandecer, no sólo en la capital de Quebec, sino también a nivel internacional y que su carácter singular puede otorgar a Robert Lepage el pasaje definitivo hacia la eternidad.

**EL TEATRO DE ROBERT LEPAGE:
UNA DRAMATURGIA DE LA IMPROVISACIÓN**

A continuación, presentamos el cuerpo principal de nuestra investigación que se estructura en tres partes diferenciadas y relacionadas estrechamente entre ellas: formación, metodología y vanguardia. Consideramos que la obra de Robert Lepage es el resultado de una interdependencia entre estos tres grandes aspectos que determinan su práctica escénica con la que consigue generar dramaturgias originales, cargadas de gran espectacularidad.

En la primera parte estudiaremos la formación teatral recibida por Robert Lepage en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, así como la experiencia pedagógica de las clases de improvisación con Alain Knapp en París. De esta manera, queremos poner en valor la importancia de una formación diseñada y dirigida hacia la creación teatral, que hace hincapié en el juego de la improvisación, así como en la poética del cuerpo y de los objetos. Pretendemos, así, establecer una conexión y relación directa con la posterior práctica profesional del director quebequense.

En la segunda parte analizaremos el origen, desarrollo y características de los *Cycles Repère*, base fundamental de la metodología de trabajo en los procesos de creación colectiva llevados a cabo por Robert Lepage. Esta metodología, fundamentada en “recursos sensibles” y no en ideas, conduce a los miembros del equipo hacia un estado de juego y de exploración colectiva, por medio de improvisaciones. Las diferentes etapas de esta metodología cíclica, permiten pasar de un caos inicial a la génesis de unos primeros *canovacci* que configurarán, poco a poco, la estructura de una pieza dramática en continua evolución.

Con la tercera y última parte queremos abordar y destacar el aspecto innovador de Robert Lepage que le lleva permanentemente a cuestionar los límites de la escena. A la constante investigación que realiza su compañía *Ex Machina* con las nuevas tecnologías, se suma una fértil y productiva interconexión entre disciplinas, como consecuencia de sus múltiples y variados proyectos. Su procedimiento para la creación y producción artística ha conseguido situar sus obras en la vanguardia de la escena internacional, abriendo una nueva e inspiradora corriente para la evolución del teatro en el siglo XXI.

PRIMERA PARTE.
ETAPA FORMATIVA Y TÉCNICAS DE IMPROVISACIÓN:
DE LA TRADICIÓN EUROPEA A LA ORIGINALIDAD
QUEBEQUENSE.

1. La formación teatral en la provincia de Quebec

La formación teatral en la provincia de Quebec, como veremos a continuación, se centra fundamentalmente en torno a sus dos poblaciones principales: la ciudad de Quebec y la isla de Montreal. Tras una revisión global de las diversas instituciones que ofrecen una formación profesional en artes escénicas, nos centraremos en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, donde cursó sus estudios Robert Lepage entre 1975 y 1978.

Acometeremos así, la aparición de sus primeros intereses hacia el teatro, sus experiencias con los profesores del Conservatorio, o la influencia de la pedagogía teatral de Jacques Lecoq. Finalmente, se presentarán ejemplos en los que podemos apreciar la aplicación de ciertos ejercicios pedagógicos en algunos de sus espectáculos.

1.1. Instituciones de enseñanza teatral en la provincia de Quebec

La provincia de Quebec cuenta con una nutrida red de instituciones que ofrecen una variada formación profesional y académica en Artes Escénicas. Todas las personas interesadas en realizar estos estudios pueden elegir entre dos Conservatorios, una Escuela Nacional, dos Universidades de habla francesa, dos Universidades de habla inglesa y dos *Collèges* o CEGEP⁵⁸, que imparten una formación teatral de nivel profesional. A estas instituciones se suman, además, la *Universidad de Chicoutimi*, con un reducido programa de teatro, y la *Universidad de Quebec en Trois-Rivières*⁵⁹ donde se ofrecen cursos de postgrado en estudios teatrales.

⁵⁸ CEGEP acrónimo de *Collège d'enseignement général et professionnel*

⁵⁹ La *Université de Québec à Trois-Rivières (UQTR)* me acogió durante cuatro meses, gracias a la *Bourse d'excellence Gaston-Miron*, donde asistí a los cursos de doctorado impartidos por el profesor de estudios teatrales Hervé Guay.

Los dos conservatorios de Arte Dramático se localizan en las ciudades de Montreal y de Quebec. Por su parte, los dos institutos de educación superior preuniversitaria o *CEGEP*, que imparten formación teatral, se ubican en la ciudad de Saint-Hyacinthe, al este de Montreal, y en Sainte-Thérèse, una región no lejana a la isla de Montreal. A continuación, presentaremos las características y particularidades de cada uno de estos centros, tomando como referencia los datos aportados por Luis Thenon⁶⁰, profesor titular de la *Universidad Laval* de Quebec.

La *Escuela Nacional de Teatro* de Canadá, establecida en la ciudad de Montreal desde 1960, es posiblemente la institución de formación profesional que cuenta con mayor prestigio. Ofrece una formación en francés y en inglés, e imparte cuatro disciplinas diferentes: interpretación, escritura dramática, escenografía y producción. Se trata de una institución privada que cuenta con la autorización y el reconocimiento del Ministerio de Educación de Quebec. La formación que reciben los numerosos alumnos⁶¹ de esta escuela es, en gran medida, individualizada. Muchos de los profesores del centro son profesionales del medio teatral en activo, circunstancia que favorece a los alumnos un contacto directo con directores, actores y diversos creadores escénicos que desarrollan su actividad teatral en todas las regiones del país. Los estudios tienen una duración de cuatro años y proporcionan a sus alumnos la posibilidad de experimentar y de llevar a la práctica sus conocimientos, ya que se les facilita el acceso a salas y teatros profesionales. Así mismo, la escuela también cuenta con un espacio escénico propio, modernamente equipado,

⁶⁰ Luis Thenon, “El teatro en Quebec. Estructuras de producción y de formación profesional”, *ADE-Teatro*. N° 76. Julio-septiembre 1999, pp. 158-169.

⁶¹ En referencia a la *Escuela Nacional de Teatro*, Thenon menciona el número de ciento cincuenta alumnos. Thenon, *op. cit.*, p. 166.

para una mayor versatilidad del recinto teatral y para que los estudiantes puedan familiarizarse con las innovaciones tecnológicas más recientes.

La admisión de los candidatos se hace por selección, a través de una audición práctica, una entrevista o de la presentación de un proyecto, en función del programa al que se aspire. Igualmente, los alumnos extranjeros pueden presentarse también a las pruebas de selección, con los mismos criterios de admisión y tarifas semejantes a las de los ciudadanos de Canadá.

En cuanto a los dos conservatorios, el *Conservatorio de Arte Dramático* de Montreal, fundado en 1954, es el más antiguo de los centros e institutos de formación teatral de la provincia, y ofrece una formación en interpretación actoral para teatro, cine y televisión. No olvidemos que la ciudad de Montreal representa uno de los mayores centros de producción televisiva y cinematográfica de todo el país. A sus alumnos titulados se les propone, además, un *programa de formación continua* con el objetivo de explorar nuevas técnicas de trabajo, de entrenamiento o de interpretación.

Por su parte, el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec centra su enseñanza, exclusivamente, en el ámbito dramático con una formación en interpretación escénica, en escenografía y vestuario teatral. Este conservatorio supone el único centro de formación de actores que existe en la capital, y se convierte en la fuente más importante de recursos humanos para los escenarios y las compañías de la ciudad de Quebec, sobre todo en lo que concierne al teatro institucional y de repertorio. Según Thenon⁶², cada año ingresan en el conservatorio unos doce estudiantes, de los cuales terminan por graduarse aproximadamente siete u ocho alumnos por

⁶² Luis Thenon, *op. cit.*, p.166

promoción. En ambos conservatorios, los contenidos educativos se imparten a través de talleres colectivos, realizando un seguimiento individual durante todo el curso académico. Los dos conservatorios presentan un programa de estudios, eminentemente práctico y experiencial, con una duración de tres años.

Los CEGEP son instituciones de nivel preuniversitario y en ellos se imparte, fundamentalmente, una formación profesional en interpretación actoral. Algunos CEGEP amplían su oferta educativa como el Lionel – Groulx, de Sainte-Thérèse, que también ofrece una formación en escenografía y en técnicas de producción. Son centros que cuentan con una buena reputación en el ámbito profesional y sus programas de estudios, de dos años de duración, se asemejan a los de la *Escuela Nacional de teatro* de Canadá. El ingreso al conjunto de programas de formación universitaria en Arte Dramático, exige la aprobación de los planes de estudios preparatorios de *Collèges* y *CEGEP*.

En cuanto a las Universidades de lengua francesa, la *UQÀM*, (*Universidad de Quebec à Montreal*) es la que ofrece, en el primer ciclo universitario, los programas más completos de formación actoral y de pedagogía teatral. El programa de estudios del conjunto de las ramas ofrecidas en la carrera de teatro incluye una formación tanto teórica como práctica, con un amplio abanico de cursos que permite a los estudiantes elegir aquellos que más se adapten a sus objetivos. Los titulados de la carrera de pedagogía teatral, una de las más reconocidas e importantes de Canadá, quedan habilitados por el *Ministerio de Educación* de Quebec para enseñar la expresión dramática en educación primaria y secundaria. Igualmente, la *UQÀM*, ofrece también una Maestría en Arte Dramático dirigida, fundamentalmente, a personas con una experiencia previa, bien

como profesionales de la escena, pedagogos, críticos o teóricos. Los campos de investigación ofrecidos son la teoría y práctica de la interpretación, la puesta en escena, la escenografía, el teatro para niños, la escritura dramática, la pedagogía teatral, la historia y análisis de las artes escénicas o el teatro de marionetas. Esta Universidad cuenta con espacios y talleres especialmente equipados para la experimentación y la producción teatral, poniendo al servicio de los estudiantes los elementos tecnológicos e informáticos más avanzados.

También en lengua francesa, la *Universidad de Laval*, en la ciudad de Quebec, ofrece estudios universitarios con dos orientaciones principales. La primera, fundamentalmente teórica, se centra en la historia, la crítica teatral o la teatrología, a lo largo de diferentes ciclos formativos que contemplan también los estudios de doctorado. La segunda, de carácter tanto teórico como práctico, aborda las áreas de la dramaturgia y la dirección escénica, así como la dirección de proyectos en la que se considera todas las etapas de creación y de producción relativas a un proyecto escénico. A diferencia de las instituciones anteriores, la *Universidad Laval* no ofrece estudios para la formación del actor.

La *Universidad Laval* se distingue por su “Laboratoire des Nouvelles Technologies de l’Image, du Son et de la Scène” (*LANTISS*) convirtiéndose en la única Universidad del mundo con estas características. El *LANTISS* es tanto un espacio físico (una gran sala de usos múltiples y un espacio de investigación) como una estructura que gestiona una flota de equipos móviles de alta especialización que vincula las artes escénicas con las nuevas tecnologías. La singularidad de esta infraestructura se basa en la estrecha relación existente entre la Universidad y diferentes creadores profesionales en fase de investigación, como así ha sucedido con el propio

Robert Lepage y su compañía *Ex-Machina*. Los investigadores académicos que participan directamente en el *LANTISS* provienen de diversas disciplinas relacionadas tanto con la creación artística (teatro, artes visuales y multimedia, música, comunicaciones, etc.) como con las ciencias aplicadas (ingeniería física y la ingeniería óptica, eléctrica e informática, ingeniería mecánica, etc.). En el corazón de la *Universidad Laval*, el *LANTISS* ofrece tanto a investigadores como a creadores la oportunidad de realizar avances significativos en el campo de las artes escénicas y en el de la tecnología avanzada, fomentando así numerosos puentes con la comunidad profesional.

El vínculo de Robert Lepage con la *Universidad Laval* parece haberse perpetuado definitivamente ya que, en la actualidad, su *Departamento de literatura, teatro y cine* ofrece un curso, con la opción de realizarse igualmente a distancia, que lleva por título: “Voyage dans l’univers de Robert Lepage”⁶³. Se trata de una introducción al rico y variado trabajo de Robert Lepage, desde sus inicios hasta hoy. Una presentación de sus procesos de creación, así como de los logros más representativos en la diversidad de formas exploradas por el artista: teatro, ópera, circo, cine, conciertos de rock, exposiciones, proyecciones arquitectónicas, etc. Un estudio en el que se manifiestan las principales características de su trabajo como: su particular escritura escénica a modo de *collage*, el *work in progress*, el multilingüismo, el cruce y choque de culturas, el mestizaje, la inclusión de las artes visuales, la exploración de la tecnología avanzada, la inventiva simple, etc. Un viaje al corazón de los motivos, temas, narraciones y dispositivos escenográficos, así como una incursión en la imaginación del artista.

⁶³ “Voyage dans l’univers de Robert Lepage”. *Université Laval*. Dirección URL : <https://www.ulaval.ca/les-etudes/cours/repertoire/detailsCours/tht-2010-voyage-dans-lunivers-de-robert-lepage.html>. [Consulta: 28 septiembre 2018].

Para concluir este apartado, recordaremos que la formación teatral en lengua inglesa que podemos encontrar en la provincia de Quebec se ofrece en la *Universidad Concordia*, en la ciudad de Montreal y la *Universidad Bishop's* en la región de la Estrie⁶⁴. Sus programas de estudio se estructuran bajo la forma de *Majors*⁶⁵, teniendo sus estudiantes que combinar la formación teatral con otro año de estudios en Literatura, Estudios Cinematográficos, Historia, Artes, etc., para completar las exigencias de un Bachillerato universitario. En la *Universidad Bishop's* encontramos varias ramas de especialización, ya sea en *performance (acting, directing and playwriting)*, producción, literatura dramática o historia del teatro. Por su parte, la *Universidad Concordia* presenta un programa de estudio de introducción a la historia y teoría del teatro, las técnicas de gestión y a la dirección y administración teatral.

1.2. El Conservatorio de Arte Dramático de Quebec

“Tout m'intéresse, tout m'attire, tout est pour moi objet de curiosité, énigme à percer, histoire à inventer, personnages à annexer à ma propre vie”⁶⁶.

Esta frase encabeza el documento con el que se celebraba en 2008 los cincuenta años del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec. Junto a la frase aparece una máscara de la *Commedia dell'arte* (imagen 6). La frase pertenece a Jacques Copeau (París, 1879-1949), referente

⁶⁴ Luis Thenon, *op. cit.*, p.168

⁶⁵ Los *Majors* son disciplinas académicas que comprenden los distintos cursos que han de superarse para alcanzar el título universitario. Se correspondería con los cuatro años de un grado o licenciatura.

⁶⁶ Frase de Jacques Copeau que encabeza el documento *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Publicación del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec en su cincuenta aniversario.

fundamental en la renovación del teatro francés. Resulta llamativo observar tanto el texto como la imagen que han sido seleccionados para ilustrar la portada de dicho documento. Podría entenderse, con este gesto, que el Conservatorio de Quebec hubiera querido manifestar un reconocimiento a sus orígenes e influencias europeas. Como veremos más adelante, la pedagogía de Jacques Copeau, de manera indirecta y a través de sus ramificaciones, también llegó al Conservatorio de Quebec. Muchos de sus profesores se formaron en Europa y, a lo largo de los años, han sabido construir un teatro de clara identidad *québécoise* en el presente, que se proyecta visiblemente hacia un futuro imaginado por sus propios artistas.

En la actualidad, el *Conservatorio de Música y Arte Dramático* de Quebec es una prestigiosa institución de formación avanzada en artes escénicas que está formada por nueve escuelas de música y teatro, en siete ciudades diferentes: Gatineau, Montreal, Quebec, Rimouski, Saguenay, Trois-Rivières y Val-d'Or⁶⁷. Los estudios de Arte Dramático, como mencionamos en el apartado anterior, se imparten únicamente en Quebec y Montreal, donde también se ofertan estudios musicales. Las otras cinco ciudades vinculadas al Conservatorio ofrecen exclusivamente una formación musical.

1.2.1. Primeros años

El *Conservatorio de Arte Dramático* de la Ciudad de Quebec se puso en marcha en el año 1958, cuando el actor Jean Valcourt, formado en el Conservatorio de París y miembro de la *Comédie-Française*, viajó desde

⁶⁷ *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec*. Fuente: <http://www.conservatoire.gouv.qc.ca/> [Consulta: 02 octubre 2018].

Francia a la capital quebequense con el fin de abrir una escuela para la formación de actores, cuatro años después de la puesta en marcha de la primera escuela de teatro del Quebec en la ciudad de Montreal. Valcourt se convirtió en el director de las dos escuelas donde enseñó interpretación a una treintena de alumnos entre Montreal y Quebec.

La formación en aquellos primeros años era una clara herencia de la cultura dramática francesa, continuadora de su tradición teatral, fuertemente vinculada a los textos clásicos como podemos percibir en las palabras del propio Valcourt: “Si jamais vous êtes admise au Conservatoire, je me charge de vous faire aimer les classiques.”⁶⁸ Esencialmente su trabajo se centraba en el repertorio francés, de Racine a Giraudoux; los dramaturgos rusos y americanos no estaban en el programa. Como todo profesor venido de Francia otorgaba a la palabra un rol principal. A través de los ensayos y representaciones de diferentes escenas seleccionadas por el director, Jean Valcourt transmitía la pasión por el teatro francés a sus alumnos. Consciente de la necesidad de crear una plantilla para continuar sus enseñanzas, incorporará rápidamente en Quebec los servicios de algunos de sus alumnos para formarlos como profesores entre los que se encontraban Denise Gagnon, Paule Savard y Jean Guy. Poco a poco, el propio fundador fue tomando consciencia de las nuevas tendencias teatrales que comenzaban a despuntar y de la importancia que adquiriría, no sólo la palabra, sino también el cuerpo. Por este motivo, en su plantilla de profesores, se incorporará Marc Doré para impartir clases de improvisación y de movimiento. En 1969, fallece Valcourt, después de once años al frente de la dirección, y su antiguo alumno Jean Guy le sustituye en el cargo. A partir de entonces, el Conservatorio de Quebec

⁶⁸ Jean Valcourt en *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Publicación del Conservatorio de Arte Dramático de Quebec, 2008, p. 9.

asume un relevo con el propósito de manejar las riendas de su propio destino. Así comenzó un nuevo periodo en el que la filosofía del Conservatorio apostó decididamente por la creación como vía para desarrollar y fomentar el teatro en la capital de Quebec. Marie Brassard, antigua alumna del Conservatorio en los primeros años ochenta, y colaboradora de Robert Lepage desde sus inicios a lo largo de quince años, lo recuerda de esta manera:

Au conservatoire, il y avait plusieurs professeurs qui étaient d'anciens élèves de Lecoq et, d'autre part, les travaux de Jacques Lessard, avec les cycles Repère, étaient aussi des exercices pratiques. Dans ces cours de conservatoire, nous avons créé des spectacles et, bien sûr, nous avons été formés non seulement pour être des interprètes mais aussi des créateurs. À la fin de chaque cours, nous écrivions ce que nous appelions "un numéro", qui était généralement un court morceau de 15 ou 20 minutes, et la dernière année, nous avons créé un grand morceau collectif entre nous tous. Nous nous entraînions pour la création. La philosophie du Conservatoire à cette époque, puisqu'il n'y avait pas de grands théâtres, pas de cinémas, pas de compagnies, pas de travail, était de servir d'appel aux jeunes pour qu'ils viennent étudier le théâtre à Québec pour qu'ensuite ils puissent retourner dans leurs villes et créer leurs propres compagnies. Alors on était formés comme des acteurs polyvalents, qui pouvaient écrire, qui pouvaient mettre en scène...⁶⁹

Jean Guy, perteneciente a la promoción de 1963, es un nombre íntimamente asociado al *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, donde ha enseñado interpretación durante numerosos años, asumiendo la dirección del centro en distintas etapas. A la muerte de Jean Valcourt, codirigió el Conservatorio con el actor Paul Hébert entre 1970 y 1972, quedándose él solo al frente de la dirección entre 1972 y 1978, regresando de nuevo en el periodo de 1989 a 1996. Fue un gran defensor del desarrollo de un teatro propio y estuvo implicado en la aparición de diferentes

⁶⁹ Entrevista a Marie Brassard realizada por el autor el 14 de noviembre de 2015 en Montreal, recogida en Anexos.

compañías locales como el *Théâtre du Vieux-Québec*. Este intervalo entre los periodos en la dirección de Jean Guy, dieron paso a la etapa de Marc Doré como director entre los años de 1978 a 1988, un periodo en el que Marc Doré introdujo la pedagogía teatral del maestro francés Jacques Lecoq, apoyada en el cuerpo, el movimiento y la improvisación. Con su impulso, el Conservatorio de Quebec cultivará esta pedagogía orientada hacia un teatro de creación en la que encontrará su fuerza y originalidad. Michel Nadeau, formado en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec y antiguo alumno de Jacques Lecoq en París, asumirá la dirección entre los años 1996 y 2004, renovando gran parte de la plantilla de profesores. El sucesor de Nadeau ha sido el dramaturgo André Jean, profesor durante años de la asignatura de historia del teatro. En la actualidad, desde 2016, la dirección del centro corre a cargo del artista polivalente Jacques Leblanc, que cuenta con formación tanto musical como escénica recibida en el propio Conservatorio.

1.2.2. Estudiar hoy en el Conservatorio

En la actualidad, el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec ofrece tres vías de formación: Interpretación, Escenografía y Dirección escénica. El escenógrafo Paul Bussières potenció el auge de la escenografía en Quebec desde que incorporó esta especialidad en el Conservatorio, en el año 1969. La formación en escenografía tiene una duración de tres años, dedicándose los dos primeros al aprendizaje del diseño escenográfico y de vestuario, realizando las producciones teatrales del Conservatorio en el tercer año. La especialidad en Dirección escénica es relativamente reciente, corresponde a un segundo ciclo académico, y exige haber terminado previamente los estudios de interpretación o escenografía, o bien, disponer de estudios en otros centros de formación y experiencia relevante en ámbito

teatral. La duración de esta formación superior puede ser de uno o dos años en los que se concluye con un proyecto personal.

En cuanto a la especialidad en Interpretación para la formación de actores, su programa pedagógico está planteado como tres momentos diferenciados en el recorrido del alumno, basándose en tres temas fundamentales: la persona (impregnarse), el personaje (expresarse) y la práctica (producirse)⁷⁰. Los tres años de formación se organizan de la siguiente manera:

Primer año: *Le Monde en Soi (s'imprimer)*. Durante el primer año, el alumno hace aprendizaje de sí mismo como actor confrontándose al mundo que lo rodea. Receptivo, abierto y sensible, tomará contacto con las exigencias de la palabra, del cuerpo, del texto, del personaje o de la situación que conformarán el juego teatral; todas las clases están orientadas a este fin. Durante este año el alumno tomara conciencia del actor que puede llegar a ser, conociendo sus fortalezas, así como sus debilidades.

Segundo año : *Le monde et Soi (s'exprimer)*. Con mayor consciencia de sus recursos como actor, el alumno trabajará con el fin de enriquecer su personalidad teatral, enfrentándose a grandes niveles de juego (clown, *commedia dell'arte*, tragedia, etc.) y a textos más exigentes. Esta exploración de diferentes territorios dramáticos le llevará a imponer su propia visión de las cosas, su originalidad a través de sus creaciones y de sus interpretaciones.

Tercer año : *Soi dans le Monde (se produire)*. Durante el último año, los alumnos de interpretación trabajarán en colaboración con los alumnos

⁷⁰ Programa de estudios contemplado en la página web del *Conservatorio de Arte Dramático*. Fuente: <http://www.conservatoire.gouv.qc.ca/reseau/conservatoire-d-art-dramatique/quebec/etudier-au-conservatoire/formation-en-jeu/> . [Consulta: 6 noviembre 2018].

de escenografía para la producción de un total de cuatro espectáculos. Cada producción se realiza a lo largo de siete semanas y el espectáculo final se presentará al público en seis o siete representaciones. La dirección de los espectáculos correrá a cargo de los profesores de la escuela, o bien de profesionales del medio teatral, siendo uno de ellos creado exclusivamente por los alumnos.

El *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec tiene la virtud de combinar una comprometida exigencia pedagógica con un ambiente casi familiar y, como mencionamos anteriormente, es la única institución dependiente del *Ministerio de Educación* que ofrece una formación de actores en la ciudad de Quebec.

1.3. Robert Lepage en el *Conservatorio de Arte Dramático*

La pedagogía de Jacques Lecoq, repartida por todo el mundo, también ha encontrado su importante desarrollo en el teatro de Quebec. Sostenida y fomentada progresivamente en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec por algunos de sus profesores, ha ido tomando relevancia con los años hasta convertirse en un pilar fundamental y referencial dentro de su programa formativo. Los años en los que Robert Lepage realizó sus estudios de interpretación en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec (1975-1978), asistió a las clases de Marc Doré, trasmisor de esta pedagogía que busca una poética del cuerpo y del espacio, a partir del movimiento.

1.3.1. Descubrir el teatro

Cuando era estudiante de secundaria, Robert Lepage comenzó a sentirse atraído por las artes, a pesar de que su asignatura favorita era la geografía. Como él mismo explica, se acercó al teatro por el mero placer de divertirse:

Dans mes deux dernières années du secondaire, j'ai choisi des cours d'expression dramatique parce que j'étais plus porté vers les arts que vers les sports ou la biologie. Ma grande force à l'école était la géographie. Ça me tentait de faire du théâtre pour le « fun », puis finalement je me suis découvert des talents⁷¹.

En la generación de Robert Lepage, la mayor parte de las personas de cultura francófona de Quebec llegaban al teatro, generalmente, a través de los textos de Molière. Contrariamente a esta mayoría, Lepage descubrió el teatro con dos artistas quebequenses: Michel Tremblay y André Brassard, ambos de Montreal. El acceso a sus obras, así como el verdadero interés por el teatro, lo encontró en un miembro de su propia familia, su hermana Lynda. Robert ha encontrado siempre en su hermana un apoyo incondicional a lo largo de toda su carrera y, con el tiempo, ella ha conseguido ocupar un lugar fundamental, trabajando para su hermano como asistente personal.

Lynda es la hija pequeña de los Lepage y la hermana biológica de Robert con quien ha mantenido siempre una estrecha relación⁷² (imagen 7). Sin duda alguna, su hermana Lynda ha supuesto una influencia fundamental, tanto en la decisión inicial de su carrera teatral como en el desarrollo posterior de ésta. De su madre heredó un instinto natural hacia el juego que mostraba en familia, como si practicara las artes de una

⁷¹ Roger Chamberland, « La métaphore du spectacle : entrevue avec Robert Lepage ». *Québec français*, (69), 1988, p. 62.

⁷² La familia Lepage tuvo cuatro hijos. Los dos primeros fueron adoptados en el este del país, Anne y Dave, y tuvieron una educación en inglés. Los dos últimos son hijos biológicos que nacieron en Quebec, Robert y Lynda, con una diferencia de 14 meses, y recibieron una educación en francés. En la familia se hablaba, indistintamente, las dos lenguas.

verdadera actriz, aunque en ningún momento se planteó la interpretación como forma de vida. Para Robert, en cambio, el juego formaba parte de un gran todo: muy pronto se interesó por la escenografía y por la puesta en escena como posibilidad para inventar efectos y generar trucos. El trabajo de actor lo veía simplemente como un útil más, al igual que otros, para desarrollar una creación de mayor dimensión.

La primera vez que Robert Lepage vió una obra de teatro fue a los 14 años, se trataba de una producción aficionada de la obra *En pièces détachées*, de Michel Tremblay. Precisamente, fue su hermana quien le introdujo en el teatro de Tremblay y de Brassard⁷³ que, en muchas ocasiones, era el mismo. La obra se representaba en el colegio femenino “Anne-Hébert” de Quebec, donde las chicas interpretaban tanto los roles femeninos como los masculinos⁷⁴. Una de las mejores amigas de Lynda participaba en el espectáculo y como era hermana de un conocido boxeador de Montreal, en las réplicas del texto se introdujo el nombre del héroe local, consiguiendo así un gran efecto en el público. Aquella representación fue el primer “coup de cœur” con el que Robert Lepage supo lo que quería realizar en la vida⁷⁵.

También fue su hermana quien le llevó a ver la primera obra de teatro profesional al Teatro *Trident* de Quebec en 1974, con una puesta en escena de André Brassard. Esta vez no se trataba de un texto de Michel Tremblay sino del clásico *Noche de reyes*, de William Shakespeare. Este espectáculo impactó a Robert por su inventiva en la manera de narrar una historia, ya que Brassard no se había limitado únicamente a dirigir la obra

⁷³ André Brassard (Montreal, 1946) es un importante director teatral y director de cine que ha puesto en escena gran parte de las obras de Michel Tremblay.

⁷⁴ Recordemos que el travestismo es una práctica habitual en los espectáculos de Lepage.

⁷⁵ Robert Lepage en « Sur les traces de Robert Lepage », entrevista de Geneviève Bouchard. *Le Soleil*, Quebec, 9 de septiembre de 2016.

sino a ponerla en escena llenándola de vida. Lepage descubrió, entonces, todo lo que se podía hacer con aquel arte. Así mismo, Brassard y Tremblay fueron el tándem de una de las primeras películas que vió Lepage, *Il était une fois dans l'est*, realizado por el primero, a partir del universo del segundo.

En la actualidad, Lynda Beaulieu (apellido de casada que ha conservado) es la asistente personal de Robert Lepage y lleva más de veinte años velando por la carrera artística de su hermano a quien siempre siguió con admiración: “Robert, c'est un magicien capable de faire du meilleur du pire, de transformer les choses et les êtres. Moi, il m'a transformée”⁷⁶. Lynda se incorporó a la compañía *Ex Machina* en un momento en el que ella necesitaba realizar un cambio en su vida profesional y Robert buscaba un nuevo asistente personal. Ambos eran conscientes de su estrecha relación, ella conocía muy bien a su hermano, le seguía desde los inicios y siempre supo aconsejarle. Robert le pidió que se uniera al equipo de *La Caserne* adonde ella llegó en calidad de asistente personal. Desde entonces, son dos copartícipes de un mismo proyecto. Lynda está al corriente de todo, no sólo de los proyectos artísticos, sino también del proyecto económico que va unido a cada uno de ellos, pero también de la familia y de la salud de su hermano. En la compañía *Ex Machina* se ha ganado el sobrenombre de la “Reina madre” (imagen 8).

Desde la posición actual a la que ha llegado, después del cambio radical que dio su vida al asociarse con su hermano, Lynda recuerda el momento en el que Robert se presentó a las pruebas del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec. Era un momento en el que él comenzaba a cuestionarse qué haría con su vida y tenía miedo de no ser admitido. Nunca

⁷⁶ Entrevista de Normand Provencher a Lynda Beaulieu para *Le Soleil*. Québec, 11 septembre 2016.

le había visto tan nervioso por no llegar a conseguir algo que deseaba. Cuando Robert regresó a casa, después de ver su nombre en la lista de admitidos en el Conservatorio, buscó a su hermana y se lanzó sobre ella para abrazarla. Aquel abrazo que simbolizaba la complicidad de los dos hermanos sellaría su unión definitivamente (imagen 9).

1.3.2. El actor es un fingidor

El teatro, más allá del refinamiento de su técnica o de la variedad de sus estilos dramáticos, es una gran mentira. Todo el mundo sabe que lo que vemos suceder encima de un escenario no es verdad, comprendemos que se trata de una ficción. De una manera muy simple, podríamos concluir así, que el teatro no es otra cosa que un arte del engaño. Y como cualquier tipo de engaño, esta es una habilidad altamente arriesgada que puede llegar a obtener tanto resultados exitosos, como también conducirnos a situaciones mucho más desgraciadas. En muchas ocasiones, se ha atribuido a Robert Lepage el término de “mago”, por su capacidad de maravillar al público con imágenes sorprendentes y eficaces golpes de efecto, semejantes a las pericias de un verdadero ilusionista. “Pour moi, tout l’art théâtral tourne autour de la tricherie”⁷⁷, confiesa Lepage, y este concepto del arte teatral entendido como apariencia, seducción o argucia, en absoluto novedoso, posee una clara y estrecha conexión con uno de los grandes géneros teatrales, igualmente basado en intrigas y engaños, como es la *Commedia dell’arte*. El carácter fingidor que Fernando Pessoa atribuía al poeta, lo vemos manifestado doblemente en el actor, ya que éste suma al engaño de la palabra también la falacia de la acción.

⁷⁷ Robert Lepage en Charest, *Robert Lepage : Quelques zones de liberté*, 1995, p. 173

Resulta significativo comprobar cómo Robert Lepage perpetró su primer “coup de théâtre”⁷⁸, precisamente, cuando se propuso entrar en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec. Lepage, como él mismo relata, pudo terminar sus estudios en el Conservatorio porque “hizo trampas” para entrar.⁷⁹ En aquella época, el acceso al *Conservatorio de Arte Dramático* suponía la realización previa de un taller, durante una semana, que servía para seleccionar a los candidatos. Los requisitos exigidos eran un diploma de estudios de secundaria y una edad mínima de dieciocho años. Lepage no cumplía ninguno de los dos requerimientos.

Al parecer, la semana en la que se desarrollaba el taller del Conservatorio coincidía con los exámenes finales del *Ministerio de Educación*. Lepage sabía que tras haber abandonado parcialmente el curso, aquellos exámenes no serían suficientes para obtener el diploma del Ministerio. Ante la humillación de afrontar la repetición de curso, arriesgó el todo por el todo y se presentó a las pruebas del Conservatorio. Se inscribió con su verdadera edad, sin que aparentemente se fijaran en ello, y alegó que no tenía el diploma del Ministerio pero que estaba a la espera de realizar los exámenes para obtenerlo. Así fue como participó en el taller de acceso al Conservatorio con 150 candidatos más. Entre los aspirantes había diplomados universitarios y personas con formación en otras escuelas de teatro, todos le superaban en edad y en formación reglada. Lepage, con apenas un par de cursos de escuela secundaria, fue el primer sorprendido al ser admitido en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec y nunca más, nadie volvió a solicitarle su título de Bachillerato.

⁷⁸ “Coup de théâtre” es una expresión francesa que se utiliza para referirse a un “golpe de efecto”.

⁷⁹ Robert Lepage en Charest, *op. cit.*, p. 175.

1.3.3. Los profesores, las clases y la educación

Una vez aceptado en el Conservatorio, a lo largo de los tres años que duró la formación, Lepage vivió momentos de alegría, realizó importantes descubrimientos, pero en términos generales, el recuerdo que guarda de aquella experiencia es más bien decepcionante. Como él mismo reconoce, no fue un buen estudiante ya que no estaba de acuerdo con el enfoque psicologista de la interpretación que dominaba en el Conservatorio, lo que le generó muchas veces un descrédito hacia sus capacidades como actor. Lepage no se olvida de las ocasiones en las que no llegaba a actuar como le pedían y entonces era señalado con el dedo por el profesor, como un ejemplo que no debían de seguir el resto de estudiantes⁸⁰. Para Lepage, muchos de sus profesores eran auténticos charlatanes y, posiblemente, si no llegaba a realizar con corrección todo aquello que le solicitaban pudiera ser por su propia juventud y por la dificultad para comprenderlo. Pero lo que más le molestaba era constatar que algunos de ellos, a pesar de no tener gran cosa que ofrecer, seguían insistiendo en mantener permanentemente su autoridad.

Afortunadamente, también apareció otro profesor que ayudó a compensar el sentimiento de decepción experimentado por Robert Lepage en el Conservatorio. Marc Doré fue un profesor que le marcó muy positivamente, haciéndole descubrir una poesía que él ignoraba: la poesía del cuerpo, la poesía del espacio, la de los objetos o la de las palabras. Para Lepage fue como un verdadero padre, para el bien de muchos estudiantes que hoy son grandes actores, pues ejerció una influencia considerable sobre gran parte del teatro de Quebec, dando pie a la aparición de numerosas compañías teatrales. Además, Marc Doré se parecía físicamente al padre de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 176.

Lepage, lo que ayudó a crear una relación más estrecha con él. Como recuerda en sus conversaciones con Charest⁸¹, si Doré llegaba a ver un atisbo de poesía o de invención en un alumno, mostraba una gran afección y una enorme generosidad hacia esa persona.

Como veremos más adelante, Marc Doré introdujo en Quebec la pedagogía teatral de su maestro Jacques Lecoq, con quien se formó en París, y con la que impulsaba a sus estudiantes hacia la vía de la creación. Para Robert Lepage, el teatro de Marc Doré era un acto poético antes de ser un acto psicológico, ya que entendía la poesía no sólo como una forma de escritura sino también como una dinámica, una forma de moverse, de jugar o de interpretar⁸². Supo transmitir a sus alumnos una idea que, desde entonces, es central en el trabajo de Lepage: entender al actor, ante todo, como un creador. Doré enseñaba a sus alumnos a observar, a improvisar y a jugar con los objetos para generar poesía con todo ello. Hablándoles de Lecoq y de la tradición europea, los encaminaba igualmente a la búsqueda de las fuentes teatrales. La gran herencia que Marc Doré consiguió transmitir a sus alumnos fueron las ideas aprendidas con Lecoq: la invención de formas para encontrar la poesía de las cosas, para encontrar la manera de contar, de narrar, de decir.

Para Lepage una de las cosas más excitantes que realizaban en el Conservatorio eran los “días de observación”⁸³ que les proponía Marc Doré⁸⁴. Estos ejercicios consistían en salir a la ciudad a observar a los viandantes con el fin de captar múltiples personajes de la vida cotidiana y

⁸¹ *Ibid.*, p. 177.

⁸² Robert Lepage en Caux y Gilbert, *Ex Machina : chantiers d'écriture scénique*, 2007, p. 12.

⁸³ Charest, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁴ Los «días de observación» propuestos por Marc Doré tienen una relación directa con el ejercicio de *Les enquêtes*, desarrollado en la Escuela de Jacques Lecoq y que él también practicará, como veremos más adelante, en las creaciones colectivas de su compañía *Théâtre Euh!*

evitar caer en los clichés habituales o en lugares que podrían ser más tópicos. Las observaciones se extendían también a los animales, todo servía para recopilar un material con el que regresaban a las clases, donde realizaban improvisaciones y creaban sketches a partir de las observaciones realizadas. Estas improvisaciones le sirvieron a Lepage para realizar otro descubrimiento esencial, al comprobar que la improvisación era algo bien diferente a la interpretación, pues iba mucho más lejos. En la improvisación se ponían en juego tres capacidades distintas y todas a la vez: actuar, escribir y poner en escena. Esta práctica diaria les permitía desarrollar una “gimnasia de la imaginación” que preparaba y disponía a los alumnos hacia un teatro de creación. Lepage recuerda que, en el Conservatorio, la mayor parte de los pedagogos hablaban de la “verdad” del actor, mientras que Marc Doré les hablaba de autenticidad⁸⁵.

En una sociedad competitiva en la que todo el mundo anhela ser el número uno, Doré alentaba a sus alumnos a encontrar en ellos aquello que les hacía únicos y para encontrarlo, no había otra vía que la de arriesgarse, la de ponerse en peligro con el fin de superar sus propios límites. Este es, sin duda, uno de los grandes aprendizajes adquiridos por Lepage en el Conservatorio, gracias a Marc Doré:

Marc Doré nous a appris qu’il ne faut pas chercher à être le numéro un, mais plutôt trouver ce qui nous rend unique. Je pense que c’est très important. Il ne faut pas tenter d’être le meilleur, mais montrer qu’on est différent et pourquoi cette différence importe. Ça me désole toujours quand je vois des artistes ou des comédiens chercher les chemins les plus faciles pour atteindre le succès. Pour arriver à être unique, on ne doit pas chercher à répéter le succès que l’on vient de connaître. Il faut chercher à se mettre en danger, à repousser ses limites⁸⁶.

⁸⁵ Robert Lepage en Doré, *De l'improvisation e de la tactique du jeu*, 2011, prefacio.

⁸⁶ Robert Lepage en Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 26.

Por su parte, la actriz Marie Brassard – colaboradora de Lepage en numerosos espectáculos desde sus inicios – también recuerda el primer día de clase con Marc Doré, a su paso por el Conservatorio, y las palabras del profesor: « Eh bien maintenant, vous arrivez en première année du Conservatoire et vous allez travailler ensemble, et vous allez comprendre que l'art du théâtre est un art collectif, mais le soir en rentrant chez vous, vous allez aussi réaliser qu'être artiste, c'est être seul »⁸⁷. En la certeza de estas palabras, Marie Brassard encuentra una idea que Lepage comprendió cuando era muy joven: “la expresión de uno mismo con los otros”, y como ella misma reconoce, todas las creaciones colectivas dirigidas por Rober Lepage son él mismo.

Aunque en estos momentos pueda llegar a sorprendernos, lo cierto es que cuando Robert Lepage y su compañero de promoción Richard Fréchette terminaron el conservatorio en 1978, fueron los dos únicos alumnos que no consiguieron ser seleccionados por una compañía profesional. En aquel momento, el gobierno de Quebec ofrecía becas a sus graduados para completar su formación en Europa y los dos estudiantes se decidieron por realizar un seminario de tres semanas en el *Institut de la Personnalité créatrice*, dirigido por Alain Knapp en París. Careciendo de ofertas laborales, al término de su primer viaje europeo del que hablaremos más adelante, Robert y Richard decidieron fundar su propia compañía que llamaron *Théâtre Hummm...*, nombre que tomaron de las onomatopeyas que aparecían constantemente en las tiras del autor de cómics francés Fed⁸⁸. En 1979 presentaron en un bar su primer espectáculo, *L'attaque quotidienne*, creado a partir de las noticias aparecidas en las hojas de

⁸⁷ Entrevista a Marie Brassard realizada por el autor recogida en Anexos.

⁸⁸ Nombre artístico de Frédéric Othon Théodore (París, 1931-2013), guionista y dibujante de cómics francés de origen griego. Además de la historieta, Fred cultivó otros campos de la creación, como la ilustración y los guiones de cortometrajes para televisión.

anuncios de los periódicos, en el que comenzaron a poner en práctica las enseñanzas de Jacques Lecoq transmitidas por Marc Doré. *Saturday Night Taxi* fue el segundo espectáculo creado con Frechette en 1981, basado en el tipo de observaciones que habían realizado en el Conservatorio. Ya desde los inicios, sus espectáculos se confeccionaban por medio de improvisaciones colectivas, y este fue un periodo en el que Lepage comenzó a probar sus recursos y capacidades para la puesta en escena.

En el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, como en muchos otros centros de formación superior, se enseña una metodología que los alumnos aprenden y ponen en práctica para crear espectáculos con los que desean, en definitiva, contentar a sus profesores. Una vez terminados los estudios, la herencia de la escuela se arrastra muchas veces en los inicios de la vida profesional del alumno, y cuesta desprenderse de ciertas “fórmulas” aprendidas. En ocasiones, este apego a la experiencia formativa puede alimentar el riesgo de crear espectáculos que pudieran ser calificados como demasiado “escolares”. Poco a poco, Lepage irá descubriendo la necesidad de ir más allá de los métodos aprendidos, para encontrar una vía de creación realmente propia y original.

Antes de concluir este apartado, consideramos relevante exponer el concepto sobre la educación al que Robert Lepage ha llegado a través de los años. Se trata de una reflexión a partir de una frase de Bertolt Brecht, mencionada por un profesor del Conservatorio en su época de estudiante, que Lepage reproduce de esta manera: “J’avais quitté le collège parce que je n’avais plus rien à apprendre à mes professeurs”⁸⁹. Aquel profesor, de quien Robert no guardaba un recuerdo demasiado bueno, estimaba que el joven Brecht era un poco pretencioso, pero Lepage encontró en aquella

⁸⁹ Robert Lepage en Charest, *op. cit.*, p. 167.

frase un interés que ha ido tomando significado muchos años más tarde. Cuando ya era un reputado director escénico, en un coloquio sobre tecnología presentado en Montreal, se encontró con Nicholas Negroponte, uno de los directores del *Massachusetts Institute of Technology*. Hablaron mucho sobre los nuevos desarrollos tecnológicos, los nuevos avances, y según Negroponte, ciertas culturas comprenden que la enseñanza no circula del profesor al alumno sino, contrariamente, del alumno al profesor. En este sentido, el ordenador puede jugar un rol esencial en la educación. La computadora personal no tiene que ser utilizada para saturar de información al alumno sino para confrontarse a la visión del mundo que el niño presenta según su propia lógica. Este planteamiento bidireccional de la educación, facilita el desarrollo de un diálogo de aprendizaje⁹⁰. Para Lepage, la puesta en escena responde a la misma lógica y considera que es más interesante interrogar a los actores que esperar a que respondan a sus preguntas⁹¹. La educación unidireccional de profesor a alumno, tal y como la contemplamos generalmente, aporta respuestas a preguntas que no se han planteado, el profesor llega con una información que el alumno no ha solicitado. Un buen profesor, según Lepage, es aquel que consigue despertar la curiosidad del alumno para que éste descubra por sí mismo aquello que el profesor ya sabe o domina, que sea capaz de crear en el alumno el interés por conocer y por realizar sus propias indagaciones. Siguiendo la misma lógica, Lepage considera más interesante el teatro que consigue cuestionar al espectador, más que aquel que se limita en responder a las preguntas del público.

1.3.4. Jugar *versus* actuar

⁹⁰ De igual manera, la pedagogía de Jacques Lecoq se basa en un diálogo permanente con sus alumnos.

⁹¹ Robert Lepage en Charest, *op. cit.*, p. 168.

Plus qu'une école d'interprétation, le *Conservatoire d'Art Dramatique* de Québec a été pour moi une école de création, qui m'a amené sur le terrain du jeu dont les règles sont de comprendre avant d'apprendre, d'observer avant d'absorber et de recevoir avant de concevoir. Puisse-t-il continuer à jouer son rôle d'incubateur pour une espèce en voie de disparition : « l'acteur-créateur »⁹².

Con estas palabras Robert Lepage se suma a la lista de testimonios aportados por algunos de los antiguos alumnos del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, recogidos en la publicación con la que la Institución celebró en 2008 su cincuenta aniversario. De ellas percibimos, ante todo, la importancia que el director quebequense otorga a la creación. En este sentido, no podemos olvidar que el teatro de Quebec es “esencialmente contemporáneo” ya que carece de una amplia tradición teatral y sus representaciones de “textos clásicos” han consistido en reproducir clásicos europeos, fundamentalmente, del teatro francés. La producción de un teatro propiamente quebequense, pasaba irremediablemente por lograr y fomentar que los propios artistas de Quebec “crearan” su propio teatro. Así, para Lepage, el *Conservatorio de Arte Dramático*, consciente o inconscientemente, supo asumir ese rol necesario de “escuela de creación”, incubando un género de actores capaces de ir más allá de la “interpretación” de textos y narrativas, para poder también “crearlos” por ellos mismos.

El concepto de “actor-creador” es esencial en el trabajo de Robert Lepage. Él mismo establece una diferencia fundamental entre los actores que únicamente interpretan (un texto o un personaje) y aquellos que son capaces de jugar (con el texto, con los objetos, con la música, con su cuerpo, con los otros compañeros, etc.). Resulta interesante comprobar las

⁹² Robert Lepage en *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Publicación del Conservatorio de Arte Dramático de Quebec, 2008, p. 25.

diferencias apelativas con relación al hecho de “actuar”, que encontramos en distintas lenguas y culturas. En el idioma español, el verbo que asociamos a un actor es actuar o también interpretar, entendiendo el nombre de intérprete como sinónimo de actor. En francés la actividad que realiza un actor es “jugar” (*jouer*) un verbo que se utiliza tanto para la actuación como para la práctica de un deporte (*jouer au tennis*) o de un instrumento (*jouer du violon*). El verbo “jugar” tiene, sin duda, matices y significados diferentes con “actuar”. Hay otras lenguas, como la inglesa, que utiliza los dos verbos: “playing”, para referirse generalmente a la interpretación teatral, y “acting” en alusión a la interpretación cinematográfica. Es evidente que, aunque similares, éstas son dos técnicas interpretativas completamente diferentes: no es lo mismo actuar delante de una cámara, que jugar en un espacio escénico, con otros compañeros y delante de un público real. Robert Lepage nos deja clara esta diferencia cuando pretende explicar el trabajo que lleva a cabo con su compañía:

The whole notion of “playing” in theatre has been evacuated in this century. I think that people who are part of our company are not interested in acting that much they are interested in playing.⁹³

Esta dimensión del juego teatral, al igual que la noción del actor como creador y no sólo como intérprete, fue adquirida por Robert Lepage en sus años de Conservatorio y quedó reforzada, posteriormente, en el curso de verano con Alain Knapp. En general, la escuela de teatro es un espacio de búsqueda y de exploración de unos territorios, tanto dramáticos como personales, que difícilmente se podrán encontrar en igual medida en el transcurso de la carrera profesional. Una vez que termina la escuela, con ella se acaba también algo muy importante en el proceso educativo: la

⁹³ Entrevista de Alison McAlpine a Robert Lepage realizada en *Le Café du Monde*, en la Ciudad de Quebec, el 17 de febrero de 1995. Entrevista recogida en Delgado, M. y Heritage, P., *In contact with the Gods?* Manchester University Press, 1996, p. 135.

posibilidad de equivocarse. En este sentido, el carácter de juego otorgado al teatro, pero fundamentalmente el del “placer de jugar”, parece desvanecerse cuando comienza la vida profesional, mucho más exigente y dominada generalmente por unos criterios económicos y comerciales que nada tienen que ver con la pedagogía. En los años que sucedieron a su etapa de estudiante, Lepage tuvo la suerte de encontrar dos espacios que, aun siendo profesionales, los dos mantenían y perpetuaban ese contexto lúdico y experimental que aportaba la escuela: el *Théâtre Repère* y la *Liga Nacional de Improvisación*. Ambas experiencias le permitieron poner en práctica todos los conocimientos aprendidos en su periodo de formación para progresar en la exploración de un mundo y de un lenguaje escénico propio.

1.4. Marc Doré y la improvisación

« Je préfère faire du théâtre avec des acteurs, plutôt qu’avec des mots »⁹⁴.

Con esta frase presentamos a Marc Doré, autor, actor, director de escena y profesor de teatro, que dirigió el *Conservatorio de Arte Dramático de Quebec* entre 1979 y 1988, institución para la que trabajó como profesor de improvisación gran parte de su vida. Como nos revela en su frase, Doré entiende la improvisación teatral como una forma de dramaturgia, como una escritura escénica que no se hace sólo con palabras, sino con la totalidad del juego que proporcionan los actores. Cuando en 1967 comienza a dar clases en el Conservatorio de Quebec, las clases de improvisación constituirán toda una novedad en el programa de estudios. Desde entonces, Marc Doré se convertirá en un auténtico referente de la improvisación

⁹⁴ Marc Doré en *Conservatoire d’Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Quebec, 2008, p. 42.

teatral, considerado en Quebec como uno de los grandes impulsores del teatro de creación, fomentando la aparición de jóvenes compañías teatrales en los años setenta, entre las que destacarán el *Théâtre Euh!*, *Le Grand Cirque Ordinaire* o el *Théâtre Parminou*. Marc Doré dirigió el Conservatorio de Quebec entre 1970 y 1988, continuando su labor de profesor hasta su jubilación en 2004. A él se le debe en gran medida esa pedagogía orientada hacia la creación, que constituyó en aquellos años uno de los rasgos distintivos del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec.

1.4.1. La formación de Marc Doré con Jacques Lecoq

Cuando en 1958 se abren las puertas del *Conservatorio de Arte Dramático de Quebec*, Marc Doré es un joven actor amateur que ha participado en algunos cursos de teatro, donde encuentra a Edmond Beauchamp, un actor francés que trabajaba en radio Canadá y quién le recomienda ir a *l'École Charles Dullin* en París. Siguiendo su consejo, en otoño de 1959, Marc Doré viaja a París. Las enseñanzas de Charles Dullin, ya fallecido, se integraban en la escuela del *Théâtre National Populaire*, dirigidos ambos, el teatro y la escuela, por Jean Vilar⁹⁵. La escuela ofrecía una formación sin un verdadero método ni una programación estructurada. Entre los profesores se encontraba Jacques Lecoq, que ya había puesto en marcha su propia escuela, basada en la dinámica del movimiento. Un año después, en 1960, Marc Doré decide inscribirse en la escuela de Jacques Lecoq donde descubre, a lo largo de tres años, todo un universo de lenguajes gestuales y estilos teatrales, a través de una singular pedagogía encaminada a la creación dramática.

⁹⁵ Jean Vilar (1912-1971) actor y director de teatro francés, fue alumno de Charles Dullin. En 1947 creó el *Festival de Avignon* y en 1951 fue nombrado director del *Théâtre National Populaire*.

En su escuela, Lecoq enseñaba teatro, mimo y movimiento. Practicaban juegos y ejercicios con los que observaban y recreaban diferentes aspectos y situaciones de la vida, analizando sus dinámicas y movimientos. La improvisación tenía una gran presencia en todas las clases y se gestionaba en base a una decena de reglas que eran formuladas por la vía negativa del tipo: “eso no se dice”, “eso no se hace”, etc.⁹⁶. Estas reglas iban apareciendo de manera dosificada con el fin de encontrar un equilibrio que evitara el ahogamiento del alumno, bien por una excesiva libertad, como por la carencia de ella. Doré descubrió con Lecoq el potencial creativo de la improvisación, pero también su lado más angustioso. Improvisar, sin establecer ningún condicionante previo, suponía tomar un verdadero riesgo que obligaba a los alumnos a lanzarse a un vacío donde, poco a poco, éstos iban aprendiendo a través de sus propios errores.

Alcanzar el éxito en la improvisación, siempre suponía pasar previamente por sucesivos fracasos, incluso, una vez logrado el triunfo, nada estaba asegurado de manera permanente, éste podía ser totalmente pasajero y dar paso, otra vez, a nuevos reveses. Sabemos que el trabajo ayuda a aprender un oficio, pero la escuela supone un aprendizaje mucho más rápido ya que, de alguna manera, en el tránsito escolar se multiplican los retos. De su experiencia con Lecoq, Doré recuerda que todos los días aprendía algo, tanto si salía a improvisar, como si aguardaba sentado, con el resto de los alumnos espectadores. Salir a improvisar suponía un desafío para el que no todos los días uno se sentía preparado. Existe una novela inédita de carácter autobiográfico en la que Marc Doré relata los años de formación en la Escuela de Jacques Lecoq de París, entre 1960 y 1963, de la que rescatamos un pequeño fragmento.

⁹⁶ Marc Doré, *De l'improvisation et de la tactique du jeu*. Montréal. Dramaturges Éditeurs, 2011, p. 19.

Lecoq parlait peu comme m'avait prévenu Sabourin⁹⁷, mais il avait de ces fulgurances qui nous donnaient à réfléchir. *L'immobilité es plus dramatique que le mouvement*. Quand on sait que *drama* veut dire action ! *Arlequin est un enfant de quarante ans. Le masque neutre n'a pas de mémoire. Le corps est en trop, on dirait, par moments. Le corps prend la forme et le rythme de l'objet qu'il regarde. Sous tout grand texte, il y a le corps. Copier la vie peut-être, mais que la copie soit vivante*. Ce que j'aimais par-dessus tout chez lui, c'est qu'il avait toujours le regard neuf. On sentait dans la façon qu'il avait de vous regarder qu'il ne traînait pas avec lui vos erreurs de la veille ! Non, il était sans mémoire de ce nous-là. Prêt à ce que le meilleur de nous surgisse, à chaque jour, à chaque cours, à chacune des fois où je passais. Au dernier cours, il prit le dernier quart d'heure pour dresser le bilan, une sorte de résumé de l'année écoulée. Où se déroulait devant nos yeux l'enchaînement d'un véritable enseignement : ceci avant cela. Pourquoi ? Parce que, aimait-il répondre. Nous renvoyant à nous-mêmes avec notre interrogation encore plus ancrée en nous-mêmes. Il conclut en disant : *il faut apporter sa joie au théâtre !* Puis nous nous sommes tous retrouvés au bistro du coin devant un petit verre de Muscadet, bien frais. Lecoq nous avait rejoint en Solex⁹⁸.

Al término de su formación, Doré era consciente de la importancia que tenía todo cuanto había aprendido con Jacques Lecoq. Hasta ese momento, nunca se había planteado dedicarse a la enseñanza, pero fue entonces cuando comenzó a entender que todo ese conocimiento podía ser exportado. « Je ne savais pas que j'allais devenir pédagogue. Peut-être que, vers la fin, je commençais à penser qu'il faudrait probablement que je transmette un peu de ce que j'avais appris à d'autres »⁹⁹. Doré siente, entonces, que ha llegado el momento de regresar a Quebec y ponerse a

⁹⁷ Marcel Sabourin es un reconocido actor, guionista, director y profesor de teatro (Montreal 1935) que realizó a finales de los años 50 una formación en París con Jean Valvourt, Tania Balachova y Jacques Lecoq.

⁹⁸ Salvatierra, C. 2007, *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Anexos, p. 182. Fuente : <https://www.tdx.cat/handle/10803/400762#page=1> [Consulta : 12-11-2018].

⁹⁹ Hélène Beaucham et David Gilbert: *Théâtres québécois et canadiens-français au XX siècle*. Presses de l'Université du Québec. Québec, 2003, p. 291.

enseñar, a desarrollar en su país, en su ciudad, una pedagogía para la creación teatral.

1.4.2. Improvisar “a la quebequense”

Cuando Marc Doré regresa a Quebec, comienza su enseñanza en el Conservatorio sirviéndose del aprendizaje realizado en París con Lecoq con quien, a lo largo de los años, mantendrá una amistad que durará toda la vida¹⁰⁰. Para Doré, todo estaba por hacer, había todo un teatro nuevo por inventar. Sus esperanzas estaban puestas en la improvisación como vía para crear una dramaturgia quebequense propia que pudiera liberarse de la dependencia en los textos. Entendía que el teatro tenía que estar al servicio de la vida y por ello comenzó a sacar a la calle a sus alumnos, a la búsqueda de miles de realidades diferentes; esas sesiones que Lepage recordaba como los “días de observación”. El proceso no fue inmediato y la llegada de aquella nueva materia al programa de estudios del Conservatorio, necesitó su tiempo para instalarse poco a poco entre los alumnos.

Al inicio de sus clases, Doré comprobará que los ejercicios de la improvisación parecían interesar únicamente a los chicos, pero no a las chicas. Después de tres meses de enseñanza de la improvisación en los que aplicaba esa decena de reglas aprendidas con Lecoq, Marc Doré decide abolir las “famosas reglas” y dar un cambio a su estrategia pedagógica. Como él mismo recuerda, aquello supuso una revelación:

¹⁰⁰ La última carta que Jacques Lecoq envió a Marc Doré está fechada el 2 de enero de 1999 con la que le felicitaba el Año Nuevo (Salvatierra, 2007: 106). En ella dibujó un abeto al revés con la siguiente inscripción: “Cuando el abeto está al revés ¡las ramas suben!”. Unos días más tarde, el 19 de enero, Lecoq fallece en París.

C'était un jour de décembre, après le décès de Monsieur Valcourt. J'ai demandé à mes élèves de faire ce qui leur venait comme inspiration. Ce fut une révélation ! Une autre sensibilité est apparue. On faisait des improvisations d'une heure et demie. Pour canaliser ce flot d'imagination, j'ai inventé des jeux. Mon but était simple : remplacer le théâtre écrit pour revenir à l'acteur comme créateur de théâtre.¹⁰¹

Doré sintió una gran liberación cuando les propuso a sus alumnos que hicieran o dijeran lo primero que se les ocurriera. Esto ayudó a que sus alumnos se relajaran soltándose con largas improvisaciones en las que se sucedían múltiples intrigas, aparecían numerosos personajes y lugares diversos. Horas de exploración en las que se mezclaban mundos, reales e imaginarios, donde el profesor comentaba sobre la marcha los buenos hallazgos, los momentos interesantes, las debilidades e imprecisiones, el alboroto de la confusión, el motor de una intriga o las situaciones absurdas en un inmenso puzle en el que se hacía necesario metabolizar la significación, pues todo necesitaba tener un sentido para poder ser comprensible por el público.

Esta *nueva* forma de improvisar continuó durante meses, a lo largo de los cuales Doré buscó su propia brújula, investigando la manera o el principio que le ayudara a organizar todo aquel caos febril. A diferencia de Lecoq, que solía utilizar un par de biombos en sus improvisaciones para delimitar el espacio de juego y marcar las entradas y salidas de los personajes, Doré organizaba las improvisaciones en un gran círculo, sin elementos escenográficos. El joven profesor descubrió cómo, de una forma u otra, la improvisación ofrecía a sus estudiantes un acceso inmediato al juego teatral. Esta espontaneidad del juego improvisado, llevaba también a

¹⁰¹ Marc Doré en *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Québec, 2008, p. 42.

los alumnos a utilizar su propia lengua, el francés de América, muy diferente al que aparecía en los textos del teatro clásico francés.

La lengua era otra gran preocupación en aquel momento. Hasta entonces, el lenguaje teatral había sido acaparado por el francés de Francia y para Doré, aquello era como si los actores quebequenses se doblaran a ellos mismos. Se tomó entonces el tiempo para admitir el cambio lingüístico en la escuela. Su propia lengua de Quebec estaba ligada a la defensa y a la afirmación de sus orígenes y ésta resultaba más real y creativa en las improvisaciones de sus alumnos. En un momento histórico en el que Quebec vivía su euforia nacionalista, los ciudadanos ya no deseaban ser ni americanos ni franceses, sino quebequenses. En este contexto, los profesionales de la escena se sentían autorizados a innovar un teatro diferente, un verdadero teatro del Nuevo Mundo. Ellos comenzaban a considerar que su lenguaje artístico era nuevo, igual que sus imágenes, y posiblemente también lo fuera su manera de hacer teatro.

1.4.3. No hay juego sin reglas

En aquellos principios tan prometedores como improbables, Doré percibía la necesidad del paso de los años para llegar a dominar la exploración de aquel nuevo territorio y rentabilizarlo pedagógicamente. Su objetivo era encontrar una metodología que permitiera enriquecer las posibilidades de la improvisación sin restringirla, favoreciendo siempre ese espacio necesario de libertad. Pero, ¿cómo gestionar, entonces, las reglas del juego? Al final de su vida profesional, después de casi cuarenta años enseñando en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, Marc Doré publica en 2011 el ensayo *De l'improvisation et de la tactique du jeu*, donde nos ofrece, finalmente, veinticinco reglas para desarrollar el juego de

la improvisación. Como él mismo reconoce, en su largo periodo enseñando el juego de la improvisación pasó de la eliminación de las reglas en sus comienzos, a terminar finalmente por doblar su número. Poco a poco, también fue reduciendo el tiempo de las improvisaciones a sólo unos minutos y relegando este tipo de aprendizaje, únicamente, a los alumnos del primer año del Conservatorio. Doré entiende la improvisación como un entrenamiento para dejarse llevar, a pesar del desconcierto, por caminos que están aún por explorar. Si hay algo verdaderamente destacable en la improvisación teatral, es su capacidad para activar la originalidad individual que se encuentra oculta en cada uno, y el alumno es el único que lo puede saber, porque lo importante de este trabajo sucede fundamentalmente en su interior. Si la originalidad se manifiesta, esta brotará siempre del interior. La creación es, para Doré, un trabajo solitario que nos lleva a encontrarnos con nosotros mismos:

La création, c'est la rencontré avec soi-même. C'est un travail de solitude. Mais tout à coup, dans son jeu, l'élève sait qu'il s'est passé quelque chose. Telle es la magie de ce théâtre à inventer¹⁰².

A continuación, presentamos las veinticinco reglas propuestas por Marc Doré para ejercitarse en las tácticas de juego de la improvisación.

1. Nunca llamaremos al otro por su verdadero nombre
2. Quien entra el último habla primero
3. No entrar en escena relajado, sostener el cuerpo
4. No anunciar la catástrofe
5. No pedir al otro que repita su réplica
6. No hacer preguntas

¹⁰² Marc Doré en *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Québec, 2008, p. 47.

7. No hacer largas réplicas
8. No rechazar la proposición del otro
9. No llevar una historia preparada
- 10.No caer en lo anecdótico
- 11.No dejar un tiempo excesivo entre las réplicas
- 12.No ignorar al otro, tenerlo siempre presente.
- 13.No hacer personajes tópicos
- 14.No hablar de una tercera persona
- 15.No cruzarse de brazos
- 16.No moverse caminando continuamente por la escena
- 17.No protegerse, dejarse alcanzar
- 18.No lanzar el problema sobre el otro
- 19.Lo que se dice ha de ser tomado como verdadero
- 20.Escuchar lo que nos provoca aquello que sucede
- 21.Todo nos toca (somos sensibles a todo lo que sucede en escena)
- 22.No improvisar sobre la improvisación
- 23.No resumir la improvisación (aportar algo nuevo para poder avanzar)
- 24.Jugar aquello que los otros dicen de nosotros
- 25.Después del grito, viene el silencio

Estas veinticinco reglas pretenden ayudar a la organización de la circulación del juego teatral, favoreciendo la calidad de la improvisación. No se trata de un conjunto de reglas fijas, inflexibles o inviolables, sino una serie de pautas que asistan al juego del alumno para que éste entienda los mecanismos que pueden ayudar a desarrollar y enriquecer una escena. Recordemos que Marc Doré, aprendió unas reglas que más tarde eliminó para dotar de una mayor libertad a sus alumnos – y probablemente también a él mismo – terminando, finalmente, por reformularlas de nuevo. En

definitiva, más allá del número de reglas y sus particularidades, lo más importante en una improvisación es que ésta consiga mantener una tensión y un interés en el espectador de principio a fin. La duración de una improvisación, a priori, siempre será el tiempo que ésta resulte interesante.

1.4.4. Conflictos y comentarios

La escena es un lugar de conflictos, sobre todo en improvisación, ya que se trata de un juego permanente entre lo que sucede tanto en el interior como en el exterior de los intérpretes. Las propuestas de los actores han de ser directas y tratadas con réplicas que lleguen a *tocar* al otro; aquello que el dramaturgo Michel Tremblay describe como “claques dans’ face”¹⁰³. En ocasiones, los alumnos pueden dejarse llevar por un tono agresivo y caer en un clima vengativo o belicoso entre ellos, durante una improvisación. Será el momento de la intervención del profesor que deberá encontrar el comentario *justo* dirigido a sus alumnos. « Une œuvre d’art, ce n’est jamais un règlement de comptes »¹⁰⁴, fue la observación que Marc Doré realizó a uno de sus alumnos en un momento de exaltación. Nunca debemos olvidar que el teatro es, ante todo, un juego y, como tal, está fuera de lugar tomarse las cosas de manera estrictamente personal.

La improvisación es un verdadero entrenamiento para el juego teatral que facilita la agilidad de réplica, los reflejos para responder a distintas estimulaciones y volverse más poroso a las propuestas. Dentro de la formación teatral, el trabajo de la improvisación ofrece numerosos beneficios para el actor, como observa Marc Doré:

¹⁰³ “Bofetadas en la cara”.

¹⁰⁴ Frase de Marc Doré recordada por Marie Brassard en *Conservatoire d’Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Québec, 2008, p. 29.

Ouvrir des voies, déboucher des conduits, apprivoiser des craintes, vaincre des peurs, détourner du stress, dénouer des crispations, découvrir les plaisirs de la découverte de soi, voir se dérouler devant soi toute la grande étendue, comme une carte, de son imaginaire, lui-même détenteur, receleur et créateur de dialogues.¹⁰⁵

Los profesores de esta disciplina tienen una gran responsabilidad, cuando han de emitir sus comentarios sobre la misma. Cualquier profesor puede dar un tema de improvisación a sus alumnos, pero la complejidad está en saber lo que hay que decir después. Marc Doré sigue la línea pedagógica de su maestro Jacques Lecoq, de quien hablaremos en el apartado siguiente, cuyas reflexiones en esta materia merecen nuestra atención. Ante una improvisación o un ejercicio, Lecoq realiza *constataciones* que no han de confundirse con *opiniones*. Durante los ejercicios, el resto de alumnos observan, junto al profesor, las improvisaciones como público, y Lecoq, con sus comentarios, pretende ser el eco de los espectadores. Es al maestro al que le corresponde formular la constatación, pero es importante que todos la compartan. Por tanto, no se trata de dar opiniones del tipo “esto me parece bien...” o “me gusta mucho...”. Tampoco es una crítica de lo que está bien o está mal, sino una crítica de “lo justo”¹⁰⁶. El propio Lecoq en sus comentarios era un hombre de pocas palabras, buscaba siempre decir las justas. Así, podremos constatar si la improvisación ha sido *demasiado larga* o *demasiado corta*, por ejemplo, o igualmente destacar aquello que haya resultado *interesante* como lo *no interesante*. Las intervenciones de Lecoq siempre hacen una referencia al movimiento, son constataciones al servicio de una organización viva que puede desarrollarse con un crescendo, un decrescendo, un ritmo. Cada uno puede sentirlo, y el público sabe perfectamente cuando algo es justo, cuando es acertado. No se trata de

¹⁰⁵ Marc Doré, *op.cit.*, p. 75.

¹⁰⁶ Expresión francesa, *être juste*, con el sentido de ser acertado, equilibrado, exacto.

transmitir un saber idéntico, sino de intentar comprender juntos, de encontrar entre alumnos y maestro un nivel superior que permita a éste último, expresar cosas que nunca hubiera podido decir sin ellos, y que suscite un conocimiento en sus alumnos, a través de su deseo y curiosidad.

Esta herencia de la pedagogía de Jacques Lecoq transmitida por Marc Doré, ha hecho de la creación la marca distintiva del *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec.

1.5. La pedagogía de Jacques Lecoq

Jacques Lecoq (París, 1921-1999), ha sido uno de los pedagogos cuya enseñanza ha ejercido una gran influencia en las artes escénicas de la segunda mitad del siglo XX. Animado por el mismo espíritu que Stanislavski, Michael Chejov, o Meyerhold, su propia experiencia como actor y director le lleva a reformular principios, investigar procesos y revelar nuevos aspectos de la relación dinámica del actor, el cuerpo y el espacio. Lecoq desarrolló una pedagogía común para la actuación, la puesta en escena y la escritura dramática. En relación con su trabajo, siempre rechazó el término genérico de “método”, pues en él percibía el riesgo de una sistematización teórica y la peligrosa petrificación de una práctica cuyo sentido residía, precisamente, en mantenerse viva. Estas son sus propias palabras:

Au-delà des “méthodes” ce qui nous unit est l’aspect pionnier de la pédagogie qui, au contact de jeunes élèves, préfigure des théâtres à venir. Une école de théâtre ne doit pas être à la traîne des théâtres existants. Il lui faut, au contraire, être en partie visionnaire et aider, par l’invention de nouveaux langages, au renouvellement du théâtre lui-même¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Jacques Lecoq, *Le Corps Poétique*, 1997, pp. 169-170.

En este apartado presentamos, de manera esencial, los aspectos más relevantes de su pedagogía, cuya influencia también podemos ver reflejada en la obra de Robert Lepage. El director canadiense, que nunca se formó directamente con él, considera así la influencia del pedagogo francés en su trabajo:

Creo que en mis espectáculos mantengo su idea de acercarse a la creación escénica de una forma poética. Obviamente también he heredado su interés por trabajar con el cuerpo del actor. Asimismo conservo su idea de explorar al máximo los objetos que habitan la escena, dándoles muchos usos y, en consecuencia, muchas significaciones diferentes a lo largo del mismo espectáculo.¹⁰⁸

A continuación, presentaré los aspectos más fundamentales de su pedagogía, así como sus grandes aportaciones para el desarrollo de un nuevo teatro de creación. Para quienes tuvimos la oportunidad de formarnos con Jacques Lecoq, seguimos encontrando en sus enseñanzas una magnífica apertura hacia la vida, al arte y a la creación, en favor de un teatro que está siempre por construir¹⁰⁹.

1.5.1. De la educación física a la pedagogía teatral

Jacques Lecoq (París, 1921-1999) comenzó su actividad profesional a finales de los años 30 como profesor de educación física y deportes. En 1945 comenzó a dar sus primeros pasos como actor y más tarde Jean

¹⁰⁸ Pablo Iglesias Simón: “Una conversación con Robert Lepage a la hora del té”. *ADE-Teatro*. Nº 106. Julio-septiembre 2005.

¹⁰⁹ Entre los años 1995 y 1997 residí en París para estudiar en *l'Ecole Internationale de Théâtre de Jacques Lecoq*. Puedo decir que he vivido y he experimentado su pedagogía “en mi propio cuerpo”. Estos años fueron, precisamente, cuando Jacques Lecoq estuvo redactando su ensayo *Le Corps Poétique*, y una de mis improvisaciones quedó recogida entre sus páginas. Próximos al final de curso, cuando trabajábamos la comedia, Lecoq nos propuso hacer reír con una silla en una clase de improvisación. Impulsado por una idea un tanto absurda, salí a improvisar una escena de tres alpinistas con un par de compañeros. Al año siguiente, cuando el libro se publicó, me llevé la sorpresa de encontrar esta improvisación en la página 160 del libro que conservo con su dedicatoria (imágenes 10 y 11).

Dasté¹¹⁰ lo incorpora a su compañía “Comédiens de Grenoble”, donde se encargará del entrenamiento físico y corporal de sus compañeros. Con ellos descubrirá el trabajo de la máscara, así como el espíritu de Jacques Copeau de quien siempre se ha sentido heredero. De alguna manera, Lecoq llegará a realizar con el proyecto de su Escuela Internacional de Teatro, el sueño iniciado por Jacques Copeau con el *Théâtre du Vieux-Colombier*: crear una gran escuela de teatro, referencial y duradera, que no estuviera sujeta a la caducidad de las modas. Jacques Lecoq encontró en las grandes leyes del movimiento las bases permanentes de su pedagogía para la creación teatral; con ella puso en marcha su proyecto de crear una escuela que abarcara todos los géneros teatrales.

Antes de abrir en 1956 su escuela de teatro y mimo en París, Lecoq viajó a Italia, donde permaneció ocho años. En Padua, descubrió el juego de la *Commedia dell'Arte* en los mercados de la ciudad y montó sus primeras pantomimas en el Teatro de la Universidad. Allí conocerá al escultor Amleto Sartori y emprenderá con él una investigación sobre la máscara teatral; de esta colaboración surgirá la *máscara neutra*, un objeto especial que se convertirá en el pilar fundamental de su pedagogía. A petición de Giorgio Strehler y Paolo Grassi, participó en la creación de la Escuela del *Piccolo Teatro* de Milán. Seguidamente iniciará una actividad de director y coreógrafo, poniendo en movimiento los coros de la tragedia griega en el gran teatro griego de Siracusa. Igualmente colaborará con Dario Fo, Franco Parenti, Luciano Berio o Anna Magnani, entre otros. Cuando regresa a París, compagina la enseñanza en su escuela recién creada con trabajos para la televisión y para el Teatro Nacional Popular

¹¹⁰ Jean Dasté (París, 1904-1994), actor en numerosas películas y producciones teatrales, se casó con la hija de Jacques Copeau y se formó en la escuela del *Théâtre du Vieux-Colombier* que dirigía su suegro. En 1945 fundará la *Compagnie des Comédiens de Grenoble*, marcando el inicio oficial de la descentralización teatral en Francia.

(TNP). De 1968 a 1988, será profesor de la *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, donde desarrolla una enseñanza de la arquitectura a partir del cuerpo humano, el movimiento y la mimodinámica. Así surgirá en 1977 el L.E.M. (*Laboratorio del Estudio del Movimiento*) como departamento escenográfico de la escuela. El progresivo desarrollo de su *École Internationale de Théâtre* le llevará hacia una dedicación exclusiva a la pedagogía, entendiendo la enseñanza como una vía de conocimiento.

Jacques Lecoq fue miembro de la Unión de Teatros de Europa y ha sido invitado en todo el mundo para realizar talleres y ponencias, entre ellos su conferencia espectáculo “Tout bouge”. Al final de su vida, tras cuarenta años de labor docente, se decidió a escribir *Le Corps Poétique*, un ensayo en el que expone las conclusiones de su investigación. Unos días antes de su muerte, el 19 de enero de 1999, pudo ver y revisar la grabación del vídeo *Les deux voyages de Jacques Lecoq*, realizado por Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias y Jean-Noël Roy retransmitido por el canal ARTE de la televisión francesa.

1.5.2. Un viaje pedagógico de dos años

El gran proyecto de Jacques Lecoq es su *École Internationale de Théâtre* por la que, desde su fundación en 1956 hasta el momento actual, han pasado más de cinco mil alumnos de setenta nacionalidades diferentes. Con ella su objetivo es desarrollar un joven teatro de creación, que promueva lenguajes escénicos apoyados en el juego físico del actor. En sus clases, el acto de creación es suscitado de manera permanente, principalmente a través de la improvisación, entendida como primer trazo de una escritura dramática. La improvisación junto con el análisis técnico de movimientos y los espacios de creación de los alumnos, llamados “auto-

cursos”, son los tres ejes que articulan su pedagogía. La improvisación hace salir al exterior aquello que está en el interior del intérprete, mientras que la técnica de movimiento permite realizar el camino inverso, del exterior al interior por medio del cuerpo mimador del actor. Los auto-cursos son espacios de búsqueda y de creación personal en el que los alumnos pueden tratar un tema como ellos quieran; este espacio de libertad resulta esencial para que los alumnos puedan descubrir su propio imaginario. Todos los temas de trabajo serán abordados a través de estas tres líneas de exploración.

Los contenidos de la Escuela están organizados en dos años. El paso del primer curso al siguiente se realiza por medio de una importante selección: sólo uno de cada tres alumnos logrará entrar en el segundo año. Este es un momento crucial tanto para los alumnos como para los profesores de la Escuela, lleno de emociones encontradas y marcado por las primeras despedidas de muchos compañeros. Como manifiesta Lecoq¹¹¹, esta selección puede resultar difícil, a veces dolorosa y nunca se está a salvo de cometer errores. La intención del profesorado es la de ser lo más justos posible, de evaluar al actor sin herir a la persona, una elección que no prejuzga lo que los alumnos puedan llegar a hacer en otra parte o más adelante. El criterio principal de selección se centra en la capacidad interpretativa del actor. Lo cual no significa que todos, en el futuro, elijan ser actores. Pero es necesario que los alumnos demuestren grandes cualidades en ese terreno, pues un auténtico conocimiento del teatro pasa inevitablemente por la experiencia intensiva de la actuación.

El primer año se presenta como un espacio para el descubrimiento en el que se pretende despertar la curiosidad del alumno, posicionándole hacia

¹¹¹ Jacques Lecoq, *Le Corps Poétique*, 1997, p. 107.

la observación de las dinámicas de la vida y de la naturaleza: los elementos, las materias, los colores, las luces, los animales, los sonidos, etc., dinámicas que van adquiriendo progresivamente una aplicación dramática al servicio de la creación y del juego de personajes, situaciones, emociones, etc. Es el tiempo de las primeras improvisaciones, trabajadas desde el silencio, con el fin de comprender mejor los impulsos de los que nace la palabra. En un momento dado, este silencio sólo podrá romperse por medio de dos vías: la palabra o la acción. A ello contribuye también el uso de máscaras silenciosas, aquellas que cubren el rostro completamente, poniendo en evidencia toda la gestualidad del cuerpo del actor. De esta manera, el alumno descubre el juego de la máscara a través de modelos diferentes: la máscara neutra, las máscaras expresivas o las máscaras larvarias. Cada una de ellas conduce a un campo de exploración determinado donde el alumno desarrolla un juego de gran soporte físico, agrandando las actitudes corporales, y entrando en la dimensión de un cuerpo mimador de todo aquello que le rodea. Se propone una exploración que va desde el exterior al interior en el que sólo el cuerpo, comprometido con el trabajo, puede resentir la calidad justa de un movimiento.

A lo largo de todo el primer año, la escuela busca establecer y comprender ese tránsito existente entre la vida y el teatro. Por consiguiente, el alumno se centra en la observación de las cosas lo más cerca posible de la naturaleza y de la realidad humana, al igual que el niño mima el mundo para reconocerlo, preparándose así para vivirlo. Antes de pasar a la ficción del teatro, se hace necesario encontrarse con la vida de la manera más próxima a lo que ella es. En la Escuela se utiliza el término francés *rejeu* para referirse a la reproducción de la realidad de la manera más simple, una recreación de los fenómenos de la vida tal cual éstos se manifiestan. El juego, *le jeu*, aparecerá más tarde, al introducir en la escena

un ritmo, una medida, un tiempo y, algo fundamental, la conciencia de un público que observa la escena. Es de esta manera que pasamos de la vida real (*rejeu*) al juego teatral (*jeu*). Para Lecoq el teatro es un juego, nada más y, por ello, cuanto más rico y elaborado es el juego de los intérpretes, más grande será su teatro.

Lecoq pretendía que sus alumnos fueran personas en la vida y artistas en el escenario, no al revés. Aunque era un hombre de pocas palabras, cuando realizaba un comentario, sus frases tenían una agudeza extraordinaria. Durante mi periodo de formación con Jacques Lecoq, recuerdo una compañera de primer año, una chica inglesa, muy extrovertida pero bastante deficiente como actriz, que pertenecía a la alta clase social británica y vivía en un exclusivo apartamento de la île Saint-Louis, en el corazón de París. Un día de clase, tras una improvisación en la que ella se mostró un tanto “sobreactuada”, Lecoq le hizo el siguiente comentario: “usted es más interesante en la vida que en el teatro”. La rotundidad de sus apreciaciones no admitía réplica y tanto su ironía como su humor podían resultar demolidores. Reconozco mi propia fascinación por sus comentarios, por ese momento de juicio y observación sobre nuestros ejercicios en el que pronunciaba la palabra “bien” con la que ponía fin a una improvisación que no funcionaba. Después de aquella temida palabra “bien” (pronunciada con acento francés), el ejercicio terminaba, y el maestro compartía sus apreciaciones y comentarios con los alumnos. A muchos de nosotros, entre los que obviamente me incluyo, nos “regaló” frases de este tipo en alguna ocasión, como comentario a nuestros ejercicios de improvisación. En cualquier caso, no considero que su intención fuera la de herir al alumno, de ningún modo, sino la de aportar una perspectiva exterior sobre su trabajo. En este sentido, Lecoq era un gran provocador

que disfrutaba con la pedagogía porque la entendía, precisamente, como una sana provocación para despertar y motivar al alumno.

Con la aceptación para pasar y seguir en el segundo curso de la Escuela, el alumno manifiesta su deseo de continuar y de asumir tanto los retos personales como las dificultades de la creación. La sensibilización corporal del primer año, prepara al alumno para entrar en los grandes terrenos dramáticos que se abordan en el segundo año: el melodrama y los grandes sentimientos, la *commedia dell'arte* (la comedia humana), los bufones (el misterio, lo grotesco, lo fantástico), la tragedia (el coro y el héroe), el clown, lo burlesco, el absurdo y las variedades cómicas. Más allá de los estilos o de los géneros, el foco de su pedagogía se pone en descubrir los *motores de la actuación* específicos de cada territorio, para que sean los propios alumnos los que inspiren la creación, pues ésta debe estar siempre enraizada en nuestro tiempo. A lo largo del segundo año ya no se trata de (re)conocer o de (re)crear la realidad, sino de imaginarla y de darle forma artística o poética, como si hubiera que reinventar el teatro.

Esta exploración *geodramática*¹¹² se realiza en base a tres preguntas o aspectos cuestionadores. El primero concierne a lo *que se pone en juego*, a identificar los motores dramáticos que nos llevarán hacia un territorio u otro (comedia, tragedia, melodrama, etc.). El segundo apartado, en relación directa con la forma, se refiere a los *lenguajes*: ¿qué lenguaje escénico es el más apropiado para contar lo que queremos decir? Y, por último, el tercero trata sobre los *textos*, sobre el contenido de nuestro discurso. El punto de partida en este proceso de creación será siempre el mismo: ¡contar una historia!

¹¹² Término utilizado por Lecoq para referirse a los distintos territorios dramáticos.

La Escuela supone un gran viaje para el alumno, tanto artístico como personal. Más allá de los retos, de los hallazgos o de las decepciones, se pretende que la Escuela sea una escuela feliz. Lecoq desea que sus alumnos se diviertan en ella al igual que él también lo hace. Reniega de esos interrogantes cargados de angustia sobre la manera de entrar en escena; según él, basta entrar, simplemente, con placer¹¹³.

1.5.3. Entrar en lección

Cuando Jacques Lecoq estaba redactando *Le corps poétique*, era consciente de que estaba próximo el final de su vida y sentía el deseo de producir otra obra “más cercana a la filosofía y la poesía”. Con ella quería transmitir de otra forma el sentido y los motores de su enseñanza y de sus descubrimientos. En sus clases, Lecoq siempre llevaba una libreta para anotar aquello que se confirmaba o se descubría. Lamentablemente, este proyecto literario no pudo llevarse a término, pero de él quedan algunas conversaciones, como las mantenidas con el profesor de filosofía y antiguo alumno de la Escuela, Christophe Merlant. En una de sus entrevistas, Merlant pregunta a Jacques Lecoq sobre su fórmula pedagógica para la enseñanza del teatro y la respuesta de Lecoq, siempre provocadora, fue la siguiente: “una lección es enseñar aquello que aún no conocemos”. Entonces Lecoq explicó su teoría de lo que significaba para él “entrar en lección”.

"Entrar en lección" es muy importante... Es entrar en algo que aún ignoramos, en la emoción de una relación con los demás, que permite comprender mucho mejor que si lo hiciéramos solos. Al principio sabemos por supuesto lo que queremos decir a la gente, pero no será lo que se dirá finalmente. La trascendencia de la

¹¹³ Lecoq, *op. cit.*, p. 75.

relación con los alumnos nos descubre cosas importantes. Hay una "elevación" de una parte y de otra. La enseñanza del teatro no se puede reducir a la comunicación de un saber en los términos de un emisor receptor, de dar y recibir... Una verdadera comunicación no pasa por la horizontal, pasa por "otra parte". Es muy importante escoger y proyectar este punto, pues no es sólo el profesor el que actúa sino el conjunto del grupo. Para conseguir esta tensión, esta orientación, es necesario que el profesor suscite un estado de "curiosidad" que permita descubrir algo que ni el alumno ni el profesor conocen aún, y los eleve al uno y al otro. En este momento empieza la gran transmisión "oral" y la lección propiamente dicha¹¹⁴.

Lecoq nos habla de un aprendizaje compartido, de una exploración común entre el maestro y los alumnos hacia algo que está aún por descubrir. Esto nos recuerda, igualmente, a la metodología utilizada por Robert Lepage en sus procesos de creación, basados en una exploración colectiva en la que participan tanto el equipo artístico como el técnico, tanto el director como los actores. En cada nueva creación, Robert Lepage parte "a la aventura" con su equipo de intérpretes, sin saber exactamente con qué se encontrarán ni cuales de los contenidos hallados lograrán permanecer finalmente en el espectáculo. La reflexión que Robert Lepage realiza sobre la educación, y de la que hemos hablado en las páginas anteriores, manifiesta el mismo planteamiento bidireccional para facilitar un diálogo de aprendizaje que permita alcanzar un conocimiento superior.

A menudo hablamos de transmisión de conocimientos y, en este sentido, hay conocimientos acabados, como un curso de mecánica, por ejemplo, que se puede transmitir de manera horizontal. En ese caso el profesor transmite un saber que él posee, a un grupo de alumnos que no lo poseen. Pero, para Lecoq, en una lección es "otra cosa" la que se descubre. Y nos lo explica poniendo el ejemplo de esos científicos que, situados en un estado de descubrimiento, se encuentran todavía en la frontera de su

¹¹⁴ Entrevista de Christophe Merlant a Jacques Lecoq "Jacques Lecoq: la pasión por el movimiento" artículo de Carmina Salvatierra publicado en la revista *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Núm.: 18-19-20. Barcelona, 1999, pp. 373-392.

ignorancia. Al colocarse en esta línea, en la que todavía ignoran, son capaces de poesía, de creación en el sentido profundo. Se dirigen hacia ese “otro lugar” que se da en la lección. Según Lecoq, a medida que avanzamos hacia aquello que ignoramos, una nueva dimensión poética comienza a aparecer. Así, “entrar en lección” es ir hacia un saber más grande y misterioso.

Lecoq aclara que una lección no es la transmisión de unos “trucos”, maneras o técnicas. Lo que él pretende enseñar son unas “referencias” que más tarde permitan a sus alumnos encontrar sus propias vías, en un momento determinado de su existencia, como artistas creadores. Esta enseñanza pone en entredicho los formalismos, las formas fijas, los manierismos. Bien al contrario, se trata de unas “referencias” invisibles que darán vida al juego visible y que suponen un paso obligado para que el alumno perciba el “sentido” de las cosas, aquello a lo que éstas se refieren. En todas las épocas existen unas permanencias que resisten al tiempo y a las modas del momento: un árbol siempre ha sido un árbol, igual que la horizontal o la vertical, son cosas de todos los tiempos, como el galope de un caballo, tanto en la época clásica como en nuestros días. Es hacia esta exigencia de descubrimiento común de “las grandes permanencias” hacia donde la enseñanza de la escuela se dirige. Para Lecoq no se llega a la Escuela diciendo “me busco a mí mismo”, sino que hay que buscar ese denominador común de los seres y las cosas. Es entonces cuando aparecerán enseguida las diferencias, porque al intentar reencontrar en ellos mismos este ser común, los alumnos comenzarán a diferenciarse y a encontrar aquello que concierne exclusivamente a cada uno.

Para expresar esta búsqueda hacia el fondo de las cosas, lo que Lecoq denominaba el “fondo poético común”, el teatro nos permite elevar la vida

a niveles diferentes de juego, donde podemos modificar el espacio, el tiempo o el lenguaje de la escena. En la creación se trata de reproducir la vida, no ya como es sino como quisiéramos que ésta fuese. Para Lecoq, es en el fondo de las cosas donde surge la chispa que prende el fuego ascendente del imaginario personal; el momento en el que las profundidades y las cumbres se juntan. Así nos lo recuerda el pedagogo francés sugiriendo la imagen del monte Cervino, cuya cima se refleja en el lago que está abajo: a medida que vas al fondo, llegas a la cima y viceversa (Imagen 12).

1.6. Del ejercicio pedagógico a la dramaturgia escénica

El tiempo de formación en una escuela de teatro está lleno de ejercicios. Muchos de ellos consisten en improvisaciones. Cada improvisación que se realiza, deja un poso en el alumno, una memoria de la experiencia vivida. Pero hay también una segunda memoria, la que nos deja la observación del mismo ejercicio realizado, una y otra vez, por distintos compañeros que acceden al escenario, para abordar la misma improvisación en tandas sucesivas. Aunque el ejercicio se repite, la práctica de cada intérprete es única y ningún resultado es idéntico a los anteriores. De esta manera, podemos deducir que en pedagogía uno aprende tanto por lo que hace como por lo que ve hacer a los demás. El objetivo de estas improvisaciones es variado: jugar una situación, un personaje, un tiempo, un espacio, un ritmo, un sentimiento, etc. Puede tratarse de una improvisación individual, a dos personas o en grupo.

Todo ejercicio de improvisación supone una aventura, un reto que lleva al alumno a encontrarse con su mundo interior, con sus obsesiones, sus fantasmas, sus deseos... El riesgo permite desarrollar la enseñanza, ya

que produce nuevas fronteras de conocimiento con las que el alumno tiene la posibilidad de descubrirse a sí mismo. La escuela puede abrir, de esta manera, interesantes vías de exploración para extraer un material potencialmente útil, susceptible de ser desarrollado por el alumno, a posteriori, en su vida profesional.

En este apartado vamos a presentar un ejercicio de improvisación y a examinar la aplicación escénica del mismo, realizada por Robert Lepage en uno de sus espectáculos. Este análisis nos servirá como ejemplo para comprobar y demostrar cómo un ejercicio de improvisación realizado en la escuela, puede llegar a confeccionar, más tarde, parte de la dramaturgia de un espectáculo.

La face cachée de la lune es un espectáculo escrito, dirigido, e interpretado en solitario por Robert Lepage. Estrenado en el año 2000, con la entrada del nuevo milenio, es uno de sus trabajos más personales. A grandes rasgos, *La face cachée de la lune* nos habla de una disputa entre dos hermanos que ponen en evidencia sus reproches, tras la muerte de su madre, cuando han de ponerse de acuerdo para resolver diversos asuntos familiares. El mayor de los hermanos, llamado Philippe, acaba de entrar en la cuarentena y lleva años intentando terminar una tesis en la que manifiesta su pasión por la astronomía, en concreto, sobre el gran ingeniero ruso Konstantin Tsiolkovski. Sin un trabajo fijo, Philippe sobrevive gracias al piso familiar donde vive y que ha quedado vacío tras la muerte reciente de su madre. Philippe mira con envidia la vida exitosa de su hermano pequeño André, convertido en una estrella televisiva como presentador del tiempo meteorológico y quien considera a su hermano mayor como un fracasado. Como es habitual en sus creaciones, Lepage es un experto en poner en relación aspectos personales, cotidianos o incluso anecdóticos,

con aquellos que poseen una magnitud más universal. Así, esta contienda fraternal se pone en relación con otra competición mayor de dimensiones planetarias: la loca carrera espacial entre americanos y soviéticos por conquistar el espacio en el periodo de la Guerra Fría. En medio de ellos aparece la luna, como un espejo que refleja la vanidad de sus pretendientes.

A continuación, quisiera fijar la atención en la siguiente reflexión que hace Robert Lepage sobre su trabajo:

“Este espectáculo es el lado de la luna que nunca vemos. Es el lado de mí mismo que no muestro. Habla mucho de mi juventud y de los años de mi adolescencia. En aquellos años los programas espaciales tuvieron una gran influencia sobre mí, eran como un encantamiento”¹¹⁵.

Me interesa rescatar estas frases porque, como veremos, nuestro análisis se centrará en esos “secretos de adolescencia” a los que alude sutilmente su autor. En noviembre de 2002, pude presenciar la representación de *La face cachée de la lune* en el Teatro Albéniz de Madrid, dentro de la programación del Festival de Otoño¹¹⁶. Fiel a su estilo, Lepage dotaba la escena de un lirismo mágico donde el espacio escénico se transformaba, al igual que los objetos, para crear imágenes inolvidables cargadas de poesía, como la asombrosa escena final en la que veíamos a Philippe flotando ingrávido en el espacio y danzando con las estrellas. Sin duda, una imagen extraordinaria con la que se cerraba la pieza de manera brillante. Sus espectáculos están cargados de narraciones visuales, en las que abundan escenas carentes de texto, pero cargadas de significación. A continuación, tomaremos como ejemplo una de estas escenas silenciosas

¹¹⁵ Robert Lepage en la entrevista realizada por Liz Perales para “El Cultural” de *El Mundo*. Madrid, 22 de noviembre de 2000.

¹¹⁶ Festival de Otoño de Madrid en el que tuve la ocasión de asistir a una de las representaciones de *La face cachée de la lune*. En aquel momento ya conocía la obra de Robert Lepage, pero era la primera vez que veía uno de sus solos.

que nos servirá para nuestro análisis. Se trata de una escena del espectáculo en la que el personaje de André, el hermano pequeño, traslada una estantería con el fin de vaciar la vivienda familiar. Al introducir el mueble en el ascensor del edificio, André se queda atrapado dentro del ascensor. Después de numerosas llamadas infructuosas para conseguir ser rescatado, tendrá que esperar dentro del ascensor unos cincuenta minutos hasta que pueda llegar el conserje del inmueble a solucionar el problema. Con rabia y resignación, André se sienta en el suelo a esperar, mirando la estantería que tiene frente a él (Imagen 13). Aquel no era un mueble cualquiera sino, precisamente, la estantería que separaba el cuarto de su hermano mayor con el suyo, cuando éstos eran niños, porque Philippe no quería que su hermano André hurgara en sus cosas personales. Su madre denominaba aquella estantería como “el muro de la vergüenza”¹¹⁷. En un momento determinado, André se agachará para traspasar sigilosamente la estantería de un lado al otro. En la escena se produce una transición temporal y pasamos del momento presente al tiempo de su adolescencia, cuando André se colaba a escondidas en la habitación de su hermano Philippe. Aquella escena presentaba un claro paralelismo con un ejercicio de improvisación que, desde sus inicios, se realiza en la Escuela de Jacques Lecoq. Este ejercicio se llama *La Chambre d'enfance*.

La Chambre d'enfance es uno de los temas de improvisación más antiguos de la Escuela de Jacques Lecoq que se realiza a principio de curso. Con toda probabilidad, Marc Doré realizaría el mismo ejercicio cuando se formó con Jacques Lecoq en París, para incorporarlo después en sus clases del Conservatorio de Quebec a las que asistió Robert Lepage. De esta manera, este ejercicio de improvisación llegaría desde Lecoq hasta Lepage, a través de Doré. Esta es nuestra hipótesis que pretendemos demostrar con

¹¹⁷ “*Le mur de la honte*” en el original. Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, 2007, p. 58.

el análisis que presentamos a continuación. *La Chambre d'enfance* es una improvisación individual en la que se plantea la situación siguiente:

Vous revenez, après une longue période, revoir votre chambre d'enfance. Vous avez fait un long voyage pour cela, vous arrivez devant la porte, vous l'ouvrez. Comment allez-vous l'ouvrir ? Comment allez-vous entrer ? Vous redécouvrez votre chambre : rien n'a bougé, chaque objet est à sa place. Vous retrouvez toutes vos affaires d'enfance, vos jouets, vos meubles, votre lit. Ces images du passé revivent en vous, jusqu'au moment où le présent réapparaît. Et vous quittez la pièce¹¹⁸.

El tema no es el de la habitación de *mi infancia*, sino el tema genérico de una habitación de la infancia cuyo redescubrimiento hay que interpretar. La dinámica del recuerdo es más importante que el propio recuerdo. Esta improvisación remueve a veces cosas muy íntimas, pero que sólo pertenecen a aquel que está interpretando. Lecoq aclara que nunca pide a los alumnos que busquen en sí mismos el recuerdo verdadero, poco importa que lo que vemos en escena haya sucedido realmente, lo importante es entrar en esa situación, cierta o imaginaria, y vivirla como si fuera real. En ningún momento se pretende entrar en la intimidad o en los secretos del alumno. Este tema se improvisa en solitario, delante de los demás compañeros de curso. Es una improvisación mimada, de esta manera la sensación en relación a los objetos se renueva y da la posibilidad de imaginar numerosos objetos sin lastrarse con ninguno real.

Una vez presentada esta improvisación como ejercicio de escuela, regresemos de nuevo a *La face cachée de la lune*, donde habíamos dejado al personaje de André, encerrado en un ascensor frente a la estantería de su habitación, esperando a ser rescatado. A continuación, voy a transcribir la

¹¹⁸ Jacques Lecoq, *op. cit.*, p. 42. Escrito en cursiva en el original.

didascalia correspondiente a este momento del espectáculo, que aparece en la publicación del texto:

Il retire son manteau, le plie, le dépose par terre et s'assoit dessus, en tailleur, face à l'étagère. Il fait mine d'allumer une télé. Bande sonore d'une émission pour enfants des années soixante. Il regarde la télé un moment puis déplace des choses sur la tablette du milieu, se glisse à travers l'étagère et passe de l'autre côté de la chambre. Il met un disque. Musique. Il joue d'une guitare base imaginaire. Il allume un joint, fume, s'étouffe. Il extirpe un magazine caché sous la tablette du bas, en arrache la page centrale, la fixe au mur, défait son pantalon et commence à se caresser¹¹⁹. Les portes de l'ascenseur s'ouvrent brusquement. André remonte son pantalon, ramasse son manteau, pousse l'étagère et sort¹²⁰.

Esta escena mimada de Robert Lepage incluida en su espectáculo, se corresponde claramente con el ejercicio de *La habitación de infancia* propuesto por Jacques Lecoq. La aplicación de este tema de improvisación le sirve al director canadiense para contar, en una escena sin palabras, la relación existente entre los dos hermanos desde que estos eran unos niños y compartían la misma habitación en la casa familiar. La estantería, llamada irónicamente “el muro de la vergüenza” se convierte en un objeto-símbolo de las diferencias y rivalidades entre los dos hermanos. De una manera poética, no exenta de humor, Lepage narra con imágenes, en apenas unos minutos, aquello que costaría mucho más transmitir con palabras y consigue, al mismo tiempo, que el público sea testigo y cómplice de los secretos más íntimos de los personajes.

Esta es la escena elaborada por Lepage a partir de un ejercicio de improvisación que, con toda probabilidad, él mismo realizó en las clases de Marc Doré en el *Conservatorio de Arte Dramático*. Una escuela de teatro

¹¹⁹ Según Lepage « je partageais ma chambre avec un frère qui lisait *Playboy* ». Bureau, *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*, 2008, p. 53.

¹²⁰ Robert Lepage: *La face cachée de la lune*. L'instant même. Quebec, 2007, p. 59.

confecciona sus ejercicios con el fin de que el alumno pueda explorar ciertos temas, a través de la improvisación. En función del riesgo que tome el alumno al realizar el ejercicio, y de la medida en la que éste se deje llevar, podrá avanzar más o menos en su improvisación. Es posible, incluso, que logre sorprenderse a sí mismo con sus propios hallazgos. En cualquier caso, los ejercicios pertenecen a la didáctica de un tema y para que éstos trasciendan a un formato escénico, el ejercicio práctico ha de despojarse de sus atributos pedagógicos y adquirir una nueva dimensión teatral.

Jacques Lecoq solía decir que el alumno no se daría cuenta de todo lo que había hecho en la Escuela hasta que pasaran, por lo menos, cinco años después de haberla terminado. En el año 1996, cuando la Escuela celebraba su cuarenta aniversario, Lecoq redactó un documento, a modo de cuadernillo, que llevaba por título: *Lettre à mes élèves*. Se trataba de una serie de reflexiones, dirigidas a sus alumnos, tras la experiencia de cuarenta años de escuela. Sus consideraciones comenzaban con una pregunta retórica: *Vous qui avez été mes élèves, que faites-vous maintenant? Où êtes-vous?* A partir de estos interrogantes iniciaba una serie de especulaciones sobre la herencia de la escuela y su efecto en la posterior vida profesional del alumno. En definitiva, ¿qué hacen los alumnos con todo aquello que han aprendido en la intensa experiencia vital y pedagógica de la Escuela? ¿Cómo lo aplican a la postre en su vida profesional? Varias páginas más adelante, Lecoq comparte su reflexión:

Il ne s'agit pas de refaire à l'identique ce que vous avez appris, cela serait une transmission médiocre de l'enseignement qui deviendrait

vite une manière. L'école est d'abord une expérience humaine et artistique porteuse d'une poésie non encore écrite¹²¹.

Robert Lepage ha sabido aplicar en su espectáculo la esencia del ejercicio pedagógico, recreando una escena poética y profunda, llena de significado y al servicio de la narración dramática de la historia que deseaba contar al espectador. Esta improvisación, surgida esta vez a partir de un ejercicio de escuela, se convierte en soporte de escritura escénica para elaborar un fragmento de la dramaturgia del espectáculo.

2. Viaje a Europa: un seminario con Alain Knapp

El primer viaje a Europa que realiza Robert Lepage se lleva a cabo como una extensión de sus estudios y como colofón a su graduación en Arte Dramático por el Conservatorio de Quebec. El director y pedagogo franco-suizo Alain Knapp, quien ya contaba con una buena reputación en Quebec por su visión del “actor-creador” y sus prácticas de improvisación teatral, fue el destino elegido por Lepage. En este apartado presentaremos la figura de Alain Knapp, así como las características de su pedagogía para la creación teatral en su *Institut de la personnalité créatrice* de París. Así mismo, analizaremos tanto la repercusión del seminario de formación como la propia experiencia del viaje a Europa, ya que dejará una huella palpable en el trabajo posterior del joven director quebequense.

2.1. La figura de Alain Knapp

¹²¹ Jacques Lecoq, *Lettre à mes élèves*, documento editado por l'Ecole Jacques Lecoq, 1996. Fuente : http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fic_bdd/documentations_fr_fichier/LETTRE-A-MES-ELEVES_15396097821.pdf [consulta: 18.03.2018].

Hijo de un diplomático, Alain Knapp nace en 1936 en la ciudad de Mulhouse, una ciudad industrial al sur de la región de Alsacia en Francia, a 14 kilómetros de la frontera alemana y a 30 de la suiza. De nacionalidad franco-suiza, crecerá en la Suiza francesa y con veintidos años iniciará sus estudios de Arte Dramático en el *Théâtre-École Marigny* de París, bajo la dirección de André Voisin. En este periodo de formación, que durará hasta 1959, participará como actor en el teatro que estaba afiliado a la escuela. Al término de sus estudios, obtiene diferentes trabajos como actor en la radio y la televisión suiza, y trabaja con las compañías *Théâtre du Petit Chêne* y *Théâtre des Faux-Nez* en Laussana. En 1962 será asistente del director de escena suizo Benno Besson, colaborador de Brecht en los inicios del *Berliner Ensemble*¹²², quien pone en escena *Santa Juana de los mataderos* de Bertolt Brecht. Esta experiencia le hará descubrir la singularidad del teatro épico¹²³ de Brecht y aprenderá de Besson a dar una significación a la palabra y al gesto, tanto en la interpretación de los actores como en la puesta en escena. Al año siguiente, Knapp realiza su primera dirección escénica con la obra *Los Coreanos* de Michel Vinaver y toma la dirección artística de la compañía *Théâtre des Faux-Nez*. A partir de 1963, colabora activamente con el *Théâtre Universitaire de Lausanne*, poniendo en escena numerosas piezas de Brecht como: *La excepción y la regla*, *La noche de los pequeños burgueses*, *Los fusiles de la Señora Carrar*, o *La vida de Galileo*. En 1968, Knapp funda el *Théâtre-Création*¹²⁴, un espacio de investigación

¹²² *Berliner Ensemble* es una afamada compañía de teatro alemana fundada en 1949, en Berlín Este, por el poeta y dramaturgo Bertolt Brecht y su mujer, la actriz Helene Weigel.

¹²³ “Teatro épico” es un término que se asocia al teatro de Bertolt Brecht para distinguirlo del teatro dramático. Su principal característica consiste en la práctica de un teatro narrativo al que el espectador asiste con plena conciencia, intentando racionalizar lo presentado en el escenario. Para ello, Brecht se vale principalmente del llamado efecto de distanciamiento o *Verfremdungseffekt*, con el que pretende distanciar al espectador del drama al que está asistiendo, en vez de simpatizar emocionalmente con él. Igualmente, podemos encontrar en los espectáculos de Robert Lepage la búsqueda de un efecto de distanciamiento con el espectador, a través de la práctica de un teatro que tiende a ser más narrativo que dramático.

¹²⁴ El *Théâtre-Création* se impondrá el reto de construir sus espectáculos, completamente improvisados en directo, a partir de temas propuestos por los espectadores. De esta manera, el público es considerado como un elemento constitutivo y participativo del acto de la representación teatral.

donde desarrollará técnicas de creación, de exploración teatral y de improvisación con el fin de potenciar las posibilidades creativas del actor y que constituirán, posteriormente, las bases de su pedagogía. Los recursos creativos de la compañía se aplicarán también a proyectos pedagógicos de estimulación a través del teatro, que se llevarán a cabo en centros de enseñanza primaria. (Imagen 14).

El *Théâtre-Création* irá dando a conocer su método a través de diferentes instituciones como *l'Union française des Centres de Vacances*, *le Département de l'Instruction publique du Canton de Vaud*, *la Direction des Ecoles de la Ville de Lausanne*, la televisión suiza francófona, e incluso en hospitales psiquiátricos (Nant-sur-Vevey, Malévoz)¹²⁵. Alain Knapp participará con el *Théâtre-Création*, en la Biennale de Paris (1971), entre otros festivales, y comenzará a impartir seminarios en Suiza, Bélgica, Quebec, Alemania, Francia y Polonia para enseñar su método.

Todas estas experiencias y hallazgos cosechados con el *Théâtre-Creation*, llevarán a Alain Knapp en 1977, a poner en marcha en París su propia escuela: *l'Institut pour la Personnalité créatrice*. Se tratará de un centro de formación teatral dirigido, igualmente, a actores, directores de escena o dramaturgos. En 1983 cerrará su escuela al ser nombrado director de la *Escuela Superior de Arte Dramático del Teatro Nacional de Estrasburgo*, cargo que ocupará hasta 1990. En este periodo, también será profesor de *l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre* (ENSATT) y más tarde en el *Département des Arts et Spectacles de l'Université de Paris X*. Paralelamente a la enseñanza, Alain Knapp siempre desarrolló una importante labor como director de escena,

¹²⁵ Marc Malenfant, "Autonomie et compétence: l'acteur chez Knapp". *Jeu : revue de théâtre*, n° 9, 1978, pp. 25-31.

representando numerosos textos de Marivaux, Molière, Brech o Michel Vinaver, entre otros. Su experiencia pedagógica ha quedado registrada en documentos como *La Classe d'écriture* (1991), una película realizada por la *Maison du geste et de l'image* de París, así como en el libro A. K. *Une école de la création théâtrale* (1993) donde, al estilo de Platón, se recogen sus enseñanzas por medio de un continuado diálogo con sus alumnos, a lo largo de un curso académico.

2.1.1. *L'Institut de la personnalité créatrice*

Alain Knapp pondrá en marcha su propia escuela en París, *l'Institut de la personnalité créatrice*, entre los años 1977 y 1983. Como hemos mencionado anteriormente, la experiencia llevada a cabo por Knapp con el *Théâtre-Creation* y su práctica del juego de la improvisación, supondrá la base de una pedagogía que busca fomentar y desarrollar las capacidades creativas e inventivas del individuo. El papel del actor como generador de su propia dramaturgia a través de la improvisación, llevó a Alain Knapp a desarrollar, durante meses y años, herramientas, técnicas y ejercicios de exploración e improvisación teatral que experimentó con los miembros de la compañía. Como él mismo reconoce, los objetivos prioritarios de la compañía no estaban en la producción de espectáculos sino en el cuestionamiento de ciertos mecanismos relativos a la creación teatral¹²⁶. Su instituto de París continúa con esta línea de investigación que persigue el desarrollo de una escuela para la creación teatral. En ella se abordará la escritura, la puesta en escena, la interpretación y la improvisación, disciplinas que comportan los mismos mecanismos de aprendizaje, precisos e identificables, para ser descubiertos por el alumno.

¹²⁶ Entrevista a Alain Knapp realizada por Christian Dutil en « De la famille Knapp », *Jeu : revue de théâtre*, n° 21, 1981, p. 180.

Mes préférences vont à un théâtre plus métaphorique que réaliste, un théâtre dans lequel les personnages manifestent des comportements contradictoires (...). J'attends de la représentation, non seulement qu'elle m'émeuve, mais aussi qu'elle me révèle, de façon intelligible et poétique, les empêchements de l'être à s'accomplir¹²⁷.

El teatro que reivindica Alain Knapp se corresponde con la pedagogía que practica, un proceso de exploración en el que se generan situaciones y compromisos para descubrir, en la verdad reveladora de cada instante, los conflictos vitales de los personajes. Su metodología pretende estimular la imaginación y la curiosidad de los alumnos que aprenden a explorar las complejidades y los desafíos que mantienen los personajes entre ellos y con ellos mismos. El trabajo teatral propuesto por Knapp, nunca parte de un texto dramático concreto para proceder a su análisis, bien al contrario, el profesor indaga en los mecanismos que faciliten a los alumnos las vías para encontrar el motor de las acciones que llevan a cabo los personajes. De esta manera, se pretende que los estudiantes sean capaces de generar las palabras y los diálogos de sus propios textos. Los contenidos de la formación ofrecida por Alain Knapp se enmarcan en una pedagogía teatral que busca el placer de la invención. En su programa de estudios encontramos temáticas como: el empleo creativo de los objetos, la dramatización de lo cotidiano, los compromisos de los personajes, las palabras reveladoras, el cuerpo regulado, la invención inmediata del espacio, etc.

En ocasiones, su metodología se apoya en elementos heterogéneos con el fin de estimular la imaginación, lo que nos hace pensar en el concepto de “binomio fantástico” desarrollado por Gianni Rodari en su

¹²⁷ Alain Knapp, *Une école de la création théâtrale*. París, Actes Sud, 1993, p. 7.

*Gramática de la fantasía*¹²⁸. El binomio fantástico es una técnica que consiste en seleccionar dos palabras sin relación alguna para relacionarlas haciendo uso de la inventiva. El ritual que Rodari utilizaba con los niños en el aula consistía en pedir a dos alumnos que escribieran, “secretamente”, una palabra cada uno. Después, estas dos palabras se hacían públicas a toda la clase y, a partir de estos dos elementos, por ejemplo “armario-perro”, todos los alumnos comenzaban a crear uniones o asociaciones que pudieran dar lugar a una historia o fábula coherente.

En su Instituto, Alain Knapp propone ejercicios simples y graduales que se desarrollan en un tiempo breve y con los que provoca un cuestionamiento agudo. Muchos de estos ejercicios se basan, por ejemplo, en la observación minuciosa de un objeto, de una relación entre personajes o de una acción. A partir de ahí, los estudiantes describen e imaginan diferentes posibilidades para cada una de ellas. Estas indagaciones que llevan a cabo los alumnos, guiados por el profesor, darán forma a una historia que se irá confeccionando, progresivamente, a través de las conexiones entre personajes, acciones y objetos.

En alusión a este tipo de ejercicios, quisiéramos observar cómo las dramaturgias de los espectáculos de Robert Lepage contienen numerosas “conexiones” de este tipo: personajes - acción - objeto. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en su espectáculo *La face cachée de la lune*. En el cuarto espectáculo en solitario de Robert Lepage, encontramos un objeto que adquiere gran protagonismo: la puerta de carga redonda de una lavadora. A través de ese objeto, Lepage relaciona la lavadora, un electrodoméstico vinculado a las tareas del hogar, con la madre de Philippe,

¹²⁸ *Gramática de la fantasía, introducción al arte de inventar historias* es un ensayo de pedagogía para estimular la imaginación, dirigido al personal docente, a los padres y a los animadores, escrito en 1973 por el escritor y pedagogo italiano Gianni Rodari (1920-1980).

el personaje protagonista de la historia. En un momento determinado, Philippe, con la acción de realizar la colada, introduce su ropa sucia dentro de la lavadora y al cerrar la puerta redonda, se imagina tras la escotilla de una nave espacial, viajando por el espacio estelar. Esta escritura escénica en la que se utiliza un objeto ordinario y una acción cotidiana - una puerta de lavadora y la acción de introducir la ropa sucia - permite a Robert Lepage vincular al protagonista Philippe, con el personaje de su madre que acaba de fallecer, y al mismo tiempo lo conecta con sus sueños espaciales, procedentes de una interminable tesis de doctorado sobre un astrónomo ruso, en la que se encuentra atrapado, dando vueltas como la ropa de su colada (imágenes 9 y 10). Como recuerda Marie Brassard, ella aprendió esta técnica a lo largo de los quince años en los que trabajó con Robert Lepage: « Avec Robert, j'ai appris à structurer, c'est comme un jeu : il s'agit de prendre deux choses qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre et le jeu consiste à trouver un moyen de les amalgamer et de les relier »¹²⁹.

Los objetos adquieren una importancia relevante para Alain Knapp. El interés del objeto está en su capacidad para ser “activo” en el plano dramático, es decir, que contribuya directamente a la construcción dramática de una escena o aporte un sentido al conjunto de la improvisación. El “objeto activador”¹³⁰ es uno de los ejercicios que propone a sus alumnos y que consiste en que el objeto pueda ir más allá de su función principal, siendo capaz de poner en juego o en crisis al personaje. Los objetos activadores pueden traer recuerdos, valores emocionales o de otro tipo con los que consiguen tejer relaciones entre los personajes. El uso de un objeto en un lugar o en una situación determinada puede mostrar un comportamiento totalmente revelador, tanto de la

¹²⁹ Entrevista a Marie Brassard realizada por el autor recogida en Anexos.

¹³⁰ *L'object activant* en el original. Knapp, *Une école de la création théâtrale*, 1993, p. 28.

personalidad como de los conflictos internos del personaje. Esto es lo que Knapp llama “dramatizar el objeto”¹³¹, un proceso de exploración evolutiva, susceptible de sugerir tanto acciones pasadas, como presentes o futuras, y que puedan estar disimuladas detrás de la aparente banalidad del objeto.

Con estos ejercicios, el pedagogo lleva a sus alumnos a tomar acciones que involucren una dinámica de pensamiento creativo. A diferencia del pensamiento analítico que, parte de una obra terminada para extraer de ella sus elementos esenciales, el pensamiento creativo procede de manera inversa, partiendo de fragmentos de los que extrae una serie de consecuencias dinámicas. Según Knapp, la obra de arte es el resultado de una secuencia de movimientos indeterminados que emanan del subconsciente, se experimentan por la intuición y se verifican por la razón¹³². A partir de un gesto, de un objeto, de una frase, de una imagen, de una música o de un color, todo puede comenzar, todo puede ir encadenándose.

En la creación siempre aflora una parte del propio creador, pues como nos recuerda Knapp: “La création est un jeu entre la vérité et le mensonge (...) La création échappe à tout système. Elle n’est authentique que dans l’inattendu”¹³³. En una ocasión Lepage explicó, en un coloquio con el público, cómo el origen de su espectáculo *La face cachée de la lune* surgió a partir de un encargo fracasado¹³⁴. Un día, el astronauta Buzz Aldrin¹³⁵ solicitó al director quebequense la posibilidad de crear un

¹³¹ Knapp, *op. cit.*, pág. 27.

¹³² Knapp, *op. cit.*, pág. 30.

¹³³ Knapp, *op. cit.*, pág. 19.

¹³⁴ Anécdota recogida por Michel Vaïs en “Robert Lepage et l’impro”. *Jeu: revue de théâtre*, n° 137, 2010, p. 69.

¹³⁵ Buzz Aldrin fue piloto del módulo lunar en la misión Apolo 11 realizada en 1969, siendo él y el comandante Neil Armstrong los dos primeros seres humanos en pisar la Luna.

espectáculo a partir de un libro que él había escrito, tras la experiencia del viaje a la luna realizado en 1969. Para ello Lepage comenzó a documentarse sobre el tema de la carrera espacial e intentó imaginar alguna cosa concreta, pero en aquel momento se encontraba afectado y preocupado por el reciente fallecimiento de su madre. Le pareció que aquellas dos ideas se encontraban íntimamente unidas, de alguna manera, aunque no sabía cómo resolverlo. Un día al pasar por una callejuela, de camino a casa, se encontró entre las basuras la puerta de una lavadora. La imagen de aquel objeto tirado, abandonado, *fallecido*, le llamó poderosamente la atención, pues reunía y conectaba dos imágenes de aquello que, a nivel personal y creativo, le preocupaba en ese momento: su madre y la carrera espacial (imágenes 15 y 16). Lepage recogió la puerta de la lavadora y la llevó al día siguiente a la sala de ensayos donde comenzó a explorar con el objeto. Poco a poco, de manera natural, fue apareciendo a través de las improvisaciones, un territorio dramático que contenía sus preocupaciones y todo aquello de lo que quería hablar.

En los procesos creativos que Alain Knapp fomenta en su escuela, da importancia a la subjetividad del alumno pretendiendo que éste busque el detalle y huya de la banalidad. La anécdota, la diferencia que el alumno pueda extraer de su propia experiencia e imaginación puede servirle para desencadenar una historia. El estudiante ha de proceder como un investigador para conocer a los personajes y construir su identidad, cuestionándose cada una de sus acciones y sus palabras, ya que éstas pueden revelar informaciones valiosas sobre la relación que establece el personaje con el mundo que le rodea. Este proceso de trabajo, ayuda a confeccionar un esquema narrativo que permite nutrir el juego y los diálogos de los personajes; una especie de *canovaccio* a partir del cual se

desarrolla, progresivamente, el cuerpo de una pieza teatral por medio de las improvisaciones de los actores.

En el diálogo de este procedimiento pedagógico llevado a cabo por Alain Knapp con sus alumnos, encontramos un paralelismo con el concepto de “entrar en lección” utilizado por Jacques Lecoq, del que hemos hablado en el apartado anterior. Ambos pedagogos hacen referencia a una exploración conjunta entre el maestro y los alumnos, a una indagación compartida en la que se desconocen los resultados, y donde cada hallazgo significa un verdadero descubrimiento para ambos. Este tipo de exploración colectiva será empleada, igualmente, por Robert Lepage con su equipo técnico y artístico, en sus procesos de creación.

2.1.2. La improvisación: un método para el actor-creador

Una de las primeras consideraciones que Alain Knapp se plantea a la hora de abordar la práctica de la improvisación consiste en definir claramente sus competencias pedagógicas. Según él, la improvisación debería ser el primer acercamiento al teatro, anterior al aprendizaje de textos. Entendiendo sus objetivos y planteada de una forma metódica y progresiva, la improvisación permite acercarse y comprender nociones básicas y esenciales del hecho teatral. Si hubiera una graduación en la adquisición de conocimiento, la improvisación sería el primer paso esencial en esta progresión. Estar en el instante que se juega, el instante en el que se habla, son las exigencias de la improvisación que también pueden llevarse a la interpretación de un texto. Por este motivo, Knapp considera los ejercicios de improvisación como una etapa previa al aprendizaje e interpretación de textos en la formación del actor, así como una vía fundamental para introducirnos directamente en la creación teatral. Con

todo ello Knapp pretende fomentar un modelo de actor que, trascendiendo sus capacidades interperativas, consiga ser más creativo.

La compañía *Théâtre-Création*, puesta en marcha por Alain Knapp en 1968, supuso para él un verdadero laboratorio de investigación en torno a la improvisación teatral como método para generar dramaturgias originales. Con la intención de definir las características de su trabajo, la propia compañía establece ciertas diferencias entre el tradicional actor-intérprete y su nuevo modelo de actor-creador que podríamos esclarecer en la siguiente tabla comparativa:¹³⁶

Actor-intérprete	Actor-creador
El actor está disponible	El actor se compromete
El actor interpreta un texto	El actor crea un texto
Está sujeto a los imperativos de una distribución	Forma parte de la representación a nivel global
El actor no es el personaje que interpreta	El actor crea el personaje a partir de sí mismo
Es solicitado, únicamente, en el momento de su actuación	Está comprometido con cada momento de la actuación
Es uno más de los componentes del espectáculo	El éxito colectivo depende de su creación y actitud individual
A menudo es prisionero de un carácter determinado o de un personaje tipo, ya establecido	Apela a los elementos más profundos de sí mismo para dar forma a un personaje por descubrir
Aprende por separado una serie de técnicas cuyo uso depende de los imperativos del texto	Utiliza todos sus conocimientos al servicio de su creación
Está sujeto a las directivas de un director	Crea el espacio y define con sus compañeros, a través del juego, las modalidades de representación
Está condicionado por el aparato teatral	Está libre del aparato teatral, libre en su creación

¹³⁶ Este documento original proviene de Alain Knapp sin que se haya encontrado, como señala Claude Talbot, ningún dato de publicación. Talbot, *L'Impact historique-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral Québécois, de 1974 à aujourd'hui*, 2015, p. 20.

Mediante la improvisación, el actor-intérprete, acostumbrado a trabajar a partir de un texto ajeno que él interpreta, se transforma en actor-creador, capaz de generar textos, acciones o situaciones, y de poner en escena su propio imaginario. Knapp es atraído por un nuevo modelo de actor más creativo, espontáneo, independiente y autónomo. El aspecto creador del actor está en la base de su pedagogía. Al igual que Lecoq, a Knapp tampoco le interesa debatir permanentemente ni dar respuestas absolutas, sino ponerse en acción y probar mediante la práctica; el análisis sólo puede venir a partir de un hecho, de una acción, de un resultado concreto. Para ambos maestros el aprendizaje pasa por poner en práctica las cosas: ésta es la única vía que tenemos para saber cómo funcionan realmente nuestras propuestas y comprobar si los resultados se corresponden con lo esperado o con la aceptación de los espectadores. Hasta que no pasamos por la práctica, las ideas sólo existen en un plano conceptual. Quedarse, únicamente, en el debate intelectual nos aleja de la verdadera creación, arriesgándonos a permanecer estancados en un conflicto ideológico.

La improvisación teatral puede convertirse en un verdadero arte, ya que permite desarrollar una técnica precisa que, lejos de otro tipo de experiencias confusas, encierra la paradoja de no ser un ejercicio improvisado. Como nos recuerda Josette Féral¹³⁷, más allá de su carácter expresivo y creativo, la improvisación es igualmente una vía de conocimiento:

¹³⁷ Josette Féral es una de las grandes especialistas en el teatro de Quebec, autora de numerosas publicaciones en el ámbito de la teoría y de la práctica teatral. Licenciada en la *Universidad de París*, es profesora en *l'École Supérieure de Théâtre* de Quebec y ha sido presidenta de la FIRT (*Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale*).

L'improvisation, bien que ce mot soit souvent synonyme d'expériences confuses, répond aux préliminaires nécessaires à un jeu créatif de l'acteur. Pour qui refuse de s'y livrer de façon floue, elle apporte une rigueur de pensée et une attention scrutatrice à tous les impératifs du théâtre. Elle favorise une évolution dans l'appropriation des connaissances. Elle engage l'acteur, avant qu'il n'entre en jeu, à s'interroger sur l'objet du jeu et la manière de le jouer. Elle permet d'aborder le théâtre en détachant chacune de ses composantes pour les éprouver¹³⁸.

Como veremos en los capítulos posteriores, las producciones de Robert Lepage siempre contemplan un largo periodo de preparación que precede al juego colectivo de los actores. La dinámica de sus ensayos se desarrolla a través de una circulación continua entre la mesa de trabajo, lugar de exposición y análisis de las propuestas, y el escenario, donde todos los supuestos se exploran mediante improvisaciones. Se trata de un proceso creativo de carácter cíclico, en el que las improvisaciones se preparan, se exploran, se evalúan, y aquellas seleccionadas se incluyen finalmente, como una parte más de la dramaturgia del espectáculo.

En muchas ocasiones, esta preparación previa de las improvisaciones consiste en la elaboración de un pequeño *canovaccio*, boceto o esquema que, según Knapp, ha de ser lo suficientemente preciso y abierto a la vez, para que el actor pueda desarrollar con libertad su pensamiento creativo, pero sin perderse por el camino: « Le canevas est une liberté supplémentaire donnée à la pensée créatrice. Il balise un chemin pour éviter de s'égarer »¹³⁹.

Claude Talbot, en su investigación sobre la pedagogía de Alain Knapp, ha desarrollado un interesante esquema que sirve de base para la

¹³⁸ Féral, *Les chemins de l'acteur*, 2001, p. 133.

¹³⁹ Knapp, *op. cit.*, p. 171.

elaboración de un *canovaccio* de improvisación. Su esquema sintetiza conceptos fundamentales de la metodología de Alain Knapp, a partir de cuatro elementos clave. A continuación presentamos, con una breve explicación y de manera esencial, los cuatro elementos que sirven de guía para desarrollar una improvisación teatral.¹⁴⁰

I. *El contexto espacio temporal.*

Definición, lo más precisa posible, del lugar y la hora exacta de la acción. El lugar puede ser interior o exterior, público o privado. El tiempo comprende: una era, un siglo, un año, una temporada, un día o una fecha en particular; una hora del día o de la noche. Toda elección es importante, ya que un espacio o un tiempo insignificante llevaría a la conclusión de que la improvisación presentada podría haber sucedido en cualquier otro lugar o momento.¹⁴¹

II. *La relación y el compromiso relacional.*

Se trata de especificar la relación o conexión existente entre los personajes, tanto presentes como ausentes. En toda relación se incluye un compromiso relacional que hace referencia a todo aquello que involucra y compromete a los personajes en una relación que, a su vez, estará condicionada por una situación o circunstancia. Un compromiso relacional siempre supone una ganancia o una pérdida, y llevará a poner “en conflicto” al personaje. El hecho teatral se basa, principalmente, en los conflictos de los personajes, los que

¹⁴⁰ Talbot, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴¹ En ocasiones, al igual que Rodari con su *binomio fantástico*, Knapp propone a sus alumnos que busquen un espacio y un lugar elegidos al azar, sin ninguna relación aparente entre ellos, con el fin de estimular su imaginario creando conexiones verosímiles entre ellos.

puedan tener con su entorno, con los demás o con ellos mismos. Para Knapp lo interesante es aquello que el personaje nos puede revelar de sí mismo, gracias a sus conflictos.

III. La situación

Es el conjunto de circunstancias dadas en las que se encuentran los personajes, incluyendo aquellas circunstancias que precedieron y que los llevaron hasta el momento presente en el que se encuentran. Es el contexto general de la historia, lo que está sucediendo. Knapp, establece las diferencias entre hecho, circunstancia y situación. El hecho es aquello que sucede, la circunstancia es una característica particular de ese momento en el que se produce el hecho y la situación es el conjunto de circunstancias en las que se encuentra un personaje. La exploración del momento presente en el que se encuentra el personaje nos ofrecerá información sobre las múltiples dimensiones de la situación.

IV. El objetivo

Hace referencia a aquello que está “en juego” durante la improvisación. Es el propósito que funciona como motor que conduce la improvisación. El objetivo podrá cumplirse o no en el desenlace final.

La aplicación de estos cuatro elementos esenciales, favorece la elaboración coherente de un esquema o *canovaccio* que aliente y enriquezca las improvisaciones de los actores. De esta manera, Alain Knap introduce el uso de materiales diversos y variados para estimular la creatividad de sus estudiantes. Así, a un lugar y un momento determinados,

se agregará también un objeto heterogéneo, unos personajes que se pondrán en relación, después en acción y finalmente se definirán sus circunstancias. Todos estos elementos dispares, pueden aparecer sin un vínculo aparente, planteando así el desafío de agruparlos y conectarlos, con el fin de llevar a cabo una idea, una propuesta de juego creativo, que sea teatralmente viable.

Si consideramos que el teatro es un espejo de la condición humana, ésta aparece encarnada en el personaje. La propia historia del teatro occidental, iniciada en la Grecia antigua, constituye la emergencia de la identidad singular que se encarna en la escena. A partir del poema épico, el teatro hará surgir del personaje colectivo, representado por el coro, al personaje individual con una identidad singular. Todo el teatro occidental está basado en el personaje, en la encarnación del “yo”. Según Féral : « ce qui est constant dans le théâtre occidental, c’est le questionnement de l’être au monde par la représentation de personnages incarnés par des acteurs. [...] Essentiellement, le théâtre est un processus de personnification »¹⁴².

En el teatro improvisado, el personaje surge mediante la improvisación, pues éste se crea en el mismo instante de juego, y se convierte en el eje central sobre el que se articula la historia. Sus gestos, sus palabras o sus acciones, revelarán su identidad, así como su estado emocional. Un personaje “en crisis” o “en conflicto”, muestra la complejidad y las contradicciones que pueden llevarle a realizar comportamientos tanto aberrantes como heroicos. De alguna manera, el personaje siempre está por descubrir.

La improvisación teatral ocupa un lugar primordial en la pedagogía de Alain Knapp ya que permite la experimentación en torno a los elementos

¹⁴² Féral, *L'école du jeu. Former ou transmettre ... les chemins de l'enseignement théâtral*, 2003, p. 210.

básicos del teatro: el personaje, el espacio, el tiempo, la palabra y la puesta en escena. Mediante este método de experimentación, Knapp explora con sus alumnos la especificidad del lenguaje teatral a través del juego y de la escritura. En este sentido, este es un método particularmente atractivo para los actores-creadores, esos artistas multidisciplinares que son, a la vez, actores, autores, directores de escena o diseñadores. Para ellos, este trabajo supone una valiosa herramienta que les permite desarrollar sus propias historias y construir espectáculos personales, como es el caso de Robert Lepage.

2.1.3. Alain Knapp en Quebec

El primer viaje que realiza Alain Knapp a Quebec será en 1974, invitado por André Pagé, director del programa de interpretación en *l'École Nationale de Théâtre* de Canadá, en Montreal. Knapp viajó para impartir un curso de improvisación que duró aproximadamente dos meses. Al parecer, Pagé conoció, por medio de un artículo, el trabajo de improvisación que Alain Knapp desarrollaba con la compañía del *Théâtre-Création*, con el que elaboraban espectáculos originales.

Este interés por el desarrollo de dramaturgias originales a partir de la improvisación se enmarca dentro de un contexto, el de los años sesenta y setenta, en el que Quebec había experimentado grandes cambios políticos, sociales y culturales, y se encontraba viviendo el proceso modernizador de la *Revolución Tranquila*. Los quebequenses perseguían la defensa de su propia identidad y de su riqueza colectiva. En este escenario político, el teatro de Quebec, al igual que su sociedad, deseaba tomar la palabra para poder expresarse con una voz propia, como afirmaba Jacques Cotnam: “Il est indéniable que, depuis 1965-1966 [...] le théâtre québécois, dont on a

cessé de mettre en doute l'existence, se révèle un nouvel outil de l'affirmation québécoise.”¹⁴³ De esta manera, cualquier procedimiento que pudiera contribuir al desarrollo de una dramaturgia propia era muy bien recibido por las instituciones, y la creación colectiva, se convertirá en un vehículo perfecto para la expresión de las ideas y de los puntos de vista políticos: “De plus en plus, le théâtre québécois aborde la donnée politique, culturelle et sociale du milieu où il s'enracine tendant ainsi à devenir l'instrument d'une libération collective et nationale.”¹⁴⁴ Así, la visita de Alain Knapp a Quebec contribuyó a reforzar esa voluntad de fomentar el desarrollo de un teatro propiamente quebequense. Como el mismo pedagogo reconoce, la *ENT* solicitó su presencia en Quebec “pour participer au mouvement de création d'un théâtre national, identitaire de la nation québécoise”.¹⁴⁵

En tres ocasiones Alain Knapp será invitado por *l'Ecole Nationale de Théâtre* para impartir seminarios de improvisación e, igualmente, para realizar la dirección de escena de dos obras de Bertolt Brecht: *La excepción y la regla* en 1975 y *La boda de los pequeños burgueses* en 1976. Posteriormente, Alain Knapp también enseñará en la *Escuela Superior de Teatro* de la *Universidad de Quebec* en Montreal (UQAM), y realizará la puesta en escena de *La escuela de las mujeres* de Molière en el *Teatro Denise-Pelletier*, en el año 2000.

La dramaturgia quebequense, se verá favorecida por una serie de jóvenes autores, exalumnos de Alain Knapp y llamados con ironía “les petits knapp”¹⁴⁶, con su aportación a ese “teatro de lo imaginario”. Muchos

¹⁴³ Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois. Instrument de contestation sociale et politique*, 1976, p. 91.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁵ Talbot, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁶ Vaïs, « Un théâtre qui s'écrit », *Jeu : revue de théâtre*, n° 21, (4), 1981, p. 7.

de estos autores practicarán también el oficio de actor y de director escénico. Se tratará de una dramaturgia que, lejos de buscar un carácter puramente literario, serán textos para ser “jugados” y, en ocasiones, el propio juego teatral habrá precedido al texto escrito, surgido mediante improvisaciones.

El impacto de las enseñanzas de Alain Knapp se verá reflejado en medio centenar de quebequenses que siguieron sus seminarios, tanto en Quebec como en Europa, entre los que se encuentran artistas y pedagogos como: René Daniel Dubois, Diane Ouimet, Robert Dion, Robert Marinier, Michelle Allen, Sophie Prigent, Ghyslain Filion, Claude Talbot, Jean Claude Côté, Richard Fréchette o Robert Lepage.

2.2. El primer viaje a Europa de Robert Lepage

En 1978, a la salida del *Conservatorio de Arte Dramático*, Lepage viajará a París para estudiar con Alain Knapp en su *Institut de la personnalité créatrice*. Esta nueva formación le proporcionará una perspectiva diferente sobre su trabajo, con la que se afirmarán sus capacidades como narrador. Robert Lepage expresará al máximo su estancia en París y percibirá la capital francesa como un gran escaparate del teatro europeo.

2.2.1. Tres semanas con Alain Knapp

Las sucesivas visitas que Alain Knapp realizó a Quebec, le habían proporcionado una muy buena reputación entre los estudiantes y los profesionales del medio teatral. Para todas aquellas personas que estaban interesadas en la creación teatral, su capacidad para generar espectáculos

completamente improvisados, dando la impresión de estar escritos por una persona concreta, causaba verdadera admiración. Robert Lepage había oído hablar de Alain Knapp en l'*Ecole Nationale de Théâtre*, donde ya había impartido seminarios en varias ocasiones. Al término de los estudios de Arte Dramático, el Gobierno de Quebec ofrecía unas becas a sus graduados para que pudieran realizar un curso de verano en Europa. Los destinos más solicitados por los alumnos solían ser Venecia, para los interesados en *Commedia dell'arte*, Londres y sus espectáculos del West End o l'*Institut de la personnalité créatrice* en París. Lepage y su compañero de promoción Richard Fréchette se decidieron por Alain Knapp ya que sus clases estaban enfocadas a la creación y, al mismo tiempo, viajar a París les permitiría conocer los espectáculos de la cartelera parisina. Aquel seminario de apenas tres semanas con Alain Knapp, resultaría trascendental para Robert Lepage.

Con el recuerdo aún reciente del Conservatorio, y de las críticas que cuestionaban sus aptitudes para la interpretación, Robert Lepage descubrirá en las clases de Alain Knapp, un amplio espacio de creación que le colocará frente a sus propias capacidades, esta vez reconocidas por el profesor. Esta experiencia positiva le permitirá ganar confianza en sí mismo y afirmarse como narrador. Lepage se encontró con dos lecturas muy diferentes sobre su trabajo y esto le ayudó a tomar mayor perspectiva y objetividad sobre la práctica teatral, permitiéndole poner en valor algunas de sus cualidades artísticas que habían sido anteriormente menospreciadas. Su actitud reservada se calificó en el Conservatorio como “falta de compromiso”, mientras que Knapp consideraba que aquella discreción favorecía un juego más preciso y minucioso.

On m'avait reproché ma pudeur, au Conservatoire, et Knapp me donnait soudainement la permission de l'utiliser, parce qu'il en voyait la valeur.¹⁴⁷

Con los años, la cultura oriental ha ido ocupando un lugar relevante en los espectáculos de Robert Lepage, y él nos recuerda como en países como Japón, todo el teatro está basado en el pudor, en esa idea de hacer lo menos posible con la intención de transmitir lo máximo posible. El teatro japonés consigue una gran intensidad dramática, sin que el actor se implique emocionalmente, sin que el actor nos muestre el estado en el que se encuentra. En este sentido, Lepage critica aquello que él llama “la escuela de la emoción”¹⁴⁸, escuelas que llevan al actor a vivir y experimentar sobre sus propias emociones. Según el director quebequense, esta vía puede ser útil para el actor en un proceso de investigación, pero no lo es en el escenario de la representación frente al público. Según Lepage, no es el actor quien ha de emocionarse en el escenario sino quien tiene que emocionar, con su juego, al público que está en el patio de butacas. Su experiencia le ha llevado a comprender que resulta mucho más interesante dramáticamente transmitir las emociones, no de una manera literal, sino de una forma estilizada o simbólica.

Ce n'était pas une question d'émotion chez moi : l'émotion d'un acteur lui donne des larmes, pas d'intelligence ni de maîtrise de cet art très complexe qui consiste à émouvoir le spectateur. Un acteur doit chercher l'énergie qui produira une émotion dans son public, non pas ressentir lui-même l'émotion.¹⁴⁹

El trabajo de Alain Knapp seguía un método arduo, con el que enseñaba al actor a canalizar su energía y a poner límites cuando era necesario. Él tenía una manera de enseñar la improvisación que era muy

¹⁴⁷ Robert Lepage en Charest, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

precisa, ya que conducía a los improvisadores utilizando esquemas de análisis muy particulares, con el fin de evitar caer en prototipos y estereotipos. Se trataba de un trabajo exigente, no siempre fácil de seguir, y en ocasiones demandaba un abandono poético, lejos del realismo, que no todos los alumnos eran capaces de lograr. Alain Knapp había trabajado con los contemporáneos de Bertolt Brecht y el principio de distanciamiento brechtiano se podía percibir en su pedagogía. Para Lepage, llegar a comprender la diferencia que existe entre la emoción que un actor siente en el escenario y la energía que ha de proyectar para conseguir emocionar al público, ha sido un largo proceso que comenzó, probablemente, en aquel seminario con Alain Knapp.

Pendant trois ans, on m'avait dit que je jouais sans émotions, mais pourtant, dès mes tout premiers spectacles professionnels, j'arrivais à émouvoir mon public. Je ne comprenais pas à quoi ça tenait et ç'a été un très, très long processus pour moi d'arriver à trouver des réponses, à comprendre la différence entre l'émotion que ressent un comédien sur scène et l'énergie dont il s'investit pour générer une émotion dans la salle.¹⁵⁰

Las tres semanas con Alain Knapp también sirvieron a Robert Lepage para confirmar que su visión teatral avanzaba por el buen camino, a pesar de que aún no era del todo consciente del territorio por el que estaba caminando. Para los dos estudiantes de Quebec, aquel trabajo se correspondía con lo esperado, con aquello que deseaban hacer. A su regreso a Quebec, Robert Lepage y Richard Fréchette crearon su propia compañía, *Théâtre Hummm*, donde produjeron sus primeros espectáculos: *L'Attaque quotidienne* en 1979 y *Saturday night taxi* en 1980 (imagen 17). Dos años más tarde, ambos pasarían a formar parte de la compañía *Théâtre Repère* de Jacques Lessard, donde comenzaría una nueva etapa de creación

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 183.

teatral. Más de treinta años más tarde, después de su primer viaje a París, Robert Lepage se encontrará de nuevo con Alain Knapp en un coloquio internacional sobre improvisación teatral celebrado en la ciudad de Montreal, donde los dos habían sido invitados como ponentes.

2.2.2. Descubrir el teatro europeo

El curso de verano que realizó Robert Lepage con Alain Knapp en París apenas duró un mes. A pesar del corto periodo, resultó un tiempo más que suficiente para que la experiencia impactara de manera determinante en el joven actor, que vivía con intensidad su primer viaje a Europa. En París, después de las clases con Knapp, Lepage aprovechaba cada tarde para ver espectáculos en los teatros y en las calles de la capital francesa¹⁵¹. A finales de los años setenta, el futuro director quebequense se consideraba un testigo privilegiado de todas aquellas nuevas corrientes teatrales que atravesaban la metrópoli parisina en aquel momento. Nuevas corrientes de vanguardia que influirían posteriormente en su teatro y entre las que se encontraban Ariane Mnouchkine, que ya se había establecido en la Cartoucherie con el *Théâtre du Soleil*¹⁵², o Peter Brook que experimentaba con su centro internacional de investigación y creación teatral en *Les Bouffes du Nord*¹⁵³. El teatro contemporáneo europeo estaba viviendo toda

¹⁵¹ Robert Lepage en « Grands entretiens - Robert Lepage » par Dominique Lasseur, 2013, cap. 10. Fuente: <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Lepage/robert-lepage/> [Consulta: 22. 02. 2018].

¹⁵² Después de formarse con Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine funda *Le Théâtre du soleil* con sus compañeros de universidad, como una sociedad cooperativa en 1964. La compañía fomenta la creación colectiva con el objetivo de establecer nuevas relaciones con el público y distinguirse del teatro burgués para hacer un teatro popular de calidad.

¹⁵³ Tras dirigir la *Royal Shakespeare Company* en Londres, Peter Brook se muda a París en 1970 para fundar su Centro internacional de investigación y creación teatral con el que realizará largas giras por India, Afganistán, África y América. Su teatro experimental se basaba en improvisaciones y consideraba que la investigación teatral debía realizarse constantemente durante las representaciones.

una gran revolución en sus prácticas escénicas y la capital parisina constituía un gran escaparate teatral.

Al término del stage con Alain Knapp, Robert Lepage y su amigo Richard Fréchette deciden permanecer en Europa hasta agotar el dinero de la beca de estudios. Una parada de capital importancia será el emblemático *Festival de Aviñón*¹⁵⁴, en Francia, con el fin de tomar un mayor contacto con el teatro europeo (imagen 18). Dentro de la programación de ese año, el director suizo Benno Besson presentaba *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht, un espectáculo que Lepage recordaba con estas palabras: *grand spectacle passionnant, permissif, d'une grande liberté, créativité et modernité*¹⁵⁵. El director quebequense admite que Brecht fue sin duda interesante en su momento, pero que, en cualquier tiempo posterior a él, la herencia de Brecht ha de permanecer en la puesta en escena de sus textos, siempre desde la perspectiva del presente, desde la estética correspondiente a la época de cada momento. Así lo experimentó Lepage en el año 1978, cuando presencié el espectáculo de cuatro horas dirigido por Besson (imágenes 19 y 20). El posterior teatro de Robert Lepage incorporará muchos aspectos del carácter dialéctico de la escena Brechtiana y, él mismo asumirá la puesta en escena de algunos de sus textos como *La vida de Galileo* para el *Théâtre du Nouveau Monde* de Montreal en 1989 (imagen 21).

Pero de todas las referencias del teatro europeo que Lepage pudo encontrar en aquel primer viaje a Europa, su gran descubrimiento sería el

¹⁵⁴ El *Festival de Aviñón* que tiene lugar en el mes de julio de cada año, es un festival internacional de teatro fundado por Jean Vilar en 1947, en la ciudad francesa de Aviñón. Está considerado como el festival escénico más antiguo y célebre de Francia y uno de los de mayor tradición y raigambre en Europa.

¹⁵⁵ Robert Lepage en una entrevista realizada por Claude Talbot en *L'Impact historique-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral Québécois*. Montréal, UQÀM, 2015. Annexe 5. Grabación de vídeo facilitada por Claude Talbot al autor.

trabajo de la compañía *Le Théâtre du Soleil* dirigida por Ariane Mnouchkine. Los dos estudiantes de Quebec encontraron, de forma inmediata, muchas afinidades entre los métodos de la compañía francesa con aquellos aprendidos por ellos mismos en el *Conservatorio de Arte Dramático*, en las clases de Marc Doré. Las semejanzas procedían de una formación común, ya que tanto Doré como Mnouchkine habían sido alumnos de Jacques Lecoq. Esta constatación les hacía sentirse a los dos jóvenes actores, herederos del mismo conocimiento cuyo resultado veían ahora aplicado sobre la escena profesional¹⁵⁶. Mnouchkine supo aprovechar todo lo aprendido con Jacques Lecoq para inventar su propio camino.

Se podría decir que la directora francesa llevaba una gran ventaja sobre los dos jóvenes actores quebequenses, ya que en el momento en el que ellos encontraban las raíces de su teatro en Europa, ella comenzaba a investigar las fuentes procedentes del teatro oriental. “Nous avons passé beaucoup de temps à chercher nos sources... qui sont nos richesses. Rien ne s’invente, rien ne se crée, tout se transforme”¹⁵⁷. Según Mnouchkine, las fuentes universales del teatro, sobre todo del que se basa en el juego del actor, se encuentran en Asia. Así comenzará su interés sobre las tradiciones orientales como el teatro Kabuki, Nô, Kathakali o la ópera de Pekin, que irá integrando poco a poco en su trabajo de la Cartoucherie, a partir de 1980. La compañía del *Théâtre du soleil* iniciará, entonces, el ciclo llamado “Les Shakespeare”¹⁵⁸, con varias obras del dramaturgo inglés, cuyo éxito en

¹⁵⁶ Aunque de manera inversa, en mi caso particular como exalumno de Jacques Lecoq, experimenté una sensación semejante con la compañía *Els Comediants* que dirigía Joan Font, antiguo alumno de Lecoq igualmente, con la que trabajé como actor durante varios meses, justo antes de viajar a París. Ya en la capital francesa, a medida que discurría mi formación con Jacques Lecoq, fui constatando poco a poco, con que inteligencia Joan Font había sabido aplicar las técnicas de movimiento e improvisación, así como el gran juego de la máscara, en el trabajo de su compañía teatral.

¹⁵⁷ Ariane Mnouchkine en una entrevista de Jean Perret recogida en *Le théâtre du geste* bajo la dirección de Jacques Lecoq. París, Editorial Bordas, 1987, p. 128

¹⁵⁸ “Les Shakespeare” fue un proyecto ambicioso que, en origen, quería poner en escena un total de 12 obras de Shakespeare que después pasaron a 6 y terminaron finalmente en tres: *Ricardo II* (1981), *Noche de Reyes* (1982) y *Enrique IV* (1984). La traducción y dirección escénica corrió a cargo de Ariane

Francia y posteriormente en la escena internacional, vendrá precisamente a consecuencia de una transposición magistral hacia las tradiciones teatrales del extremo oriente. Las búsquedas de la compañía cristalizarán en espectáculos como *Richard II*, *La nuit des Rois* o *Henri IV* (imagen 22). Así define la directora un proceso de trabajo en el que las tradiciones teatrales de oriente y occidente se encuentran:

On part, on cherche, on apprend, on retrouve, on transforme... c'est notre démarche. On n'invente rien. On découvre l'essentiel. [...] Le théâtre oriental c'est la région des "dieux". Comment marche un dieu au théâtre? C'est une vraie question. Il faut chercher.¹⁵⁹

Este encuentro de culturas entre oriente y occidente, aunque abordado de manera diferente, también lo veremos posteriormente en los espectáculos de Robert Lepage, convirtiéndose en una característica remarcable de su teatro. El descubrimiento del *Théâtre du Soleil* liderado por Ariane Mnouchkine será determinante para Robert Lepage ya que encontrará en la compañía francesa, un gran referente y una importante fuente de inspiración. Desde las primeras creaciones colectivas en los orígenes de la compañía en los años 70, Mnouchkine siempre había puesto al actor en el centro del proceso de creación con su capacidad de improvisar: "L'improvisation est à la base de la création; le comédien qui improvise, c'est un auteur..."¹⁶⁰, entendiéndolo con ello que es el actor quien da a la obra su voz y su palabra. Ella había convertido la Cartoucherie¹⁶¹, un espacio que encontró abandonado a las afueras de París, en un lugar

Mnouchkine, que estuvo acompañada por los decorados de Guy-Claude François, las máscaras de Erhard Stiefel, el vestuario de Jean-Claude Barriera et Nathalie Thomas, y la música de Jean-Jacques Lemêtre.

¹⁵⁹ Ariane Mnouchkine en Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, 1987, p. 129.

¹⁶⁰ Mnouchkine, A. en Lecoq, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶¹ El 24 de agosto de 1970, el *Théâtre du Soleil* ocupó las naves abandonadas de la Cartoucherie, que habían pertenecido anteriormente al ejército. El Consejo de París confió a la compañía tres locales por un período de tres años. La primera de las tres salas (1600 m²) se acondicionó para espectáculos públicos; la segunda se transformó en una sala de ensayo, y la tercera en un taller de vestuario y elementos escenográficos. Lo que en un principio iba a ser un simple local de ensayos, se convirtió en un espacio de exhibición, abierto al público, donde representar los espectáculos de la compañía.

exclusivo para sus espectáculos. Si en aquel momento Robert Lepage hubiera soñado con una compañía, *Le Théâtre du soleil* habría sido, sin duda, el modelo.

Precisamente ha sido ahora, en su momento de plena madurez, cuando Robert Lepage ha conseguido colaborar con el *Théâtre du soleil*. El 15 de diciembre de 2018, tras una gran polémica¹⁶², se ha estrenado el espectáculo *Kanata* en la Cartucherie de Vincens, una obra que trata sobre la llegada de los primeros europeos a Canadá y su relación con los autóctonos. El espectáculo lleva la dirección de Robert Lepage y está interpretado por los actores del *Théâtre du soleil*. Por primera vez en los cincuenta y cuatro años de su historia, Ariane Mnouchkine deja su compañía en las manos de un director invitado, y ese no es otro que aquel joven actor quebequense que descubrió con entusiasmo el trabajo de esta mítica *troupe*, en su primer viaje a Europa. Cuarenta años después, Robert Lepage ha visto cumplido su sueño de juventud.

2.2.3. El viaje a Europa como vía de conocimiento: *Vinci*

No cabe duda de la importancia que aquel primer viaje a Europa en 1978, al final de su etapa formativa, tendría para Robert Lepage. Como veremos a continuación, aquella experiencia personal será trasladada más tarde a ciertos personajes de sus espectáculos, que funcionarán como un *alter ego* del director quebequense. Esto es precisamente lo que sucede en

¹⁶² El espectáculo *Kanata*, palabra iroquesa que significa "aldea" y que dio su nombre a Canadá, estuvo precedido por una gran polémica que llevó a suspender el proyecto. La ausencia de actores procedentes de las comunidades autóctonas en el espectáculo, indignó a las asociaciones de estas comunidades que acusaron a Robert Lepage de "apropiación cultural". Debido a la polémica, muchos productores abandonaron el proyecto, pero meses más tarde, tras un proceso de análisis y reflexión, los dos directores, Mnouchkine y Lepage, acuerdan retomar el espectáculo que tendrá su estreno el 15 de diciembre de 2018 en la Cartucherie, dentro de la programación del Festival de otoño de la capital francesa.

su primer espectáculo en solitario, *Vinci*, donde el viaje a Europa se convierte en una búsqueda de conocimiento, un proceso de aprendizaje y de transformación personal. Este es el motivo por el cual hemos querido incluir este espectáculo de juventud, al que nos referiremos también en el apartado siguiente, dentro del capítulo dedicado a la formación.

Ocho años después de su primer viaje a Europa y cuando ya se había convertido en un jugador estrella de la *Liga Nacional de Improvisación*, Robert Lepage realiza en 1986 su primer espectáculo en solitario: *Vinci*, un espectáculo concebido, realizado e interpretado por él mismo, quien ocupa la escena durante hora y media. En ella nos traslada del siglo XX al Renacimiento italiano, proponiendo una reflexión sobre el arte. El espectáculo es una especie de viaje iniciático en el que un joven fotógrafo de Quebec llamado Philippe (imagen 23) se encuentra profundamente afectado por la pérdida de un amigo cineasta que se ha suicidado. Tras unas sesiones de psicoanálisis, decide realizar un viaje por Europa para reflexionar sobre su trabajo y resolver sus propias dudas como artista. El genio de Leonardo da Vinci será su inspiración en un periplo que le llevará de Quebec a la población del maestro florentino. Un recorrido en el que se invita igualmente al espectador, guiado por un personaje ciego que nos plantea los grandes misterios del arte y nos anuncia, en italiano, los lugares que vamos visitando. Se trata de un desafío personal, de un viaje interior que realizamos a través de los ojos y del alma del protagonista, quien se enfrenta a su principal angustia: seguir o abandonar su carrera artística. El viaje trasatlántico hasta el viejo continente le permitirá tomar distancia con su entorno, ganar perspectiva y conocer otras realidades. Su periplo atraviesa la Europa más occidental representada por tres grandes ciudades: Londres, París y Florencia.

La primera escala de este gran viaje será Londres y la sensación de *décalage* al ver los coches circulando por la izquierda, se pone en relación con la particular escritura invertida de Leonardo da Vinci, de derecha a izquierda. La palabra *décalage* se repetirá sucesivamente en el espectáculo haciendo alusión, igualmente, a las alteraciones emocionales del protagonista.

En París se encontrará con el gran icono del maestro renacentista: La Mona Lisa, convertida aquí en una superficial camarera de un Burger King del Boulevard Saint-Germain (imagen 24). Este memorable encuentro servirá para poner en evidencia las continuas preocupaciones que alimentan la crisis del joven protagonista: la banalización del arte. El personaje de Philippe continuará recorriendo kilómetros en busca de respuestas que le ayuden a comprender el sentido del arte y el rol que ha de jugar el artista.

Finalmente llegará a Florencia, la cuna del arte moderno, donde se encontrará con el gran Leonardo en unos baños públicos. El vapor del agua caliente creará un ambiente íntimo, propicio para las confesiones entre discípulo y maestro. Las dudas artísticas de Philippe parecen evaporarse con la sentencia del sabio florentino: “el arte es una paradoja, una contradicción”. De esta manera, el joven quebequense comprenderá que la vía artística no es un camino unidireccional y que, en ocasiones, para alcanzar los objetivos deseados, es necesario caminar en la dirección contraria. Lo importante, parece decir el maestro, es no tener miedo y atreverse a caminar por terrenos desconocidos, pues en la riqueza perturbadora de la contradicción puede encontrarse escondido el tesoro que buscamos.

El viaje de Philippe finaliza con una imagen poderosa que conecta, por un lado, con el suicidio de su amigo y, al mismo tiempo, con su propia salvación: Philippe aparece con unas alas en su cuerpo, las mismas alas que diseñara el gran genio renacentista para poder volar como las aves (imagen 25). Philippe agita con fuerza sus nuevas alas y, enfrentándose definitivamente a sus miedos, se lanza al vacío. Entendemos así, que el viaje realizado por el joven fotógrafo, le ha servido para encontrar respuestas a las preocupaciones e inquietudes que generaron su crisis. Pero, al mismo tiempo, la experiencia de su recorrido le ha proporcionado el conocimiento y la confianza – representados en las alas diseñadas por el maestro – para volar por sí mismo y lanzarse con determinación a la aventura de su propia carrera artística.

3. La *Liga Nacional de Improvisación*

Si en los apartados precedentes hemos abordado las técnicas de improvisación teatral desde unas perspectivas pedagógicas procedentes de Europa, podríamos decir que en 1977 se produce una nueva “revolución tranquila” en la práctica teatral de Quebec. Por primera vez entra en escena un fenómeno genuinamente quebequense, no ya por el uso de la lengua popular de Quebec, sino por el hallazgo fortuito que consistió en unir la improvisación teatral con el deporte nacional: el hockey. Aquel experimento escénico daría paso a una gran aventura teatral conocida bajo las siglas *LNI*, la *Ligue Nationale d'Improvisation*. Tras un inicio marcado por la falta de credibilidad en el proyecto por parte sector profesional, la *LNI* viene de celebrar en 2017 sus cuarenta años de existencia.

La Liga Nacional de Improvisación fue creada por los actores Robert Gravel e Yvon Leduc en 1977, en Montreal. Aunque la idea se gestó entre

los dos, Gravel se convertiría en la verdadera alma mater de la LNI (imagen 26). El montrealense Robert Gravel (1944 - 1996), fallecido prematuramente, es una figura de referencia en el desarrollo del teatro contemporáneo de Quebec por su innovación y versatilidad. Vivió por y para el teatro ejerciendo con igual entusiasmo las labores de actor, director de escena, autor y pedagogo teatral. Fue cofundador con Pol Pelletier y Jean-Pierre Ronfard del *Théâtre Expérimental de Montréal (TEM)* en 1975, con la idea de explorar los límites del teatro con la mayor libertad. Paralelamente, en 1977, crea la *Liga Nacional de Improvisación* que presidirá hasta su muerte. En 1979, tras la escisión del TEM, Ronfard y Gravel fundarán con Robert Claing y Anne-Marie Provencher el *Nouveau Théâtre Expérimental*. Robert Gravel continuará su exploración de los mecanismos de la representación teatral y del juego del actor. Así, en los años 80, escribirá las obras *Durocher le milliardaire*, *L'homme qui n'avait plus d'amis* y *Il n'y a plus rien*, con las que compondrá su trilogía de la *Tragédie de l'homme*; obras hiperrealistas que muestran el lado trágico de la estupidez humana. En 1981 participa en la fundación del *Espace Libre*, una antigua estación de bomberos reconvertida en espacio cultural, que acogerá a las compañías *Carbone 14*, el *NTE* y *Omnibus*.

Según relata Yvon Leduc¹⁶³, la idea de la LNI surgió una tarde de verano en el bar del teatro, cuando discutían buscando una fórmula teatral para ocupar el teatro que quedaría libre en el mes de octubre. Antes de llegar a la idea definitiva pasaron por otras, igualmente sorprendentes, como una adaptación teatral del popular juego de mesa *Monopoly*, que Gravel ya había comenzado a imaginar. En él persistía la intuición de desarrollar una pieza de teatro como un evento deportivo, de tal manera que la pieza teatral fuera única en cada representación, una especie de

¹⁶³ Yves Leduc, « Les 40 ans de la LNI ». *Voir*, Canadá. Fuente: <https://voir.ca/lni-40-ans/yvon-leduc/> [Consulta: 30 agosto 2018].

happening, pero rigurosamente organizado. Así surgió un experimento que se inspiró finalmente en el hockey sobre hielo, deporte del que los dos eran verdaderos fans, para concebir una nueva forma de representación teatral que se basara en los principios de la improvisación. Los actores con sus personajes remplazarían a los jugadores de hockey y la cancha de juego se convertiría en el espacio escénico.

Después de aquella jornada “reveladora”, quizás favorecida por el efecto del alcohol – como recuerda Leduc¹⁶⁴ –, los dos actores se dieron cuenta de que el verdadero reto comenzaba al día siguiente: necesitaban convencer a profesionales y empresarios para conseguir sacar adelante su proyecto. La idea de llevar a un nivel de espectáculo este desafío, les hacía conscientes de que, aunque pudiera funcionar en algún momento, también podría convertirse en un estrepitoso fracaso. En este sentido, hacer pagar al público por un espectáculo tan impredecible convertía el proyecto, a los ojos de muchos profesionales, en una empresa suicida, más propio de una “utopía teatral” que de un negocio rentable. Finalmente consiguieron convencer a varios compañeros para aventurarse con ellos y poner a prueba el “experimento”. Lo que en un principio parecía ser una parodia del mundo deportivo y un divertimento para actores en periodo de vacaciones (las representaciones tenían lugar exclusivamente los lunes, día de descanso en el teatro¹⁶⁵) llegó rápidamente a convertirse en algo muy popular entre un público que hacía cola a la puerta de un pequeño teatro, para asistir a este nuevo e inusual espectáculo que acabaría llamándose: *match d'impro*.

El éxito obtenido por el match de improvisación lo llevó a propagarse rápidamente por diferentes lugares y, muy pronto, otros actores se unieron al grupo inicial, extendiéndose las representaciones al resto de los días de la semana. Así se organizó la *Liga Nacional de Improvisación*

¹⁶⁴ Leduc, *loc. cit.*

¹⁶⁵ Georges Laferrière: *La improvisación pedagógica y teatral*, EGA Profesores Editores, 1993, p. 13.

(*L.N.I.*) que fue generando otras muchas réplicas, tanto en centros culturales, colegios y universidades, como en café-teatros y bares. La *LNI* llegó a generar tal interés que durante algunos años sus encuentros se emitieron en la cadena de televisión *Radio-Québec*, después de una aclamada actuación en el *Festival de Aviñón* (Francia) en 1982. Esto convirtió a la *LNI* en una verdadera palestra para los jóvenes actores con ambición de ser conocidos. Precisamente en 1987, el Premio Géminis a la Mejor Interpretación de Televisión va a parar al actor Robert Lepage por su legendaria improvisación “New York: réalité et illusion” (imagen 27), de la que hablaremos más adelante.

La propagación de la *LNI* por el extranjero comenzó, primeramente, por los países de lengua francesa en Europa (Francia, Bélgica, Luxemburgo) y más tarde por otros países africanos, organizándose en 1985 el primer Campeonato Mundial de Improvisación. Actualmente el match de improvisación no tiene fronteras de idioma y tampoco de edad, ya que se desarrollan competiciones desde la escuela primaria hasta la tercera edad. Existen todo tipo de circuitos, tanto amateurs como profesionales, que se pueden contabilizar en más de 30 países en los que el match de improvisación se desarrolla, al menos, en ocho idiomas diferentes.

En estos cuarenta años de existencia, la *LNI* ha ido evolucionando en múltiples direcciones, desde su intervención en empresas, al desarrollo de un rol social y educativo en las escuelas. La versatilidad de la improvisación teatral se ha hecho patente en numerosos proyectos como la participación de muchos improvisadores de la *LNI* en el programa de *Télé-Québec*, de difusión mundial, *Just for Laughs* entre los años 2000 y 2008. Igualmente, con el ánimo de crear un espacio de reflexión entre actividades afines a la improvisación teatral, en 2010 se crean los primeros “Estados

generales de la improvisación teatral”¹⁶⁶. Se trata de un encuentro de tres días para la reflexión sobre el lugar que ocupa la improvisación dentro de la práctica teatral. En estas primeras Jornadas participan como invitados, entre otros, Robert Lepage y Alain Knapp. En la actualidad, el *Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation* es la única organización de teatro profesional dedicada a la producción, distribución y promoción de espectáculos de improvisación teatral y, en particular, de los match de improvisación diseñados por Robert Gravel e Yvon Leduc.

Posiblemente, sus creadores nunca habrían llegado a imaginar la dimensión social y cultural que alcanzaría aquella insólita “fórmula teatral”, con la que soñaron abarrotar los teatros. En este sentido, es innegable el éxito obtenido por el match de improvisación alcanzado en sus cuarenta años de historia, pero, al mismo tiempo, resulta difícil establecer cuánto queda hoy del rigor y exigencia contenidos en las intenciones originales de Gravel y que dieron a la *LNI* el resplandor de sus primeras décadas. Actualmente, tanto la estima como el apoyo institucional se han reducido considerablemente al minimizar las subvenciones otorgadas a la *LNI*, que se ve obligada a autofinanciarse al 90%. Las instituciones culturales de Quebec encuentran dificultades para dar apoyos y subvencionar una actividad difícil de identificar: ¿es la *LNI* verdadero teatro o es un espectáculo de variedades?, ¿es deporte, teatro o circo? Lo que sí podemos afirmar es que el match de improvisación es una manifestación teatral genuinamente quebequense y que nació de dos preocupaciones fundamentales: la evolución de la improvisación teatral en general y el deseo de crear un verdadero juego teatral de calidad.

¹⁶⁶ *États généraux de l'improvisation théâtrale.*

3.1. El Match de Improvisación

El match de improvisación, que toma como referencia el juego del hockey, está concebido como una “competición teatral” entre dos equipos y cuenta con su propio reglamento. El escenario es la cancha de juego, a cuyos extremos se colocan cada uno de los dos equipos de actores, que cuentan con su propio entrenador. En uno de los laterales de la cancha se sitúa la mesa de los jueces donde se ubican el presentador, que ejerce de maestro de ceremonias, los árbitros auxiliares y un músico que ameniza los tiempos de espera o acompaña con sonidos las improvisaciones de los actores. El árbitro es el director absoluto del juego y su autoridad no puede ser contestada. Los espectadores se sitúan en un graderío que rodea la cancha y son libres de manifestar su aprobación o descontento con aplausos o silbidos, o bien, lanzando objetos (almohadillas, por ejemplo) al escenario. El público vota con una cartulina del color correspondiente a cada equipo, para determinar el ganador en cada improvisación (imagen 28).

Cada equipo se compone de unos 6 u 8 jugadores, entre hombres y mujeres, de los cuales uno de ellos será el capitán o la capitana. Éste es el único jugador que está autorizado a hablar con el árbitro. A parte de los jugadores, cada equipo cuenta con un entrenador que supervisa y coordina el trabajo del equipo. El entrenador es un estratega, una especie de director de escena, capaz de captar con rapidez una idea para convertirla en situación teatral. Él decide los jugadores que van a actuar en cada ocasión.

El desarrollo del juego está marcado por las “tarjetas de consignas” que proporcionan todos los datos necesarios para la correcta ejecución de cada improvisación. Cada tarjeta de consignas dispone de la siguiente información:

1) *Naturaleza de la improvisación.*

- i. *Mixta*: Los dos equipos actúan juntos. Forman un solo equipo que interpreta la misma improvisación.
- ii. *Comparada*: Cada equipo debe improvisar sobre el mismo tema, uno a continuación del otro.
- iii. *Seguida*: El segundo equipo ha de completar la improvisación iniciada por el primero. La situación, el lugar y los personajes deben ser los mismos.

2) *Título de la improvisación.*

3) *Número de jugadores.*

4) *Categorías.*

- i. *Libre*: El equipo elige el estilo de juego que mejor le parezca.
- ii. *Ralentizado*: Los jugadores pueden elegir el estilo pero deben actuar con un ritmo exageradamente lento.
- iii. *Acelerado*: Lo contrario de la categoría anterior.
- iv. *Al estilo de...*: Cualquier estilo de interpretar especificado en la tarjeta. Por ejemplo: “a la manera de Charlot”.
- v. *Inmóvil*: Sin gestos ni expresiones. Sólo se utiliza la palabra.
- vi. *Muda*: Sin sonido, únicamente con gestos.
- vii. *Rimada*: Con texto rimado.
- viii. *Cantada*: Todo el texto será cantado.

- ix. *Falso lenguaje*: En un idioma inventado.
- x. Sin acuerdo previo: Los actores no tienen ningún tiempo para la preparación y comienzan inmediatamente.
- xi. *Dramática*: Dar un sentido dramático a la improvisación.
- xii. *Por relevos*: El jugador que está en la cancha puede tocar a un compañero del banquillo para ser relevado por éste quien entrará en el juego con el mismo personaje.
- xiii. *Con accesorios*: Se les entrega a los jugadores uno o varios objetos a los que se les buscará una función a lo largo de la improvisación.
- xiv. *Sin fronteras*: No hay obligación de permanecer en la cancha; los jugadores pueden utilizar toda la sala si lo desean.
- xv. *Otras*: Pueden inventarse otras categorías diferentes.

5) Duración de la improvisación.

Un ejemplo de tarjeta de consignas podría ser el siguiente:

- **Improvisación mixta** que lleva por título: "Hágase vuestra voluntad"
- **Número de jugadores**: Ilimitado
- **Categoría**: Libre
- **Duración**: Tres minutos

3.2 El “Método Gravel”

Para Robert Gravel la improvisación teatral no supone únicamente un entrenamiento para el actor, sino que la defiende también como un modo de vida. Entiende con ello una actitud flexible en el día a día, adaptable en base a los acontecimientos con los que la vida nos sorprende.

Además de sus trabajos como actor de teatro, cine y televisión, director de escena y autor teatral, Robert Gravel también ejerció la pedagogía, implicándose en la enseñanza de la improvisación teatral, en diversas instituciones como la *L'École Nationale de Théâtre* y el *Cégep de Saint-Hyacinthe*¹⁶⁷, ambos en Montreal (Imagen 29). Igualmente, a lo largo de su trayectoria profesional, utilizó continuamente la improvisación como método de búsqueda en numerosas creaciones colectivas, colaborando también con autores y directores – mayoritariamente con Jean Pierre Ronfard – que favorecían la interacción entre la improvisación y la escritura, como medio para la composición y el desarrollo de sus obras dramáticas.

Gravel era consciente del enorme potencial que suponía, en el proceso de creación teatral, la adquisición de una considerable agilidad y destreza en la práctica de la improvisación teatral. A partir de este convencimiento, comenzó a plantearse varias preguntas que guiarían su investigación pedagógica: ¿puede la improvisación enriquecer la enseñanza del arte dramático y servir al teatro en general? ¿Es posible convertir la improvisación teatral en algo más interesante que una mera válvula de escape para liberar las propias locuras? ¿Cómo se podría gestionar esta

¹⁶⁷ Los *Cégeps* de Quebec son centros públicos de enseñanza superior que ofrecen diferentes tipos de programas de estudio. El *Cégep* de Saint-Hyacinthe ofrece varios programas de formación en artes escénicas.

espontaneidad a partir de una técnica de base que ayudara a enriquecer la calidad de la improvisación?

Robert Gravel creó la *Liga Nacional de Improvisación* con la certeza de que “en ningún momento se puede permitir que el teatro sea aburrido”¹⁶⁸. Siempre consideró el teatro como un arte vivo y que esa vida intensa y fascinante debe surgir en cualquier representación teatral. En este sentido, para él la improvisación favorece la disposición del intérprete hacia el juego, ya sea en el teatro, la televisión o el cine, puesto que sitúa al actor en el momento presente y en un estado de alerta que le permite ser espontáneo. Una naturalidad que puede ser expresada a pesar de que el actor, en ocasiones, tenga que expresarse con un texto fijado y aprendido de memoria. Influida por estas consideraciones, Gravel comenzó a perfilar un método para trabajar y enriquecer la improvisación teatral que fue aplicando tanto en su labor docente como en los match de improvisación.

A continuación, vamos a presentar varios de sus principios fundamentales para el desarrollo de la improvisación teatral. Como veremos, muchos de estos fundamentos teóricos y prácticos también los vamos a encontrar en los propios planteamientos de Robert Lepage, así como en el ejercicio de la improvisación llevada a cabo en el transcurso de sus procesos creativos (imagen 30).

Para Gravel, aprender a improvisar es ante todo aprender a escribir: escribir espontáneamente, solo o con otro(s) compañero(s), pero siempre – condición *sine qua non* – delante de un público. Improvisar implica realizar tres acciones diferentes a la vez: escribir, interpretar y poner en escena; el actor debe asumir y realizar simultáneamente estas tres acciones, de manera espontánea, delante de los ojos del público. Robert Lepage remarca,

¹⁶⁸ En el original : «... en aucun moment le théâtre n'a le droit d'être plate ». Gravel, R. *Impro. Réflexions et analyses*, 1987, p. 14.

igualmente, estas tres acciones diferentes y simultáneas implícitas en la improvisación teatral¹⁶⁹.

La intención y el sentido pedagógico de Gravel prioriza siempre que los alumnos disfruten con la improvisación. La relajación y el placer son los primeros pasos para que los alumnos se lancen libremente al juego y puedan adquirir habilidad en el arte de improvisar. Se hace necesario, por tanto, la implantación de un clima de confianza y distensión que facilite tanto la desinhibición como el atrevimiento. En este sentido, cabe recordar la afición de Robert Lepage por comenzar las sesiones de trabajo con sus actores contando algún chiste o alguna anécdota divertida. Favorecer un clima distendido constituye una ayuda fundamental para el buen funcionamiento del trabajo en un proceso de creación colectiva.

En su método, Gravel comienza planteando improvisaciones individuales para que cada alumno comprenda bien los mecanismos de la improvisación. Una vez asimilados, se inician las improvisaciones entre dos compañeros y, más adelante, las improvisaciones en grupo. De esta manera cualquier individuo puede improvisar desde lo más simple a lo más complicado, en solitario o con otras personas. En relación con las improvisaciones en grupo, que pueden correr el riesgo de convertirse en un verdadero caos, el pedagogo pone el ejemplo de la natación sincronizada. En esta disciplina artística podemos apreciar cómo diversos individuos, uno tras otro, se lanzan a la piscina, pero, gracias a la concentración y a la escucha colectiva, consiguen desarrollar una secuencia organizada y armónica entre todos dentro del agua.

A. Improvisación individual

¹⁶⁹ Prefacio de Robert Lepage en Marc Doré, *De l'improvisation et de la tactique du jeu*, 2011.

Cuando un actor entra en escena para improvisar, únicamente cuenta con su cuerpo, con su voz, con su imaginación, con su experiencia vital y con su talento. En ese espacio vacío que supone el terreno de juego, no hay nada más que él mismo y, frente a él o alrededor, el público que le observa. Cuando no hay un tiempo estimado para el desarrollo de la improvisación, existe una regla no escrita por la cual una improvisación debe durar el tiempo que ésta resulte ser interesante.¹⁷⁰

En las propuestas de improvisación libre planteadas por Gravel no hay un punto de partida inicial (como, por ejemplo, un tema dado). La improvisación puede arrancar con un simple gesto, una acción, una situación, un sentimiento, una sensación, una imagen mental, una palabra, un objeto, etcétera. El ejercicio partirá de un primer motor de acción o de expresión que guiará la improvisación y éste primer motor dará paso a un segundo cuando el primero haya agotado su juego, y así sucesivamente. El intérprete estará obligado a realizar una práctica de creación en un proceso de urgencia, en el que tendrá que ir colocando en orden todas sus ideas, desarrollando una escritura que al mismo tiempo necesitará ser interpretada y puesta en escena, en directo, por el propio actor. Si los motores que guían la improvisación son ricos – asegura Gravel – la acción puede desarrollarse con fluidez y facilidad, como por arte de magia. La improvisación ofrece al intérprete la posibilidad de crear un mundo fantástico delante del espectador e invitar al público a participar en el proceso de su creación. Igualmente, el intérprete tendrá la responsabilidad

¹⁷⁰ En mi formación con el maestro Jacques Lecoq en su *École Internationale de Théâtre* de París, recuerdo que cuando realizábamos una improvisación delante del resto de compañeros y de los profesores, si ésta dejaba de ser interesante teatralmente, Lecoq cortaba inmediatamente la improvisación. Este hecho, aunque suponía una verdadera frustración para los intérpretes, añadía también un nivel de exigencia que obligaba a los alumnos a implicarse al cien por cien en sus ejercicios. La posibilidad de que la improvisación fuera invalidada, generaba en los actores una atención fundamental hacia el espectador, y les obligaba a mantener un alto nivel de juego, si realmente se aspiraba a finalizar el ejercicio. Muy probablemente, Marc Doré, que se formó en París con Jacques Lecoq, llevaría estas exigencias pedagógicas al *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec para transmitir las a sus alumnos, entre ellos, Robert Lepage.

de dosificar la información y el ritmo de su ejercicio con el objetivo de concluir la improvisación con un “buen final”.

Así se resumiría su mecánica de la improvisación individual¹⁷¹:

1. Relajación y concentración
2. Escucha y atención sobre sí mismo
3. Búsqueda de un punto de partida (haya o no un tema de improvisación propuesto)
4. Desarrollo del juego y representación de la imagen mental
5. Escucha
6. Búsqueda de un motor
7. Juego
8. Escucha
9. Búsqueda de un motor
10. Juego ...
11. Búsqueda de un final
12. Conclusión de la improvisación

B. Improvisación en pareja

La improvisación en pareja (o entre varias personas) se entiende como una “escritura colectiva” en la cual ambos intérpretes tendrán que organizar el mundo entre los dos. Y aquí encontramos el verdadero test para un actor o una actriz: su capacidad de trabajar con el otro (o los otros).

¹⁷¹ Robert Gravel y Jan-Marc Lavergne en *Impro. Réflexions et analyses*, 1987, p. 24.

En este proceso, un actor iniciará la improvisación sabiendo que más adelante se sumará un segundo actor y la improvisación continuará entre ambos. El primer jugador será el encargado de establecer la situación, lo que se conoce en términos teatrales como “poner la mesa”. Es importante, por tanto, que el segundo jugador esté a la escucha del otro y de él mismo con el fin de encontrar la ocasión más conveniente para entrar en escena, sin anticiparse o postergarse, entendiendo cuándo es el “buen momento” para entrar. La intervención del segundo jugador en la escena nos irá revelando, poco a poco, quién es quién, qué relación existe entre ellos, y porque están ahí. En el fondo, los propios intérpretes irán descubriendo estas incógnitas al mismo tiempo que el espectador. Gravel se plantea entonces ¿de qué manera puede enriquecer el segundo jugador la propuesta del primero? Los dos actores saben que, a partir de ahora, tendrán que ir escribiendo espontáneamente esa pequeña obra teatral entre ambos, con sus palabras, con sus acciones, con sus silencios.

La improvisación en pareja nos ayuda eficazmente a aprender tres reglas esenciales de la improvisación:

1. *Practicar el “sí”*. Decir “sí” a la proposición del otro o sugerir algo mejor es fundamental para que la improvisación pueda avanzar. Dos intérpretes que improvisan no se sitúan en un estado de duelo sino en una disposición de cooperación para escribir. Por tanto, es fundamental comprender la propuesta del otro, bien a través de sus gestos o de sus palabras, para decir “sí” y permitir que la improvisación pueda seguir avanzando.
2. *Escucha total*. Ambos intérpretes deben practicar la escucha total. Nada de lo que diga o haga cualquier intérprete puede pasarse por alto por parte de su compañero. Todo es importante y cualquier cosa, por insignificante que pueda parecer, es susceptible de ser

aprovechada para enriquecer y desarrollar el juego en común. A esta escucha Gravel lo denomina como “tener unas antenas enormes”.

3. *Visión periférica.* La visión periférica hace referencia al espacio escénico. Es importante saber entender la geometría del espacio para saber ubicarnos en él de manera apropiada. Un mismo discurso puede tener significados muy distintos si éste se dice de frente, de perfil o de espaldas. Esto es aplicable, igualmente, a las distancias y posiciones que puedan ocupar los intérpretes entre ellos dentro del espacio escénico; no es lo mismo decir o hacer algo a una distancia corta entre los dos intérpretes o, por el contrario, decir o hacer lo mismo existiendo una gran distancia entre ellos. Podríamos aplicar también el mismo ejemplo con relación a la distancia con el público. Cada lugar, posición o distancia de un intérprete, respecto al otro compañero o respecto al público, tienen lecturas diferentes y es importante entender estas “lecturas del espacio” para poder jugar con ellas y aplicarlas eficazmente en la dramaturgia de nuestra narración improvisada.

Así se resumiría la mecánica de la improvisación en pareja¹⁷²:

1. Relajación y concentración.
2. Punto de partida y proposición de inicio por parte del primer jugador.
3. Desarrollo del juego del primer intérprete y representación de su imagen mental.
4. Decisión del segundo jugador de entrar en escena, después de la comprensión de la proposición inicial por parte del primer jugador.

¹⁷² *Ibid*, p. 30.

5. Juego entre los dos intérpretes.
6. Escucha total + visión periférica.
7. Búsqueda de motores.
8. Voluntad del “sí”.
9. Juego entre los dos intérpretes.
10. Escucha total + visión periférica.
11. Búsqueda de motores.
12. Voluntad del “sí” ...
13. Búsqueda de un final.
14. Conclusión de la improvisación.

Para Gravel, la maestría de los mecanismos tanto en la improvisación individual como en pareja, constituyen la base del arte de improvisar. Introducir un número superior de actores en una improvisación supone un nivel mayor de complicación, pero, en todo caso, se mantienen las mismas bases que en la improvisación entre dos intérpretes. Aunque para el buen funcionamiento de las improvisaciones se propicie un clima de confianza, la improvisación teatral no significa anarquía o libertad absoluta, bien al contrario, se trata de una disciplina rigurosa, tanto o más exigente, que el propio arte de interpretar un texto escrito.

3.3. Robert Lepage en la *LNI*

A la hora de abordar la participación de Robert Lepage en la *Liga Nacional de Improvisación*, hemos querido incluir su transcurso por la *LNI* de los años 80, como una parte más en su periodo de formación. A pesar de haber terminado ya sus estudios en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec (1975-1978) y de haber comenzado a trabajar profesionalmente, podríamos considerar este periodo de la *LNI*, para Lepage, como una fase de entrenamiento en el juego y la creación, a través de la improvisación teatral. Un espacio donde experimentar y poner en práctica los recursos escénicos aprendidos en de su periodo de formación, pero esta vez con un público real que pagaba por ver las improvisaciones; una especie de terreno de transición entre el centro de formación y el mundo profesional. El match de improvisación suponía un verdadero espacio de vértigo para los actores: éstos podían experimentar, en cuestión de minutos, tanto la gloria del éxito como la angustia del ridículo. En un momento de alta expectación como la que supuso la retransmisión de la *LNI* por la televisión pública de Quebec, participar en el match requería una combinación de riesgo y de valor, especialmente cuando el foco recaía sobre un único jugador. Precisamente, esta fue la especialidad de Robert Lepage: los solos, aquellos ejercicios que eran llevados a cabo por un solo jugador.

Cabe señalar que cuando apareció la *LNI*, ésta se percibió desde la ciudad de Quebec como un fenómeno propiamente montrealense al que Lepage, original y residente en Quebec, llegó un poco por azar. En cualquier caso, el joven actor quebequense encontró en la *LNI* numerosas afinidades con sus propias preocupaciones del momento que le llevaron a participar en la competición del match. Lepage llegó a la *LNI* en la década de los 80, cuando todo el decoro de la *LNI* ya estaba bien establecido y, gracias a la retransmisión regular de los juegos por televisión, el match de improvisación gozó de una popularidad sin precedentes (imagen 31).

Robert Lepage pasará a la historia de la *LNI* por una improvisación memorable de nueve minutos sobre la ciudad de Nueva York que realizó en 1986. Se trataba de una improvisación comparada con un número ilimitado de jugadores, pero sus compañeros, seducidos por el desarrollo de su improvisación, le dejaron desenvolverse por sí mismo. A partir de entonces, él sería siempre el jugador elegido por el equipo para salir a disputar los solos. Generalmente, cada jugador tenía una función dentro del equipo. Por ejemplo, el capitán era el único que podía hablar con el árbitro para pedir explicaciones en caso de una sanción cuestionable. Otros jugadores llamados “defensas” estaban especializados en improvisaciones musicales y textos rimados, y los “jugadores estrella” eran enviados para enfrentarse a los pesos pesados del equipo contrario. Lepage, convertido en jugador estrella, se especializó en la categoría de los solos comparados.

Dentro de su larga y prolífica trayectoria profesional, en la que el director quebequense ha llevado a cabo numerosos proyectos extraordinarios de todo tipo, considero que siempre será recordado, fundamentalmente, por sus espectáculos en solitario. Recordemos que hasta la fecha lleva realizados cinco solos: *Vinci* (1986), *Las agujas y el opio* (1991), *Elsinor* (1995), *La cara oculta de la luna* (2000) y *887* (2015). No cabe duda de que la práctica continuada de la improvisación en solitario delante del público, durante los match de improvisación de la *LNI*, significaron una verdadera escuela para Lepage que le permitió curtirse en sus habilidades como intérprete, creador y comunicador, familiarizándose con la disciplina del riesgo que suponía saltar solo a la pista. Esta dinámica semanal, convertida en un verdadero training, proporcionó al joven y tímido Lepage una mayor confianza en sí mismo y una creciente osadía en su afán por desvanecer los límites teatrales y los suyos propios como artista. Hay una herencia clara de esta maestría en el juego de la improvisación teatral que podemos apreciar, de manera evidente, en los

procesos de creación de sus espectáculos. A pesar de destacar con el rol de “jugador solitario” en la *LNI*, Lepage siempre ha entendido la creación como un verdadero trabajo en equipo que, desde los inicios, ha sabido promover constantemente en todos los proyectos que ha encarado.

La *Liga Nacional de Improvisación*, a lo largo de varios años sucesivos, otorgó a Robert Lepage los siguientes reconocimientos: Premio al mejor Jugador Novel de la liga en 1984, Jugador Estrella de la temporada en 1984, Jugador Estrella de la temporada en 1986 y Premio del Público en 1986. Sus propias reflexiones acerca de la experiencia que supuso para él la *LNI* nos revelan, tanto sus hallazgos como su visión de la modernidad en el teatro que, necesariamente, ha de pasar por la improvisación: esa forma de escritura inmediata conectada con el presente.

La Ligue nationale d’Improvisation a été l’occasion pour moi de découvrir mon imaginaire et de me développer un talent de conteur. Avec le temps, j’ai appris à passer plus facilement d’une voix solitaire à une voix plurielle et mon expérience m’a fait comprendre qu’au théâtre, la modernité doit nécessairement passer par l’improvisation, car il s’agit d’une forme d’écriture immédiate basée sur la découverte et branchée sur le présent.¹⁷³

Su improvisación en solitario “New York: réalité et illusion”, de nueve minutos de duración, puede verse fácilmente en internet¹⁷⁴ y resulta referencial e ilustrativa tanto de la expectación y el entusiasmo del público, como de la calidad y los recursos teatrales empleados por el jugador. A continuación, a partir de las anotaciones de Gravel y Lavergne¹⁷⁵, pasaremos a analizar esta memorable improvisación de Robert Lepage que

¹⁷³ Lepage, R. « Le couillon solitaire ». *Voir*, Canadá. Fuente: <https://voir.ca/lni-40-ans/robert-lepage/> [Consulta: 30 agosto 2018].

¹⁷⁴ Lepage, R. « New York : réalité et illusion ». *La Fabrique culturelle*. Fuente: <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/10209/sorti-des-voutes-les-quarante-ans-de-lni-new-york-realite-et-illusion> [Consulta: 29 agosto 2018].

¹⁷⁵ Gravel, R. y Lavergne, J-M. *op. cit.*, pp. 73 y ss.

fue recompensada con un Premio Geminis¹⁷⁶ a la mejor interpretación masculina en 1988. En este ejercicio ya podemos encontrar, de manera embrionaria, muchos de los recursos y de los temas recurrentes que el director quebequense desarrollará en sus obras posteriores.

3.3.1. Una improvisación memorable

SAISON 86-87

PARTIE # 4 – Dimanche 16 novembre 1986

VERTS vs NOIRS

<p><i>Nature:</i> COMPARÉE</p> <p><i>Titre:</i> NEW YORK: RÉALITÉ ET ILLUSION</p> <p><i>Nombre de joueurs :</i> ILLIMITÉ</p> <p><i>Catégorie :</i> LIBRE</p> <p><i>Durée :</i> 9 MINUTES</p>

Les Noirs remportent la mise au jeu et jouent en premier.

DISTRIBUTION: (N) ROBERT LEPAGE

La improvisación “New York: réalité et illusion” supone un preciado documento testimonial para recordar el paso de Robert Lepage por la *LNI*.

¹⁷⁶ Los Premios Geminis, “Prix Gémeaux”, son un reconocimiento televisivo otorgado por la Academia Canadiense de Cine y Televisión desde 1987 y reconocen la excelencia de la televisión en lengua francesa en Canadá. Tienen su equivalente en inglés “Gemini Awards”, creados un año antes, para las producciones de televisión anglófonas en Canadá. Con los años, este evento se ha convertido en un medio importante para obtener el reconocimiento de las producciones de televisión francófonas en todo Canadá.

Entrando directamente en el análisis de esta improvisación memorable y según los especialistas del match¹⁷⁷, el principal interés de esta improvisación se encuentra en la forma en que ésta es abordada. La improvisación realizada por Lepage se basa en una narración que tiene la particularidad de ser interpretada en la totalidad de sus personajes, excediéndose mucho más allá del mero relato. Su primera cualidad reside en la teatralidad de la propuesta que se manifiesta en los tres aspectos fundamentales de una improvisación que se han destacado anteriormente: la escritura, la puesta en escena y la interpretación.

Desde su posición solitaria en la escena, Robert Lepage es maestro absoluto de su juego, manejando los tiempos, el ritmo y la narración a su antojo. No necesita estar pendiente y disponible como sucede en el juego con otros compañeros; su escucha la pone en el público y se centra en otras cualidades igualmente importantes en improvisación cómo son: la imaginación y la originalidad. Si la presencia de compañeros o adversarios puede añadir dificultades al desarrollo de una improvisación, no es menos complejo el hecho de asumir la propia soledad en escena para llenar el espacio y habitarlo, a lo largo de todo el tiempo establecido, y conseguir la producción de una historia interesante. En su ejercicio, Lepage demuestra un dominio del espacio escénico que utiliza hábilmente para crear distintos lugares de Nueva York, sin perder en ningún momento su conexión con el público.

En la ejecución de su improvisación, el intérprete se apoya con maestría en un amplio registro gestual (mimar espacios, manipulación de objetos imaginarios, empleo de la figuración mimada para representar objetos inanimados o seres fantásticos, etc.) que nos hace pensar en una formación gestual, heredera de la pedagogía de Jacques Lecoq. Su

¹⁷⁷ Gravel, R. y Laergne, J-M. *op. cit.*, pp. 91 y ss.

capacidad para crear una ilusión por medio de imágenes hábilmente sugeridas es una de las cualidades que distinguiremos permanentemente en sus espectáculos.

Desde el inicio de la improvisación, cuando reconstruye con su cuerpo la *Estatua de la Libertad* y nos ofrece pequeños puntos de vista sobre la gran metrópoli, podemos presagiar como público que el intérprete conoce perfectamente el tema del que nos va a hablar, y esta impresión no desaparece en ningún momento del relato. Lepage describe con precisión muchos aspectos de Nueva York y consigue seducir al público, tanto por su erudición como por la propia ejecución de los episodios. Esta será su fórmula narrativa: un argumento desarrollado a través de diferentes episodios, cada uno de ellos localizado en un lugar emblemático de la ciudad. La conexión entre las distintas escenas vendrá de la mano del personaje que nos hace esta particular visita guiada a la ciudad y que no es otro que la propia *Estatua de la Libertad*. El aspecto lineal de su esquema narrativo se ve compensado por la indiscutible calidad del vocabulario gestual y por la agudeza de sus propuestas.

A pesar de estar solo, Lepage evita el simple monólogo y rehúye la tentación de caer en una narración exclusivamente oral. Sin duda, una larga exposición de nueve minutos sobre Nueva York podría haber interesado al auditorio, pero nunca habría llegado a cautivarle del mismo modo sin todas las inserciones mimadas y gestuales con las que consigue ilustrar y teatralizar su narración. Es evidente que el público se divierte con el texto, pero lo que realmente le hace reaccionar y aplaudir al actor son sus recursos gestuales con los que muestra acciones elaboradas, representación de imágenes o ilustraciones esquemáticas. Todo va sumando en la improvisación y el texto, fundamentalmente, juega la misión de introducir y

ligar unas escenas con otras creando expectación, ya que “la sorpresa del próximo episodio” se convierte en el principal interés del juego.

En esta sucesión de escenas, Lepage nos ofrece una impresionante galería de personajes que podemos ver desfilando, uno tras otro, delante del auditorio. Algunos están más contruidos y otros rápidamente bocetados, pero todos son personajes reconocibles que se muestran siempre en acción. A pesar de que el relato transite por contextos fantásticos, sórdidos o grotescos, Lepage sabe mantener un rigor constante y permanente. La estatua-guía se convierte en el personaje principal, y es ella – no el propio actor – quien asume la presentación de los diferentes episodios. Esta idea ingeniosa de utilizar el gran icono de la ciudad como guía turístico, consigue potenciar el carácter teatral de la improvisación y le añade, además, un tono sofista a la narración que acrecienta la diversión y el entusiasmo del público.

La atención del espectador es captada, de principio a fin, gracias al sabio manejo del tiempo y del ritmo por parte del intérprete. Una acertada dosificación del caudal de su imaginario permite que la narración sea fluida, hábilmente ejecutada en pequeñas dosis. Secuencia a secuencia, Lepage sabe aprovechar las reacciones del público para recomponerse y preparar la escena siguiente. Así llegamos al final de los nueve minutos que pasan en un suspiro. En la última escena aparece *King-Kong* escalando el *Empire State* con la chica entre sus garras y sufriendo los continuos ataques de los aviones. El monstruo cae derribado al suelo, justo antes de que el árbitro hace sonar el pitido final. La gran ovación del público no se hace esperar. Con verdadero placer hubiéramos continuado conociendo más secretos de Nueva York a través de esta magistral presentación.

3.3.2. Temas y estructuras paralelas

Robert Lepage realizó su memorable improvisación sobre Nueva York en la *LNI* de Montreal un 16 de noviembre de 1986. En ese mismo año presentó *Vinci*, su primer espectáculo en solitario, una coproducción entre el *Théâtre Quat'Sous* de Montreal y el *Théâtre Repère* de Quebec. Nos centraremos en estos dos trabajos coetáneos para resaltar y analizar las claras correspondencias existentes entre ambos, y poner de manifiesto una serie de temas recurrentes que, desde sus primeras manifestaciones, formarán ya parte del universo lepagiano.

El tema del viaje está presente en numerosos espectáculos de Robert Lepage, y en especial en sus creaciones en solitario. Como comentamos anteriormente, *Vinci* propone una especie de viaje iniciático para reflexionar sobre el sentido del arte y el papel del artista. Si el protagonista de *Vinci* pretende esclarecer las dudas que bullen en su interior, la guía-estatua de la improvisación del match nos enseña lugares emblemáticos y rincones desconocidos de la ciudad de los rascacielos. De alguna manera, ambos son viajes en busca de conocimiento. La estructura narrativa es la misma: una serie de episodios que se van sucediendo a lo largo del viaje.

En ambos casos, los guías que nos conducen por los distintos terrenos del viaje son personajes extranjeros. El guía ciego de *Vinci* nos habla en italiano y la estatua-guía de New York se expresa en francés con un marcado acento estadounidense que delata su identidad. Las lenguas y sus acentos son un recurso frecuente que Lepage utiliza con ingenio para construir sus *lazzi*. En su recorrido por Nueva York, Lepage recalca en el edificio de la ONU donde encuentra una nueva oportunidad para jugar con los idiomas, las culturas y las nacionalidades. Los equívocos lingüísticos facilitan situaciones jocosas y perspicaces juegos de palabras, con los que

el intérprete logra salpicar de humor y dinamizar sus escenas, al tiempo que establece una aguda complicidad con el público. Así mismo, estos recursos lingüísticos ayudan a dar forma e identificar a la diversa galería de personajes que son interpretados por un único actor. Pero una lengua no es solamente una manera de hablar. Cada lengua encierra en sus símbolos sonoros toda una cultura, una forma de pensar y de entender el mundo. Estas diferencias culturales que son llevadas de manera intencionada a la escena, bien con efectos cómicos o melodramáticos, son una parte esencial en las dramaturgias de Robert Lepage.

Los grandes iconos universales encuentran, del mismo modo, un lugar de relevancia en las narraciones del dramaturgo quebequense. Pero lo que divierte verdaderamente a Robert Lepage es extraer estos iconos fuera de su contexto natural. Así, la *Estatua de la Libertad* baja de su pedestal para quitarse la toga y abandonar la antorcha y las tablas de la ley, con el objetivo de pasar de incógnito por la ciudad y servirnos de guía si levantar ningún tipo de sospecha en su improvisación de la LNI. En este sentido, una de las escenas más memorables del espectáculo *Vinci* es la llegada del protagonista a París y su encuentro con la Mona Lisa que aparece como una superficial camarera de un *Burger King*. Otros iconos mundiales como el gigantesco gorila *King-Kong* o el propio Leonardo da Vinci, también desfilan por los episodios de estas primeras narraciones.

Terminaremos este apartado haciendo una referencia a los contrastes y las paradojas que adquieren una presencia notable en gran parte de sus espectáculos. Como paradojas y contrastes nos referimos a una tendencia remarcable por tratar grandes temas universales desde lo más particular y anecdótico, o bien, por abordar situaciones en contextos sublimes y exquisitos, al mismo tiempo, que nos introduce en ambientes sórdidos y grotescos. En su periplo por Nueva York, Lepage nos introduce en la

sofisticación de la Quinta Avenida con sus desfiles de alta costura para descender, a continuación, a las cabinas subterráneas de un sex-shop e ilustrarnos con un vídeo pornográfico en el que se practica sexo con un perro. A Lepage le divierten este tipo de contrastes, así como los contrasentidos, juegos de palabras y equívocos con los que enriquece sus relatos. Recordemos el personaje ciego de *Vinci* que, paradójicamente, es la persona que nos guía y la que – como en las tragedias griegas – es quien nos hace ver y descubrir. En la misma línea, el encuentro del joven fotógrafo quebequense con el gran maestro renacentista da Vinci, remarca esa voluntad de fusión entre épocas y culturas diferentes, estableciendo conexiones entre lo particular y cotidiano con aquello que ostenta un carácter universal.

Desde los primeros trabajos, podemos apreciar ciertos temas que, como veremos más adelante, serán abordados nuevamente, a lo largo de toda su producción escénica.

SEGUNDA PARTE.
METODOLOGÍAS PARA UNA DRAMATURGIA
DE LA IMPROVISACIÓN

Cuando se trasciende el texto de la literatura dramática para abordar la escritura teatral por medio de la creación colectiva, el teatro está aún por hacer, por construirse en su fondo y en su forma. La experiencia de la creación teatral implica la participación en un arte colectivo donde la improvisación se manifiesta como el motor fundamental de las exploraciones grupales que conducirán a la creación final del espectáculo. La improvisación es fundamentalmente juego y también es escritura. El gran artífice de la improvisación teatral es el actor que con su “arte” es capaz de enriquecer el juego dramático y alimentar la ficción de la escena.

En este nuevo bloque temático, en el que analizaremos la metodología de dramaturgias basadas en la improvisación, revisaremos el concepto de improvisación teatral mediante un pequeño recorrido por sus primeras manifestaciones en la *commedia dell’arte* italiana, con el fin de explorar, posteriormente, su práctica particular en las compañías de Quebec que han practicado también la creación colectiva. Dedicaremos un apartado específico al análisis y repercusión de los llamados *Ciclos Repère*, un sistema pensado para organizar el proceso creativo, que ha ejercido gran influencia en numerosas compañías quebequenses dedicadas al teatro de creación y cuya mayor repercusión ha sido proporcionada por las creaciones originales de Robert Lepage. Asimismo, examinaremos los grandes ejes que articulan las dramaturgias y los procesos creativos del director quebequense con su compañía *Ex Machina*. A modo de conclusión, analizaremos un caso concreto de creación colectiva con el espectáculo *Lipsynch*, coproducido en el año 2007 por *Ex Machina* junto con la compañía inglesa *Théâtre Sans Frontières* y dirigido por Robert Lepage.

1. Sobre la improvisación teatral

Combien je regrette [...] que nous [les comédiens] ayons perdu l'habitude d'improviser! [...] l'improvisation était l'école et la pierre de touche de l'acteur. Il ne s'agissait pas seulement de savoir son rôle par cœur et de s'imaginer qu'on pouvait le jouer. L'âme, la vivacité, l'imagination, l'adresse, la connaissance du théâtre, la présence d'esprit se révélaient à chaque pas de la manière la plus claire¹⁷⁸.

En *La vocation théâtrale de Wilhem Meister*, Goethe ya nos hablaba de la importancia que suponía para un actor saber improvisar. De manera mucho más reciente, Robert Lepage también considera que se ha perdido ese arte de los *lazzi*, de la improvisación, del directo, en favor de un teatro excesivamente programado y escrito. En general, cuando hablamos de improvisación teatral, la *Comedia del Arte* italiana aparece como el referente histórico de un teatro basado en la improvisación de los actores. Desde el origen de las primeras compañías profesionales de teatro en el siglo XVI, improvisar se ha convertido en un arte que, como cualquier otro, requiere el dominio de una técnica. El término “improvisación” ha podido llevar a equívocos o a interpretaciones erróneas o subjetivas, ya que improvisar no significa “hacer cualquier cosa” o “expresarse libremente”, como se ha podido entender en algunos contextos. La creación espontánea, “en directo”, que supone la improvisación teatral, se basa en conceptos esenciales de la dramaturgia como son la noción de conflicto, la relación entre protagonista y antagonista, el ritmo, la progresión dramática, etc. Por lo tanto, aquellos actores experimentados que ya han integrado estos conceptos, disponen de mayores posibilidades y mejores capacidades para enriquecer su juego de improvisación teatral. Este arte de improvisar, bien con la palabra, con el gesto o con ambos, llevó a definir el oficio del actor,

¹⁷⁸ Goethe, J. W., *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*. Traducción al francés de Florence Halevy, Paris, Grasset, 1924, p. 251, recogido en Josette Féral, *Les Chemins de l'acteur*, 2001, p. 133.

o del cómico, en aquellas primeras compañías profesionales de teatro, que practicaban una creación colectiva basada en la improvisación. La denominada *commedia dell'arte* surgió en la Italia del Renacimiento y se extendió muy rápido por toda Europa, llegando a ejercer una influencia fundamental en los siglos posteriores que se ha mantenido hasta hoy, en nuestro teatro contemporáneo.

Desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días, la improvisación ha quedado totalmente ligada al particular arte del actor. A través de diferentes periodos históricos, numerosos escritores, dramaturgos, actores, directores o pedagogos han expuesto sus reflexiones sobre este asunto, sutil y complejo, al que han ofreciendo visiones diversas, llenas de matices. Según el *Diccionario* de Pavis, la improvisación teatral es una técnica del actor para interpretar algo imprevisto, no preparado de antemano e “inventado en el calor de la acción”¹⁷⁹. Igualmente, Pavis distingue grados diferentes en la improvisación que puede ser tanto verbal como gestual. Pero no todos los actores están familiarizados con el “arte de improvisar”. Es aquí donde distinguimos dos tendencias en la formación y práctica del actor: una tendencia interpretativa que pone el foco en la interpretación de textos escritos por un autor dramático, y una tendencia más creativa donde el actor, aparte de interpretar textos ajenos, también es capaz de generar textos propios, de manera individual o colectiva, a través de la improvisación.

La improvisación teatral es, ante todo, un acto de creación. Un buen improvisador tiene la capacidad de generar, de manera espontánea y directa, palabras, movimientos o acciones que no estaban previstos de antemano, y que son capaces de articular y desarrollar una determinada trama, o bien, una particular situación dramática. Con la intención de

¹⁷⁹ Pavis, *Diccionario del teatro*, 1990, p. 271.

aclarar esta diferencia, podríamos decir que el intérprete da forma a algo que ya existe en el pasado (un texto o una coreografía) aunque lo vuelva a crear, o más bien recrear, en el presente, mientras que un actor que improvisa está focalizado plenamente en el presente, en ese “aquí y ahora” donde dará vida a algo totalmente desconocido hasta ese momento. Como ya hemos indicado anteriormente, el actor que practica la improvisación desarrolla, de manera simultánea, tres habilidades diferentes: la de escribir (en este caso escritura oral o gestual), la de interpretar (realiza una interpretación de lo que dice o hace el personaje que interpreta) y la de dirigir (sitúa y desarrolla en el espacio escénico aquello que manifiesta bien oralmente, gestualmente o con acciones). Podríamos decir que la creatividad del actor que improvisa depende, en gran medida, de su capacidad de escucha. Todo lo que existe y sucede en ese momento puede convertirse en un estímulo para la creación: un objeto, un gesto, una acción, una reacción... En mi propia experiencia como actor, director y pedagogo teatral he podido apreciar cómo la práctica de la improvisación demanda del actor una atención permanente sobre tres grandes aspectos, complementarios entre sí, que intervienen en la comunicación escénica:

- a) Atención sobre sí mismo: sobre lo que el actor hace o dice, sobre lo que transmite y cómo lo transmite.
- b) Atención sobre los demás: es decir, el resto de compañeros con los que comparte la escena, si los hubiera, y también sobre el público que es testigo de lo que sucede y que también reacciona con sus risas, con sus silencios, etc.
- c) Atención sobre el espacio escénico: las posiciones que podemos tomar en un lugar determinado del espacio pueden tener lecturas muy diferentes, así como los distintos recorridos o desplazamientos que consideremos realizar, e igualmente con la relación que se pudiera mantener con los variados

elementos escenográficos. No es lo mismo decir un texto recostado en el suelo que hacerlo de pie o sobre una mesa o con diferentes intensidades de voz, y tampoco es igual permanecer inmóvil en un lugar determinado del escenario que desplazarse lentamente de un lado a otro o caminar en círculos con largos pasos. Con estos ejemplos queremos mostrar los múltiples recursos expresivos que pueden ofrecernos la voz, el cuerpo o el movimiento en el espacio, y las diferentes lecturas que pueden ofrecer de cara a nuestra comunicación con el público.

Todos los pedagogos teatrales que han otorgado una importancia a la improvisación teatral, han investigado sobre ella con el fin de entender su mecánica y mejorar su práctica. La lista podría ser muy extensa, pero me gustaría mencionar el gran trabajo que el pedagogo británico, establecido en Canadá, Keith Johnstone ha realizado en este campo. Johnstone trabajó en el *Royal Court Theatre* de Londres y enseñó en la *Royal Academy of Dramatic Art* antes de llegar a Canadá, en la década de 1970, para enseñar interpretación en la Universidad de Calgary, ciudad en la que reside desde entonces. Aunque es autor de varias obras teatrales, Johnstone es conocido, fundamentalmente, por sus escritos y estudios sobre improvisación teatral y por la creación de los llamados *Theatresports* (imagen 32 a y b). Como su nombre indica, se trata de un juego en el que se incluyen atributos tanto teatrales como deportivos. Es, fundamentalmente, un juego de improvisación teatral planteado como una competición entre dos equipos. Esto nos lleva a relacionarlo directamente con la *Ligue National d'Improvisation* creada por Robert Gravel e Yvon Leduc. No hay información sobre si existió una relación o conocimiento entre las dos partes, pero lo curioso es que ambos son fenómenos canadienses y tienen

su origen en el mismo año, en 1977. Uno surgió en Calgary, en la provincia de Alberta, y el otro es original de Montreal, en la provincia de Quebec. Ambas prácticas se han extendido internacionalmente, traspasando las fronteras de Canadá: uno en circuitos de países anglófonos y el otro a través de países francófonos.

Del mismo modo que la *LNI* quebequense, Johnstone también buscaba en sus *theatresports* potenciar el entusiasmo por la improvisación teatral, la espontaneidad de los actores y el vértigo de actuar en directo, de manera improvisada, ante un público real. Todo su trabajo ha tenido como objetivo estimular el redescubrimiento de la respuesta imaginativa en el adulto. Para ello ha creado numerosos juegos y ejercicios de imaginación con los que ha buscado abrir una puerta amistosa al inconsciente de cada participante. De esta manera su propio inconsciente podría conducirles a lugares totalmente insospechados, donde encontrar resultados más “originales” que cuando se busca premeditadamente la originalidad. Johnstone se sirve de un agudo intelecto, sustentado en la antropología y la psicología, para demoler el intelectualismo en el teatro. En su libro de referencia *La improvisación y el teatro*, el autor explica de esta manera su trabajo sobre la espontaneidad:

A cambio de aceptar la culpa por el fracaso, les pido a los alumnos que tomen una actitud y postura tal que les permita aprender lo más rápido posible. Yo estoy enseñando la espontaneidad, y por tanto, les digo que no traten de controlar el futuro ni de “ganar” (en la improvisación); y que deben tener la cabeza vacía y simplemente observar. Cuando les llegue el turno de participar, deben salir adelante y tan solo hacer lo que se les pida y *ver qué ocurre*. Esta decisión de no tratar de controlar el futuro es lo que les permite ser espontáneos¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Keith Johnstone, *Impro, La Improvisación y el Teatro*, 1990 (5ª edición, 2008), p. 20.

Podríamos decir que toda la pedagogía de Johnstone busca el objetivo de romper con los bloqueos del actor para permitir un juego libre, placentero y espontáneo. Sus ejercicios de improvisación se basan en tres conceptos fundamentales: la oferta, el bloqueo y la aceptación. La oferta es todo lo que un actor hace o dice en una escena compartida con otro compañero, el cual puede aceptar o rechazar la oferta. Es muy importante que los actores aprendan a ser conscientes de cuando están aceptando o rechazando la oferta de su compañero, ya que la aceptación permitirá que la historia, por muy disparatada que sea, pueda continuar, mientras que el rechazo bloqueará la acción o anulará la propuesta del compañero, poniendo fin a la historia. Dicho de manera sencilla: el “sí” abrirá las posibilidades y el “no” las bloqueará. Por lo general, la gran mayoría de las personas somos expertas en el bloqueo y en suprimir la acción. En nuestras vidas cotidianas solemos estar más familiarizadas con el “no” que utilizamos, muchas veces, como un mecanismo de defensa y protección. En cambio, en la ficción del teatro queremos ver la aceptación y la continuación de todo aquello que en la vida no nos habríamos atrevido a aceptar y, muchas veces, ni tan siquiera a imaginar. Así, según Johnstone, todo lo que el maestro de improvisación tiene que hacer es revertir esta habilidad, cambiando el bloqueo por la aceptación, para formar buenos improvisadores capaces de permitir que el juego pueda continuar.

Es aquí donde podemos ver y establecer la diferencia entre un juego teatral, basado en la improvisación, y un espectáculo teatral. En el “juego” de la improvisación los resultados son indefinidos, mientras que en el espectáculo teatral las acciones entre los diferentes personajes están ya preestablecidas, pues conocemos de antemano tanto su secuencia como su desenlace. En cualquier caso, como diría Camus: “el actor es el mimo de lo perecedero”, ya que todo espectáculo teatral, y más aún el juego teatral de la improvisación, es un arte efímero. El concepto de lo efímero encuentra

un espacio privilegiado en las manifestaciones artísticas contemporáneas, adquiriendo en el terreno escénico diversas expresiones como: *performance*, *work in progress*, “arte de acción”, *live art* o “artes en vivo”. Todo ello nos lleva a poner el foco en la importancia del encuentro, ese encuentro entre público y artista que se concibe como un momento único e irrepetible, condicionado por todas y cada una de las diversas circunstancias que afectan a ese preciso “aquí y ahora”.

La improvisación teatral es un arte que se practica en el momento, que se puede aprender y que también se puede enseñar. En ella se ha basado gran parte del teatro y de la pedagogía teatral del siglo XX, y así lo podemos apreciar también en el caso particular que nos ocupa, con el teatro de Robert Lepage. La improvisación ha acompañado al director quebequense desde sus años de formación, y continúa recurriendo a ella, sin ningún tipo de complejos, tanto en sus procesos de creación como en sus representaciones. Le gusta, precisamente, porque representa lo efímero, lo que le permite reaccionar en el escenario en cualquier momento y en cualquier lugar del mundo. Este es uno de los motivos por los que no se ha implicado demasiado en hacer cine donde, contrariamente, todo sí queda fijado para siempre. Para Lepage la improvisación supone una especie de deporte teatral y de entrenamiento que se ha convertido en un método de trabajo y en su propio arte de vivir.

1.1. El *canovaccio* y la comedia *all'improvviso*

Commedia all'improvviso, *commedia de maschere* o también *commedia a soggetto*, fueron diferentes maneras de llamar al fenómeno teatral, surgido en Italia a mediados del siglo XVI, que hoy conocemos

como *commedia dell'arte*¹⁸¹. En oposición a la comedia clásica o erudita, escrita en su totalidad, la *Comedia del Arte* se basaba en una estructura de guion base o escaleta llamado *canovaccio*, a partir del cual improvisaban los actores, desarrollando así la trama de la historia. Podríamos decir que la improvisación teatral, tal y como la podemos entender en la actualidad, tuvo sus orígenes en la *Comedia del Arte*, con la aparición de las primeras compañías de teatro profesionales en Italia, que se propagaron seguidamente por Francia y más tarde por toda Europa.

El término “arte”, como nos recuerda el cómico y Premio Nobel Darío Fo¹⁸², hace referencia, precisamente, al oficio. En la Edad Media, numerosos oficios eran conocidos como “artes”, y de esta manera se designaban los gremios de las diferentes actividades realizadas por profesionales y artesanos. Así pues, los cómicos de la llamada *commedia dell'arte* son reconocidos en la historia del teatro por haber sido los primeros profesionales de la escena, mujeres incluidas, gracias a su “arte” para elaborar y representar comedias. Ante todo, esta expresión italiana significa: comedia escenificada por actores profesionales.

El tratado *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, escrito en 1694 por el jesuita y dramaturgo Andrea Perrucci, recoge diferentes términos con los que, a lo largo de la historia, se ha registrado todo un recorrido técnico sobre la composición dramática y actoral. En su texto, el autor hace referencia al encanto y dificultad del “arte” de la improvisación, cuya práctica se aconseja únicamente a los actores profesionales:

¹⁸¹ El término *Commedia dell'Arte* surge en el siglo XVIII, acuñado por el tratadista Giuseppe Baretta en sus comentarios a una edición de Carlo Goldoni de 1750 (Fernández Valbuena, *La Comedia del Arte: materiales escénicos: antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*, 2006, p. XXVI).

¹⁸² Darío Fo, *Manual mínimo del actor*, 1998, p. 21.

Representar improvisando es un invento de nuestros siglos, que no conocieron los antiguos [...] Parece ser un arte surgido solamente en la bella Italia [...] La empresa es tan hermosa como difícil y peligrosa y no se deben dedicar a ella más que las personas idóneas y entendidas, las que saben qué quiere decir “regla de lengua”, “figuras retóricas”, “tropos” y todo el Arte Retórico, pues tienen que hacer de forma improvisada lo que el poeta sabe hacer de forma premeditada¹⁸³.

Históricamente, la *Comedia del Arte* es un fenómeno teatral, una manera particular de concebir y de hacer teatro, que rompe con las comedias escritas, vinculadas al mundo cultural clásico y renacentista, para dar paso a las comedias “improvisadas”, un teatro inmediato y vivo, de carácter popular. Los manuales circunscriben la *Comedia del Arte* en un periodo determinado de tiempo que abarca desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. Este fenómeno fundamental en la historia del teatro, dio paso al nacimiento del teatro moderno y ha ejercido una influencia profunda, a través de los siglos, en la producción de numerosos autores fundamentales. Así lo expresa el académico Mario Apollonio en el tratado de Attilio Dabini:

Todos los grandes dramaturgos de Europa conocieron la experiencia de la *commedia dell'arte*, y se enriquecieron con ella, para mover de la posesión consumada de una técnica al ingenuo dominio de la fantasía: Shakespeare, Moliere, Goldoni, fueron de más en más intrínsecos con ella, y la transformaron en profundidad; pero ellos, precisamente, que se encontraban con ella en el teatro, de ella se servían como de ocasión; en tanto que la artesanía de la *commedia dell'arte* no podía perdurar como tal sin mantener escrupulosamente la primacía de la teatralidad¹⁸⁴.

¹⁸³ Andrea Perruci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, en la edición moderna de 1961, p. 360.

¹⁸⁴ Recogido en las *Notas sobre la "Commedia dell'Arte"* de Attilio Dabini, 1967, pp. 66-67.

La *Comedia del Arte* generó un teatro vivo y popular que no lograban dar los literatos. Cuando aún no había acabado de afirmarse en Italia, su fuerza expansiva empezaba ya a difundirse por toda Europa. Hacia finales del siglo XVI, el aparato teatral de la *Comedia del Arte* ya era una sólida, difundida y popularizada realidad. Su influencia ha llegado hasta nuestros días y como diría el propio Dabini: “allí donde hay auténtico teatro, (aún en sus manifestaciones más recientes), allí hay *commedia dell’arte*”¹⁸⁵. Tras su desaparición en el siglo XIX, la *Comedia del Arte* mantuvo su continuidad en géneros como la pantomima blanca, representada por el popular Pierrot¹⁸⁶, o la vertiente teatral de los payasos y clowns de circo, que nos recuerdan a los viejos arlequines (imagen 33 a y b). A mediados del siglo XX, vuelve a ser Italia donde surge de nuevo la *Comedia del Arte*, recuperada en una producción mítica del Pícolo Teatro de Milán: *Arlecchino servitore di due padroni*¹⁸⁷ de Carlo Goldoni, con dirección escénica de Giorgio Strehler (imagen 34). Nuevamente, la *Comedia del Arte* comienza a reconocerse en claves esenciales del teatro independiente, en la ideología de un teatro completo basado en la figura del actor y en el trabajo colectivo de compañía, donde se recupera el poder del gesto y de la improvisación.

Heredera en muchos aspectos de la tradición clásica y donde se mezclaban también elementos del teatro literario del Renacimiento italiano con tradiciones carnalescas - como sus máscaras y su vestuario -, la *Comedia del Arte* rompió con las formas teatrales establecidas en su época, para abrir una vía completamente novedosa en la creación y representación

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸⁶ El personaje de *Pierrot* surge en Francia como evolución de *Pedrolino*, personaje italiano de la *Comedia del Arte*, compañero de Arlequino, ambos pertenecientes al grupo de los *zanni* o criados.

¹⁸⁷ *Arlecchino servitore di due padroni*, dirigido por Giorgio Strehler, se presentó el 24 de julio de 1947 en el Piccolo Teatro di Milano. El espectáculo fue concebido al final de la temporada, sin imaginar que tendría una vida más larga que la de su propio director. Las diversas ediciones del espectáculo han marcado las temporadas del teatro durante más de 50 años, y se ha presentado en los festivales más importantes del mundo, desde América Latina hasta China.

de espectáculos. Con ella se profesionalizó el “arte” de hacer comedias, y al valor social y cultural del arte escénico se sumó, además, el prestigio profesional.

Consideramos fundamental, analizar este fenómeno teatral que dio paso al teatro moderno en Europa, ya que nos permitirá entender muchos aspectos de nuestro teatro contemporáneo, especialmente – como es el caso de nuestra investigación sobre el teatro de Robert Lepage – del teatro basado en el juego del actor-creador y su capacidad de improvisación para generar dramaturgias originales. Recordemos que la ausencia del texto teatral en estas comedias *all'improvviso* ha dificultado una documentación particular de las obras¹⁸⁸, puesto que su dramaturgia era eminentemente espectáculo y representación, dependiendo en gran parte de la inspiración interpretativa y de la capacidad de improvisación de los propios cómicos; un arte efímero que se daba en la acción directa con el público, del que no quedan más documentos que diversas ilustraciones, guiones esquemáticos y algunos recetarios de diálogos (imagen 35).

Como señala Attilio Dabini en sus imprescindibles *Notas sobre la “Commedia dell’arte”*¹⁸⁹, el sentido de la personalidad, que surge en el Renacimiento, se integró con el *profesionalismo* y consiguió transformar, íntimamente, a quienes cultivaban el teatro, de igual manera que lo hizo con pintores, escultores, arquitectos y, en general, con el hombre de la época, individualista y empeñado en realizarse como individuo. En este sentido, podemos decir que el arte del Renacimiento es siempre de autor,

¹⁸⁸ Igualmente, apenas existen documentos de la primera versión de *La Trilogie des dragons* de Lepage, que fue confeccionada a través de improvisaciones. El texto del espectáculo se fue documentando, a posteriori, uniendo las distintas anotaciones personales de los actores que habían elaborado sus propios textos.

¹⁸⁹ Dabini, *op. cit.*, p. 6.

pues el hombre se proyecta en su obra como individuo, y quiere *ser* en ella y perdurar por ella¹⁹⁰.

El cómico de la *Comedia del Arte* reunía en sí las experiencias y habilidades del antiguo juglar y del bufón, pero, para trascender aquellas actuaciones en solitario, necesitaba una organización que agrupara los medios y las aptitudes. Así surgen las primeras compañías¹⁹¹, constituidas, jerarquizadas y profesionales. Con ellas se producirá el fenómeno de la movilidad y el nomadismo de los conjuntos cómicos que ayudará a la difusión de una nueva manera de hacer teatro¹⁹². Estas compañías ambulantes, integradas por actores profesionales con capacidades técnicas para la improvisación, actuarán en plazas, cortes y teatros de toda Europa. A la cabeza de cada compañía había un empresario que se responsabilizaba del espectáculo. Su trabajo consistía en elaborar tramas elementales – surgidas de la comedia erudita principalmente – que iba adaptando en función del lugar o del público al que se dirigía¹⁹³. Este carácter mixto de los repertorios era indicativo del mundo cultural clásico y renacentista, por un lado, y el mundo de la cultura popular, inmediata y viva por otro lado.

La *commedia dell'arte* señalará el predominio del actor sobre el autor, y la actuación en sus espectáculos por encima del texto literario. En la ejecución de su oficio, los actores – que vivían del teatro y para el teatro – iban acumulando un abanico impresionante de sentencias, monólogos,

¹⁹⁰ Algunos cómicos publicaron sus propios *canovacci* para manifestar su autoría y evitar que otros se apropiaran ilícitamente de su esfuerzo, como es el caso de la obra *Il teatro delle favole rappresentative* publicada en 1612, escrita por el actor y hombre de letras Flaminio Scala, quien llevara la dirección de la compañía teatral *I Confidenti*.

¹⁹¹ Lepage nos aclara que el concepto que se maneja en Canadá de “compañía” no es el mismo que en Europa. En América la compañía no es un grupo de actores con un sueldo fijo, sino que es una oficina de producción que contrata actores según el proyecto. Así sucede en *Ex Machina* donde, en muchas ocasiones, los actores no son los mismos.

¹⁹² Uno de los primeros casos de nomadismo teatral es el de la compañía de Francesco Cherea que a principios del siglo XVI actuará en Roma y en Venecia para emprender, posteriormente, giras por el extranjero.

¹⁹³ Esta característica del espectáculo “en construcción” que se transforma y adapta en función de los públicos, lugares o espacios en los que se representa, la podemos encontrar también en las dramaturgias de Robert Lepage, como es el caso de *Lipsynch* que analizaremos más adelante.

diálogos, canciones, o poemas que introducirán, en el momento conveniente, a lo largo del espectáculo. En este sentido, podríamos decir que se trataba de improvisaciones “preparadas” ya que los cómicos llevaban aprendidos de memoria sus recetarios de frases que adaptaban según las circunstancias. El “arte” de los actores para la comedia se manifestaba con el empleo de los *lazzi*¹⁹⁴ o recursos escénicos basados en gestos, acrobacias, onomatopeyas, pequeñas escenas cómicas o groseras, y otros tipos de golpes de efecto, con los que se buscaba la carcajada del público. Como recuerda Jacques Lecoq, los *lazzi* constituyen el espacio principal del juego interpretativo de la *Comedia del Arte*. Así, los momentos más interesantes de un *canovaccio* son cuando no hay nada escrito y se indica únicamente: “lazzi”. Sólo el actor, a través de su interpretación y su presencia cómica, puede hacer que esta parte del texto exista. Lecoq nos da una pista para entender el carácter de esta “comedia humana” estableciendo una diferencia fundamental entre los *lazzi* y los “gags”: “la diferencia entre los gags y los *lazzi* es que estos últimos tienen siempre una referencia humana. El “gag” puede ser puramente mecánico o absurdo, salirse de una lógica para proponer otra; los *lazzi* siempre muestran algún aspecto de la humanidad de los personajes”¹⁹⁵. Estos recursos del actor se convertían en pequeños secretos de profesión que se iban transmitiendo de padres a hijos. El actor de la *commedia*, como indica Dabini, se identificaba muchas veces con el personaje y, en ocasiones, le daba su propio nombre¹⁹⁶. En cierto modo, el cómico *dell’arte* se

¹⁹⁴ Como comentamos anteriormente, Lepage considera que los *lazzi* han desaparecido del teatro, como consecuencia de unos textos que no ofrecen ninguna flexibilidad, perdiéndose ese arte de la improvisación en directo, que siempre había estado ahí, y la escritura venía después.

¹⁹⁵ Lecoq, *Le Corps Poétique*, 1997, p. 124.

¹⁹⁶ En el espectáculo *Les aiguilles et l’opium*, Lepage da su nombre al personaje protagonista (Robert) que él mismo interpreta.

interpretaba a sí mismo y aprendía “no ya a interpretar, sino a *ser* su personaje”¹⁹⁷.

Como hemos indicado anteriormente, no existen textos dramáticos de las obras que eran representadas. La insólita forma dramatúrgica, cuya estructura fue base de los usos escénicos de los Cómicos del Arte, fueron los *canovacci* o *scenari*, donde se recogían las acciones y no las palabras. Fernández Valbuena explica de esta manera el significado de estos dos términos:

En ellos se explican las acciones que deben realizar los actores, junto a otros datos prácticos propios de un libro de dirección, y con todo ello se compone un *scenario* (*scenari* es su plural), es decir, un conjunto de escenas (*scene*). Dicho conjunto contiene un esquema de acciones, de entradas y salidas de los personajes, coordinadas por un corego, o director, sin una redacción previa de los diálogos, que, no obstante, están escritos en la memoria de los intérpretes. Las acciones responden a un entramado argumental previamente establecido, el llamado *canovaccio* – urdimbre o cañamazo en castellano – y el *scenario* se convierte en mediador entre la trama escrita y su puesta en escena. Los términos *canovaccio* y *scenario* se usan hoy indistintamente, aunque en España es más usado el primero¹⁹⁸.

Por su parte, Pavis nos hace la siguiente aclaración en su Diccionario:

El canevás (palabra que en francés antiguo – *chenevas* – significaba tejido de trama gruesa) es el resumen (el guion argumental) de una obra, destinado a la improvisación de los actores, particularmente en la *commedia dell'arte*. Los actores utilizan los guiones (o *canovaccios*) para resumir la intriga, establecer las acciones escénicas, los efectos especiales o los *lazzi*. Algunos de ellos han llegado hasta nuestros días y hay que leerlos, no como

¹⁹⁷ Dabini, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁸ Fernández Valbuena, *op. cit.*, p. XX.

textos literarios, sino como la partitura que orienta el trabajo de los actores-improvisadores¹⁹⁹.

Los *canovacci* o *canovaccios*, como vemos, carecen totalmente de valor literario, pero estos sencillos y domésticos documentos cumplen tres funciones esenciales para el desarrollo de la dramaturgia que dará una forma específica a cada espectáculo. En primer lugar, organizan la estructura de la obra, generando el orden lógico de las escenas y la composición global de la pieza teatral. En segundo lugar, plantean las situaciones de los personajes, suscitando así el juego y la improvisación de los actores que tendrán que recurrir a su técnica y a sus diversos recursos o *lazzi* para llenar la escena de vida y de humor con sus intervenciones. Y, por último, describen las acciones de los personajes, sus entradas y salidas, sugiriendo así algo tan importante como es “el ritmo” de la función. El *canovaccio* se convierte en la primera escritura – que no es otra cosa que un pequeño esquema o una serie de indicaciones – a partir de la cual los actores generan su propio texto, tanto los monólogos como los diálogos entre personajes, e igualmente constituye la estructura mínima capaz de articular y sostener el conjunto de la obra. Con la *Comedia del Arte* se iniciará una nueva “fórmula” teatral para generar textos dramáticos a partir de la improvisación, y el *canovaccio* estará en la base de esas dramaturgias efímeras.

Es preciso señalar que muchos de los movimientos de renovación del teatro que se han producido en el siglo XX, nacen y se nutren de una reconsideración de la *Comedia del Arte*. Un ejemplo lo encontramos en la renovación del teatro francés a través de la obra de Copeau y, posteriormente, en la pedagogía de Jacques Lecoq, donde la máscara teatral juega un papel pedagógico esencial. Actualmente, improvisar a partir de un

¹⁹⁹ Pavis, *Diccionario del teatro*, 1990, p. 62.

canovaccio, es una práctica que sigue vigente en la formación teatral como nos explica Josette Féral en su obra *L'école du jeu. Former ou transmettre ... les chemins de l'enseignement théâtral*: “L'acteur et ses partenaires disposent d'un canevas de la scène qu'ils auront à jouer. La fable est clairement fixée mais les modalités du jeu restent à inventer”²⁰⁰.

La *Comedia del Arte* ha sido y sigue siendo una escuela de arte escénico, y lo que el teatro europeo de la era moderna ha encontrado en esta escuela, como indica Dabini, ha sido el lenguaje teatral. De nuevo, Marco Apolonio precisa: “es evidente que el lenguaje teatral comprende así las palabras como los gestos, así las construcciones dialógicas como las alusiones escenográficas”²⁰¹. El lenguaje teatral, con todos sus múltiples elementos, es capaz de producir poesía, a la que también podemos llamar arte escénico, y que es propia de la *Comedia del Arte*.

Antes de cerrar este apartado y como manera de anticipar los siguientes, quisiéramos indicar de manera muy sucinta, que el teatro “en compañía” de Robert Lepage tiene, en cierto modo, sus raíces en esa dramaturgia de la improvisación, en esa manera de proceder entre la tradición y la modernidad que ya iniciaron los Cómicos del Arte.

1.2. Improvisación y creación colectiva en el teatro de Quebec

Al igual que sucediera con la aparición de las primeras compañías profesionales de teatro en la llamada *commedia dell'arte* del Renacimiento italiano, la creación colectiva – vinculada siempre al trabajo de compañía – surgirá también en el teatro de Quebec con la implantación del teatro profesional. Paulatinamente, desde el inicio de la segunda mitad del siglo

²⁰⁰ Féral, *L'école du jeu. Former ou transmettre ... les chemins de l'enseignement théâtral*, 2003, p. 213.

²⁰¹ Dabini, *op. cit.*, p. 67.

XX, el teatro de Quebec experimentará su propio “renacimiento”. La consolidación del teatro profesional en Quebec llegará gracias a una intervención progresiva del Estado que pondrá en marcha importantes instituciones como los Conservatorios de Arte Dramático, la Escuela Nacional de Teatro o el Consejo de las Artes, entre otras, e iniciará una política cultural de subvenciones para las emergentes compañías profesionales. Estas circunstancias, a las que se sumará también el movimiento contestatario social y cultural de los años sesenta, favorecerán el desarrollo de jóvenes compañías teatrales que, buscando una voz propia y una ruptura con las fórmulas teatrales establecidas y basadas fundamentalmente en el texto y la literatura dramática, practicarán con vigor la creación colectiva para desarrollar unas dramaturgias completamente nuevas y experimentales, basadas en la improvisación.

Antes de abordar las prácticas de improvisación empleadas por Robert Lepage en sus procesos creativos, analizaremos previamente el escenario histórico, social y cultural en el que emergen las compañías de teatro profesional de Quebec, que utilizan la improvisación en su práctica de creación colectiva. De este modo, veremos cómo el trabajo de Robert Lepage es, por una parte, consecuencia directa de esta práctica de creación colectiva extendida ya por todo el territorio de Quebec en los años ochenta, y al mismo tiempo, una evolución de la misma. En estas prácticas colectivas hacia una nueva dramaturgia, Robert Lepage sabrá aplicar, con inteligencia y acierto, conocimientos esenciales adquiridos en su etapa de formación, así como una visión y aplicación particular de los *Ciclos Repère* que veremos en el apartado siguiente.

En este pequeño análisis de algunas de las primeras compañías profesionales que comenzaron a practicar el teatro de creación²⁰² en Quebec, podemos distinguir dos periodos fundamentales, separados entre sí por un hecho histórico que determinará cada uno de ellos: el referéndum para la independencia de Quebec respecto a Canadá de 1980, y cuyo resultado fue desfavorable para los partidarios de la independencia. Esta fecha marcará un antes y un después en las líneas de trabajo seguidas por las jóvenes compañías que practicaban la creación colectiva.

1.2.1. La revolución teatral de los años 70

El teatro que podríamos entender como “esencialmente quebequense”, surge con el proceso de modernización que vive la provincia de Quebec en el periodo de la llamada *Revolución tranquila*, entre 1960 y 1980. Dos décadas que marcarán un periodo de protesta, de alteración y cuestionamiento de los valores, a lo largo de un amplio movimiento de liberación, de transformación social, política y cultural que llevará irremediablemente a la modernización del Quebec y a la afirmación de una identidad propia. La *Revolución tranquila* supondrá la pasarela que permita el tránsito de un Canadá francés a un Quebec, dando paso así, como apunta Rosa de Diego, a la noción de *quebecitud*²⁰³.

Esta noción identitaria se manifestará con fuerza a lo largo de este periodo en todas las manifestaciones artísticas y culturales y, por supuesto, también en el teatro. El emblemático año de 1968 que, en Francia, significará el punto álgido de la contestación estudiantil para todo el mundo, en Quebec será el año del estreno de *Les Belles Soeurs* de Michel

²⁰² Consideramos “compañía de creación” aquella que pone en escena sus propias obras originales, en oposición a las compañías de repertorio.

²⁰³ Rosa de Diego, *op. cit.*, p. 53.

Tremblay, obra teatral de referencia en el inicio de la dramaturgia plenamente *quebequense*²⁰⁴. Este momento de reafirmación de identidad, por parte de una colectividad dentro de la provincia de Quebec, que se apoya en la consciencia de su modernidad, dará paso también a un teatro comprometido, de compañía, que jugará un factor importante dentro de este movimiento de contestación, de afirmación y renovación. Serán los actores y las actrices quienes, a título de artistas profesionales, tomarán la iniciativa de fundar compañías de creación, las cuales lanzarán y desarrollarán la evolución fulgurante del teatro quebequense en el último cuarto del siglo XX.

Una primera manifestación de este movimiento contestatario será la necesidad y el deseo de afirmarse, de identificarse a través de la creación teatral. Esto sucederá en Quebec, de manera gradual, sobre todo a partir de 1965. Como dato significativo, observamos que entre 1965 y 1974 se pudieron contabilizar más de 400 creaciones colectivas producidas en la provincia de Quebec²⁰⁵. Podemos entender que, aunque había espectáculos muy diversos, todos mantenían una constante común que los distinguía del teatro tradicional: todos estos espectáculos eran creaciones colectivas y, por tanto, ninguno de ellos era obra de un autor individual. Los integrantes de la compañía eran, en mayor o menor medida, los propios autores de la obra. Así aparece una réplica hacia la visión privilegiada del autor único y, como diría Villemure²⁰⁶, una contestación hacia la sacrosanta Trinidad: el autor (Dios), el texto (el Hijo) y el director de escena (el Espíritu Santo). La nueva estética teatral rechazará el texto en favor de la creación colectiva y la lengua hablada y popular, “el joul”, tomará el lugar relegado, hasta ahora, a la correcta dicción de la lengua culta francesa. Las nuevas

²⁰⁴ *Les Belles-soeurs*, escrita e interpretada en *joul*, constituye el inicio de una dramaturgia no canadiense en lengua francesa o francocanadiense, sino plenamente quebequense.

²⁰⁵ Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Quebec », *Jeu*, 1977, p. 57.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

prácticas teatrales tomarán también diferentes posicionamientos según su ideología: unos se identificarán más con la contra-cultura y la liberación personal, otros, de ideología marxista, utilizarán el teatro como método de lucha contra la alienación social. Igualmente, la escena supondrá una tribuna nacionalista para algunos o un espacio de contestación y de afirmación para el incipiente movimiento feminista.

Este auge de la creación colectiva también se verá estimulado con la llegada repentina de la improvisación teatral que aparecerá, en un momento totalmente favorable, para cubrir las necesidades de expresión de una juventud en efervescencia y abrir una ansiada vía de liberación del imaginario y de la sensibilidad. Muchas de estas técnicas de improvisación vinieron de Europa a través de jóvenes quebequenses que viajaron al viejo continente en busca de formación con destacados maestros²⁰⁷.

Pero en este contexto de revuelta política, también se practicó la improvisación por intuición o por impulso, sin técnica alguna, entendiéndola únicamente como un medio de “libre expresión”. La creación colectiva en Quebec, también denominada *collectif de création*, se verá igualmente influida por la moda americana que generaron compañías como *The Living Theatre* (1947) o la *Bread and Puppet* (1963), ambas fundadas en la ciudad de Nueva York. Estas compañías concebían el teatro casi como una forma de vida donde los actores vivían en comunidad bajo principios libertarios. Su radicalidad y compromiso político, sirvieron de modelo a muchas otras compañías en su deseo de transformación social, su posicionamiento a favor de una comunidad cooperativa de expresión, manteniéndose en la línea de valores del movimiento hippie de la época. También encontrarán inspiración en las teorías de Bertolt Brecht o de Augusto Boal, así como en las formas populares de la *commedia dell'arte*,

²⁰⁷ Como fue el caso de Marc Doré, comentado anteriormente, en la etapa de formación de Robert Lepage.

oponiéndose a la estética del teatro oficial y burgués. Estos intercambios de experiencias propiciarán una rápida evolución de la creación colectiva en Quebec, en un deseo de redefinición de la teatralidad y de invención dramaturgica.

Así surgirán espectáculos claramente representativos del momento de agitación social que se vivía en Quebec, con los que se buscaba denunciar todas las formas de alienación social. Estos espectáculos eran producidos por algunas compañías que comenzaban a destacar sobre las demás y cuyos nombres comenzaban a tomar relevancia. Así podríamos citar algunos casos concretos como: *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* del *Grand Cirque Ordinaire*, *Les Sept péchés capitaux* del *Théâtre ...Euh!* o *La Grand Langue* del *Théâtre Parminou*, entre otros muchos ejemplos.

1.2.1.1. *Le Grand Cirque Ordinaire*

La compañía que funcionará en forma de cooperativa bajo el nombre *Le Grand Cirque Ordinaire* (G.C.O.), de orientación nacionalista y popular, jugará un importante rol catalizador en el panorama teatral de los años 70. Raymond Cloutier será la persona que impulsará esta compañía formada por antiguos alumnos del *Conservatorio de Arte Dramático* y de la *Escuela Nacional de Teatro*, disconformes con una formación excesivamente tradicional y dependiente de la cultura francesa con la que no se reconocían. En todos ellos existía una voluntad de liberación y de regreso a las fuentes esenciales de la creación, una necesidad de comunicarse directamente con el público, sin pasar por los esquemas europeos o burgueses, entendidos como unas fórmulas “prefabricadas” de dramatización. Su voluntad será la de inventar un nuevo teatro.

On s'est réuni, on a improvisé, crié, bougé, chanté, dansé. Trois semaines plus tard on avait complété le canevas du spectacle, écrit des textes, fabriqué des chansons²⁰⁸.

T'es pas tannée Jeanne d'Arc? será la primera producción del G.C.O. que verá en la figura de Juana de Arco el símbolo de una resistencia popular. Pero más allá de construir una pieza política, el espectáculo buscará acercarse a la realidad social y cultural de la vida cotidiana de los quebequenses, para concebir un espectáculo que en su momento se definió como "socio-poético". Laurent Mailhot lo define así:

Le Grand Cirque Ordinaire – comme son contemporain, le *Théâtre du Même Nom*²⁰⁹ de Jean Claude Germain – c'est en même temps la fable (distanciée, brechtienne) et la fête (l'enthousiasme, la communion). Contre la famille, oui, mais en famille; contre le travail automatisé, avec une parfaite rigueur technique; contre la sainteté et l'héroïsme officiels, avec Jeanne d'Arc²¹⁰.

La compañía se define como un gran circo con el que se reivindica el espíritu de juego y de fiesta, y donde sus fábulas irán tomando forma a través de improvisaciones colectivas. La pista del circo evocará el sentido del riesgo y también el carácter popular. Un teatro circular con el que se manifestaba una clara voluntad de comunicación con el público, dejando todo su juego a la vista. El circo se tomará como metáfora de un país imaginario, de una sociedad por construir, de un mundo autónomo, dinámico y vivo. De manera simbólica se recreaban personajes como el malabarista, el acróbata, el domador o el payaso y, con ellos, se integraba la

²⁰⁸ Raymond Cloutier citado por Laurent Mailhot, "Orientations récentes du théâtre québécois" en *Archives des lettres canadiennes, Le Théâtre canadien-français*, 1976, tomo V, p. 332.

²⁰⁹ Le *Théâtre du Même Nom* adopta las siglas invertidas del *Théâtre du Nouveau Monde*, que es un teatro oficial e institucional. El T.M.N. se define, por tanto, como una negación y una parodia del T.N.M.

²¹⁰ Mailhot, "T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?". *Jeu*, (5), 1977, p. 37.

música, la danza, el canto, las máscaras, las locuras trágicas y cómicas... Todo era posible porque todo estaba por inventar.

On sentait qu'on était dans un pays qui s'inventait. C'est pour cela que toute la base de notre théâtre a été, évidemment, l'art de l'improvisation, qui est un art nécessaire quand on n'a plus de moyens, plus rien. Quand rien n'est donné, il faut tout faire²¹¹.

La palabra *Grand* se incorporó al nombre para dar importancia a aquello que se presentaba y que, por otra parte, se mostraba de manera aumentada y amplificada, en una completa dimensión teatral. Y la palabra *Ordinaire* hace referencia a las cosas banales y cotidianas, a las cosas sencillas y, al mismo tiempo, sugiere una connotación de autenticidad como argumenta el propio Cloutier: “Ce *Grand Cirque Ordinaire* c'est l'existence telle que nous la vivons tout en essayant d'être nous-mêmes, d'être ordinaires”²¹². En la compañía, el actor estaba considerado como un poeta, independientemente de su capacidad para escribir, lo que se valoraba era su talento para producir testimonios sensibles como parte de la escritura escénica. Sus dramaturgias buscaban reproducir la vida a través del juego y era el actor quien entraba “en juego” con su capacidad para improvisar. La improvisación permitía generar un juego vivo, como si se realizara siempre por primera vez. Así lo explica Cloutier:

On est allé partout, n'importe où, et on acceptait n'importe quelle condition. [...] Dès que l'on met le pied dans ce rond-là, on est obligé d'être totalement actif pour les deux ou trois heures que ça dure. C'est une grosse tâche mais c'est plus payant pour la dramaturgie parce que la tension – et l'attention – est parfaite et le

²¹¹ Raymond Cloutier en “Le Grand Cirque ordinaire: réflexions sur une expérience”. *Les Presses de l'Université de Montréal. Études françaises*, 15, (1-2), 1979, p. 188.

²¹² Raymond Cloutier, “Jeanne d'Arc au cirque”, *Le Devoir*, 17 de enero de 1970, p. 13.

tempo, les thèmes, la fabrication est pure, exactement au meilleur des protagonistes²¹³.

En el espectáculo *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* se utilizaban grandes máscaras o cabezudos, al estilo del *Bread and puppet*, que aquí representaban instituciones como la Iglesia o la Justicia, combinadas con pequeñas “máscaras tipo”, para representar a un grupo de conquistadores ingleses, y también medias máscaras de color blanco con un carácter neutro (imagen 36). Cabe señalar que el teatro con máscaras propone un juego teatral particular que ayuda a representar ciertos estereotipos, como sucedía en la *commedia dell'arte*, aportando un nivel plástico y visual muy favorable para los espectáculos de calle. Igualmente, el propio objeto de la máscara permite entrar directamente en la convención teatral – no hay nada más teatral que una máscara – y ayuda elevar el nivel de juego y de expresividad en los actores. El carácter popular del espectáculo estaba siempre vinculado a la comedia, al tono irónico y a la provocación, buscando concienciar al espectador sobre la situación contemporánea mediante el simbolismo de ciertas situaciones y personajes.

En este espectáculo vemos la evolución de las referencias del teatro tradicional para personalizarse en un nuevo gesto teatral. Como diría Villemure²¹⁴, *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* del *Grand Cirque Ordinaire* es al teatro quebequense marginal lo que *Les Belles-Soeurs* de Tremblay fue respecto al teatro de Quebec tradicional. Ambos espectáculos son dos reacciones teatrales importantes, que reflejan el carácter identitario y muestran un signo de madurez. Este espectáculo del *Grand Cirque Ordinaire*, interpretado en la lengua popular de Quebec, se convierte en una referencia. Con él se demostró que el teatro podía pertenecer a todos,

²¹³ Cloutier, “Le Grand Cirque ordinaire: réflexions sur une expérience”, 1979, pp. 189-190.

²¹⁴ Villemure, « Aspects de la création collective au Québec ». *Jeu* (4), 1977, pp. 66-67.

principalemente gracias a su lenguaje. Se expresó también que todo el mundo podía hacer lo que quisiera y de la manera que quisiera, y que el público era capaz de comprenderlo y de sentirse identificado.

En portant le théâtre québécois là où personne n'avait encore réussi à instaurer le régime du Grand Théâtre, il contribuera peut-être à hâter l'avènement d'un Québec neuf, d'un cirque utopique où l'acceptation de soi-même conduira à la liberté²¹⁵.

La compañía se creó en 1969 y se disolvió finalmente en 1978. En ese periodo llegaron a producir un total de nueve espectáculos con los que consiguieron marcar profundamente el teatro quebequense. A pesar de ello y, probablemente afectado por la tristeza que supone toda pérdida, Raymond Cloutier realizaba un balance del trabajo de la compañía, marcado por un sentimiento de decepción:

J'aurais souhaité qu'on puisse remplacer le mythe des Compagnons de Saint-Laurent qui règne sur notre dramaturgie depuis trente ans. Mais nous avons décidé, en février dernier, d'arrêter d'exister comme groupe. Nous ne faisons qu'entretenir le bonheur de quelques fidèles qui nous aimaient. Notre impact sur la culture québécoise a été à peu près nul. Notre génération n'a pas de parole dans les institutions culturelles. Nous voulions transformer le théâtre et la société. Mais nous avons l'impression d'avoir fait cette expérience de neuf ans pour rien...²¹⁶

²¹⁵ Bélair, *Le Nouveau Théâtre québécois*, 1973, p. 154.

²¹⁶ Cloutier, "Le Grand Cirque Ordinaire: réflexions sur une expérience", *op. cit.*, p. 193.

La disolución de la compañía llegó antes del referéndum de 1980, quizás como un síntoma premonitorio de que el propio panorama teatral, al igual que la sociedad quebequense, estaba cambiando y no quería continuar por la misma senda de las “revoluciones”.

1.2.1.2. *Le Théâtre Euh!*

La compañía del *Théâtre Euh!* surge en el inicio de la década de los años 70 y entre sus miembros se encontrará Marc Doré, como uno de sus fundadores. El Manifiesto de la compañía, que obtendrá gran difusión e impacto entre las jóvenes compañías teatrales de Quebec, aparecerá publicado por primera vez en el diario *Le Soleil* de Quebec, el 14 de agosto de 1971, bajo el título “Théâtre québécois et... théâtre au Québec”²¹⁷. La compañía nace de una lucha ideológica y cultural, en ruptura con el teatro oficial, que será llevada a cabo sobre tres frentes:

- I. El colonialismo cultural. Lucha contra todo colonialismo político y cultural, como se entendían, por ejemplo, las enseñanzas oficiales de Arte Dramático, unidas a una cultura importada de Europa y de América.
- II. Improvisación y creación colectiva, como metodología para la construcción de una dramaturgia propia y de un teatro vivo. Se rechaza la estética tradicional y se propone un arte indefinido, sin terminar, de manera que pueda adaptarse sistemáticamente a la

²¹⁷ El título sugiere claramente la diferencia entre el teatro que se realizaba en la provincia de Quebec con el teatro propiamente quebequense.

realidad presente²¹⁸. Se defiende un teatro sencillo y directo, *pobre*²¹⁹ incluso y comunitario.

- III. El debate entre el teatro político y el teatro popular. Se pretende acercar el teatro al pueblo, adaptándose a sus problemas e inquietudes, desde su realidad más inmediata y actual²²⁰.

La compañía experimenta tres periodos: el primero entre 1970 y 1972, en el que desarrollan sus propios proyectos de creación colectiva. Entre 1972 y 1976, la compañía inicia un periodo en el que busca una mayor inclusión y operatividad con su comunidad: asociaciones vecinales, sindicatos, estudiantes, etc. En su etapa final, la compañía se radicaliza en un giro hacia la vía política al unirse al grupo marxista-leninista, disminuyendo sus actividades públicas y profesionales, para disolverse finalmente en 1978.

Le Théâtre Euh! a joué le rôle de précurseur et de diffuseur en ce qui concerne la création collective, dans toutes ses implications... Par ailleurs le Théâtre Euh ! aura été le premier groupe à adopter une perspective marxiste²²¹.

²¹⁸ Esto es lo que, con otras palabras, podríamos denominar *work in progress*, una práctica en la que la realidad presente puede seguir modificando el espectáculo, representación tras representación. Como veremos más adelante, este es un procedimiento habitual que caracteriza la práctica teatral de Robert Lepage.

²¹⁹ Se percibe, igualmente, una clara influencia de los escritos teóricos del director polaco Jerzy Grotowski recogidos bajo el título *Hacia un teatro pobre*, publicados en 1968. El término “teatro pobre” hace referencia a una particular manera de hacer teatro con elementos sencillos, centrada fundamentalmente en el trabajo del actor, más que en la espectacularidad de la puesta en escena.

²²⁰ Vemos la influencia directa con las teorías de Brecht publicadas en su *Pequeño organon para el teatro* de 1948: “Si el teatro quiere tener el derecho y los medios de fabricar reproducciones eficaces de la realidad, tiene entonces que comprometerse en la realidad”.

²²¹ Entrevista con Gilbert David, en Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte: le Théâtre Euh !*, Montréal, Vlb, 1982, pp. 244-245.

Después de un primer periodo marcado por un espíritu crítico y contestatario, se iniciará una nueva etapa que evolucionará incorporando cierto sentido didáctico a sus creaciones. El espectáculo *Les Sept Péchés capitaux* pertenece a este segundo periodo, el más interesante en cuanto al desarrollo de su metodología de creación colectiva. En el verano de 1972, la compañía recibe un encargo para realizar un espectáculo dentro de un contexto de juventud, promovido por un P.I.L. *Projet (federal) d'Initiatives Locales*. La compañía aceptará con entusiasmo, decidida a abordar problemas precisos como la precariedad laboral, el problema del acceso a la vivienda, etc. Cada uno de los temas se abordaron inicialmente en forma de sketch y posteriormente, inspirados en la obra de Brecht, surgirá su espectáculo *Les Sept Péchés capitaux* (Imagen 37).

Este espectáculo llevará a la compañía a desarrollar un proceso de creación colectiva diferente, dejando de trabajar únicamente entre ellos mismos, para abrirse a un trabajo en comunidad. Los integrantes de la compañía iniciarán una investigación entre los ciudadanos del barrio, para familiarizarse con su lenguaje, para conocer sus preocupaciones y los medios culturales de un público particular, muy diferente al de los círculos intelectuales, que no tenía mayor conocimiento del teatro que aquel que pudiera llegar a ver en su propio barrio. Así lo relataba la propia compañía:

Les gens nous apprennent comment faire le théâtre. Là, il faut écouter ce qu'ils nous disent. Par les gens, on a connu une réalité, une nouvelle façon de faire. Tous les jours, quand on va jouer devant les gens des quartiers populaires, on apprend des affaires. On a appris, par exemple, que prendre une valise, la mettre debout, l'ouvrir et faire semblant que c'est un frigidaire, ils y croient en maudit. Tu fais un divan, wow! ils en reviennent pas. Mais ça, on ne le savait pas

avant. [...] Quand on va aux travailleurs, on essaie de faire un théâtre pour eux autres. Pis quand, dans nos ateliers, on essaie que les étudiants fassent leur théâtre, les images peuvent être plus compliquées et plus complexes. La vie est pas pareille dans un cégep et dans une usine. On va au chemin le plus court. Quand on va parler aux étudiants, on essaie de leur parler de leur réalité. Les ouvriers, la même chose. Mais quand c'est des intellectuels, on refuse de s'adapter²²².

En este segundo periodo de la compañía, con toda probabilidad, Marc Doré aprovecharía la experiencia de su paso por la Escuela de Jacques Lecoq en la que el maestro francés practica con los alumnos un ejercicio llamado *Les enquêtes*. En este ejercicio que plantea una investigación colectiva, los alumnos se agrupan en pequeñas compañías y eligen un lugar o un espacio que no conozcan para observarlo e integrarse en su vida cotidiana durante 4 semanas. Se trata de una verdadera integración dentro de un espacio de vida (un hospital, una fábrica, un barrio, el cuerpo de bomberos, etc.) con el fin de experimentar personalmente aquello que está sucediendo en el interior de ese espacio. A partir de las experiencias vividas por cada miembro del grupo en su investigación, construyen un pequeño espectáculo para el que utilizarán las formas teatrales que consideren más apropiadas para compartir con el público aquello que han experimentado²²³. *Les Sept Péchés capitaux* confirmará esta experiencia teatral desarrollada en barrios populares y ejercerá una enorme influencia en la evolución de la práctica teatral del *Théâtre Euh!* En este periodo, la compañía comenzará a favorecer un

²²² Entrevista del *Théâtre Euh!*, realizada el 11 de enero de 1974 y publicada por Gérald Sigouin en "Orientations et mutations du théâtre... euh! (deuxième partie). *Jeu*, (3), 1976, p. 17.

²²³ Jacques Lecoq explica el ejercicio de *les enquêtes* en la página 103 de su libro *Le corps poétique*.

trabajo con las asociaciones vecinales, los sindicatos, los estudiantes y todo tipo de grupo social y político de ideología progresista en Quebec.

La aventura teatral del *Théâtre Euh!* coincidirá en espacio y tiempo con la búsqueda generalizada, a través de diferentes vías y manifestaciones, de un teatro propiamente *quebequense*. Se sitúa en una época de agitación política en la que el teatro también atraviesa un periodo de cuestionamientos formales y estéticos que, como veremos más adelante, darán lugar al desarrollo de nuevos lenguajes teatrales que pondrán el teatro de Quebec en la escena internacional.

1.2.1.3. *Le Théâtre Parminou*

La compañía del *Théâtre Parminou* se funda en 1973 como una cooperativa de trabajadores escénicos para convertirse en una de las principales compañías profesionales en Quebec. Al igual que sucediera con otras compañías de la época, sus componentes provenían de las Escuelas de Arte Dramático, dispuestos a demostrar que era posible vivir de su profesión por medio de una compañía permanente que creara colectivamente sus espectáculos. El grupo original compuesto por ocho personas vio aumentar a lo largo de diez años, en los que realizaron más de cuarenta producciones, su número de miembros hasta las diecisiete personas, gracias a un gran empeño organizativo tanto artístico como administrativo.

Surgidos igualmente del movimiento protesta de los años 70, sus integrantes deseaban expresarse a través de la creación colectiva, mostrándose contrarios al teatro de autor, al teatro tradicional, al teatro comercial e, incluso, a la figura del director de escena. La compañía se implicará en el desarrollo y fomento de un teatro popular y accesible, con

espectáculos en gira que iban dirigidos, fundamentalmente, a las pequeñas poblaciones, poco o nada familiarizadas con las representaciones teatrales. Por este motivo, y también como estrategia para sus giras, la compañía decide vivir fuera de los grandes centros urbanos y se establece en la pequeña población de Victoriaville, a medio camino entre Montreal y la ciudad de Quebec.

Su voluntad de crear una organización políticamente comprometida con valores e ideas progresistas que mantuviera una estrecha comunicación con el público, tomará forma con uno de sus primeros espectáculos: *La Grande Langue*, presentado en 1974. Esta creación colectiva, emotiva, intuitiva y concebida en catorce días, según los miembros de la compañía²²⁴, planteaba los problemas de la lengua en Quebec con la que sus creadores mostraban un planteamiento y visión nacionalista (imagen 38).

El denominador común de sus trabajos está en la relación que el colectivo teatral mantiene con su auditorio. Así podríamos distinguir algunos de los aspectos más significativos que marcarán las líneas de trabajo en sus procesos de creación colectiva:

- Se defiende una voz propia e independiente surgida del propio imaginario de la compañía, como contestación al autor único que, hasta ahora, ostentaba en monopolio de la voz teatral.
- La investigación artística está sometida a las intenciones políticas.
- Entienden la representación como única teatralidad concreta; la teatralidad del texto sólo es virtual y relativa.
- La creación colectiva se entiende como un gran espacio de libertad, donde la improvisación se convierte en una práctica fundamental.

²²⁴ Según la entrevista que Adrien Gruslin mantiene con los miembros de *Parminou*, « Dix ans de création collective — C'est singulier! ». *Jeu*, (28), 1983, p. 112.

La improvisación se entenderá como una llamada a la espontaneidad, como un rechazo a las convenciones del artificio teatral, para buscar la naturalidad del comportamiento cotidiano. El deseo de improvisar consistía, fundamentalmente, en un deseo de expresarse, en una insumisión contra la imposición que podía ejercer el texto. Así lo recoge la reflexión de Michel Bernard:

Insoumission à l'égard d'un texte directeur, liberté d'exécution par rapport aux injonctions d'une conception, fantaisie d'un corps parlant ou non transgressant la loi de l'écriture, [...] rupture pulsionnelle sauvage avec tout code imposé²²⁵.

Como otras compañías, *Parminou* también adaptaba sus métodos a la dinámica del equipo de trabajo y al tipo de espectáculo que fuera a construir. En el proceso de investigación que precedía a la creación, se buscaba información sobre el tema que se quería tratar, realizando un trabajo de análisis que llevaba a la redacción de un primer *canovaccio* o esquema general para determinar las líneas principales de la estructura, a partir de la cual se iniciaba el desarrollo del fondo y la forma del espectáculo. El carácter político de la compañía buscaba llevar a la escena situaciones de la vida cotidiana en las que planteaban problemas de actualidad. Su intención era hacer reflexionar al público sobre estos problemas, como una manera de invitarles también a resolverlos.

La creación colectiva, surgida en este contexto de protesta, aparece como un fenómeno totalmente novedoso que, en su propio proceso evolutivo, se irá descubriendo y definiendo por sus propios practicantes. Esto suponía todo tipo de exploraciones que pasaban por la integración en

²²⁵ Michel Bernard, citado por Jean-Guy Côté, *Le théâtre Parminou ou la résurgence du théâtre d'intervention au Québec dans les années 1970*, p. 124.

el trabajo de cualquier tipo de técnica o método que pudiera suponer una ayuda o un estímulo nuevo, con el que abordar el particular proceso de dramaturgia colectiva. Así, se irán incorporando las técnicas del clown, las del teatro-foro, el teatro de máscaras o la propia metodología de los *Ciclos Repère* que inspirarán a muchos otros colectivos en su trabajo de creación colectiva y que la propia compañía *Parminou* adaptará a su manera:

Consiste en une série d'exercices d'improvisation ou d'écriture, appelé "partitions". Chacune d'elles poursuit un but bien déterminé : réchauffer les comédiens et comédiennes, faire rire, émouvoir, trouver des personnages, une histoire, des situations ... Ces exercices sont toujours rattachés au thème à exploiter, en l'occurrence, pour cette production, la responsabilisation des jeunes. En cela, le théâtre Parminou adapte à ses besoins l'outil de travail développé par le Théâtre Repère, qui, lui, crée à partir de ressources sensibles et non à partir de thèmes²²⁶.

Como veremos más adelante, en el apartado dedicado a los *Ciclos Repère*, esta metodología difundida por Jacques Lessard aparecerá en un momento totalmente oportuno; un periodo donde el deseo de redefinición de la teatralidad solicitaba fórmulas, técnicas y métodos que organizaran y enriquecieran el proceso de creación colectiva, cuya práctica se impuso en la década de los setenta entre las jóvenes compañías teatrales de Quebec.

1.2.2. Los nuevos lenguajes escénicos de los años 80

Con los años ochenta, el teatro de Quebec entra en un nuevo ciclo en el que se inicia el despliegue de su teatro contemporáneo. La década anterior, contagiada por el ideal de la *Revolución tranquila*, había sacudido

²²⁶ Jean-Guy Côté, *op. cit.*, p. 131.

las fórmulas convencionales del teatro tradicional para producir un teatro contestatario, a la búsqueda y defensa de una afirmación nacional y de un lenguaje propio. El fenómeno de la “creación colectiva” había contribuido al desarrollo de una dramaturgia autóctona, comprometida, nacionalista, de izquierdas, que reflejaba las tensiones políticas y sociales. Pero la sociedad de Quebec, como su teatro, experimentará un cambio fundamental a partir del referéndum de 1980 con la pérdida de los ideales y las propuestas independentistas. La llama nacionalista se apagará poco a poco y el teatro se hará eco de otras numerosas voces que continuarán con la renovación escénica, iniciada en la década anterior.

Con la nueva década comenzará, progresivamente, una transición de lo colectivo a la individualidad, dando paso a una palabra múltiple y a una escritura diversa, más personal e íntima. Como señala De Diego²²⁷, la obsesión política nacionalista y de revolución social de los años 70, se irá transformando en una expresión de los “espacios íntimos”; un fenómeno generalizado que trasciende la propia realidad de Quebec y que según Jean-Pierre Ryngaert, *la disolución de las ideologías durante los años 80 está acompañada de una pérdida de puntos de referencia. Pocos textos se refieren ya a la historia o a la política, y muchos sin embargo exploran los territorios íntimos*²²⁸.

En esta nueva corriente en la que comienzan a aparecer voces individuales y visiones más personales, surgirá una nueva generación de dramaturgos (muchos de ellos formados específicamente en escritura dramática en la *National Theatre School of Canada*, en Montreal) como Normand Churette, René-Daniel Dubois o Michel Marc Bouchard. También se harán notar un importante número de dramaturgas, procedentes en su mayoría del movimiento feminista, entre las que destacan: Jovette

²²⁷ De Diego, *op. cit.*, p. 98.

²²⁸ Ryngaert, *op. cit.*, pp. 44-45.

Marchessault, Elisabeth Bourget, Jeanne-Mance, Delisle y Maryse Pelletier o Marie Laberge.

Pero la renovación de la escena no pasará única y necesariamente por la literatura dramática. Otro tipo de escritura comenzará a desarrollarse en Quebec bajo el concepto de “escritura escénica” que será llevada a cabo por nuevos directores de escena, los cuales aportarán una visión original y contemporánea a las obras clásicas. Esta corriente se iniciará en Europa con grandes directores que revolucionarán la escena internacional. Sus adaptaciones de textos clásicos incorporarán una nueva visión personal, original y contemporánea como sucederá con las propuestas de Roger Planchon²²⁹, Patrice Chéreau, Antoin Vitez, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Benno Besson o Giorgio Strehler entre otros muchos. En Quebec se visualizará el reflejo de la estela europea en una nueva generación de directores de escena como: Lorraine Pintal, René-Richard Cyr, Alice Ronfard, Claude Poissant, Yves Desgagnés, Serge Denoncourt, Martine Deaulne, André Brassard o Denis Marleau quienes lograrán imponer una aproximación e interpretación más audaz tanto de obras clásicas como de piezas contemporáneas.

Estas nuevas transformaciones de la escena afectarán, igualmente, a la creación colectiva que mantiene su actividad evolucionando en ese espacio contemporáneo que demanda nuevos lenguajes escénicos. Con la entrada en la década de los años 80, los tiempos empleados para cada producción comenzarán a extenderse y los procesos de creación colectiva podrán desarrollarse a lo largo de varios meses. La búsqueda de nuevos lenguajes llevará a fusionar las fronteras entre disciplinas, cada vez más

²²⁹ El director francés Roger Planchon, también actor y dramaturgo, será uno de los primeros en defender la idea del director como escritor escénico y se referirá a la *mise-en-scène* (puesta en escena) como *écriture scénique* (escritura escénica). Algunas de sus direcciones escénicas más destacadas son: *Enrique V* de Shakespeare (1957), *Tartufo* de Molière (1962 y 1973), *Tierra de nadie* de Harold Pinter (1979), o *Athalie* de Racine (1980).

fluidas y porosas, dando paso a la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad²³⁰. Al mismo tiempo, surgirá la necesidad de integrar las nuevas tecnologías y de abrir un horizonte cada vez más marcado por la electrónica. La nueva visión del mundo contemporáneo, mucho más diverso y complejo, dará lugar a un tipo de teatro en ocasiones fragmentado, con nuevas expresiones como la performance, por ejemplo, inspiradas en una nueva realidad.

Los nuevos tiempos significarán el final para muchas compañías, que perciben el cierre de un ciclo o la falta de sentido a sus demandas nacionalistas. Pero, al mismo tiempo, aparecerán otras nuevas agrupaciones que se desarrollarán, ahora de una manera más evidente, en torno a la carismática personalidad de su líder. Es interesante señalar cómo en esta nueva etapa, la creación colectiva se verá afectada por una nueva palabra que irrumpe con fuerza y que parece impregnar todo proceso creativo: es la palabra “experimental”. El término experimental nos recuerda ese carácter aleatorio de ciertos protocolos que se llevan a cabo en los procesos de investigación. De esta manera, algunos artistas modificarán sus aproximaciones a la creación dramaturgica y teatral, dejando un gran espacio a los caprichos del azar. Desde los años setenta, el concepto de proceso irá tomando ventaja sobre aquel del producto cerrado y acabado, y las expresiones *work in progress* o “procesos de trabajo” comenzarán a acompañar a las de “improvisación” o de “creación colectiva”. Un cambio

²³⁰ Si la multidisciplinariedad involucra el conocimiento de varias disciplinas que aportan cada una desde su espacio al tema en cuestión, la interdisciplinariedad abarca aspectos de varias disciplinas, pero sólo en un aspecto puntual. Por su parte, la transdisciplinariedad abarca de manera global todas las áreas que la componen, cuyas teorías están interconectadas sin jerarquía de conceptos, teniendo todas las disciplinas la misma importancia. Su ámbito de acción es superior al de cada una de las disciplinas. Según la doctora Oliva Calvo “Se habla de transdisciplinariedad cuando los saberes de los campos dispares se integran en una visión de conjunto que permite estudiar sus conexiones y relaciones de coordinación y subordinación”. (Oliva Calvo, *Transdisciplinariedad, vínculos e integración de saberes*. Fuente: http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/oliva_calvo_marisel/transdisciplinariedad.htm [Consulta: 15.06. 2019].

significativo lo podemos apreciar en la actitud de ciertos artistas que buscarán más sus cuestionamientos que sus certezas²³¹.

Lo experimental se manifestará en el teatro con la renovación de las formas y de los estilos, con estéticas sofisticadas y variadas, y una gran libertad de tono para reivindicar el derecho a abandonar la escena a la italiana, el texto, el diálogo o el juego teatral como se había entendido hasta ese momento.

« Expérimental », accolé au mot « théâtre », évoquait une profession de foi, l'annonce d'un style dérangeant, renonciation de la fonction d'une démarche et surtout, profondément, un besoin vital de se démarquer d'un autre théâtre pourvu d'autres moyens: le théâtre « traditionnel ». Le mot prenait valeur de permission, charriait l'idée de nouveauté, de modernité, faisait écho à tout ce qui pouvait se situer en dehors des habitudes et des lieux communs²³².

En la aproximación hacia los años 80, muchas compañías que trabajan al margen del teatro institucional comenzarán a presentar distintas creaciones significativas, cuyas prácticas se desarrollarán rápidamente de manera original y rechazarán, todas ellas, una estética realista. Para entender el contexto en el que surgen las primeras creaciones de Robert Lepage, consideramos necesario revisar y analizar algunos de los espectáculos más influyentes en este momento, a través de tres compañías de referencia: *Le Nouveau Théâtre Experimental* de Jean Pierre Ronfard, la compañía *Carbone 14* de Gilles Maheu y el *Théâtre Repère* de Jacques Lessard, al que se unirá muy pronto Robert Lepage.

²³¹ Entre otros, será el caso de Robert Lepage, cuyo trabajo se basará en intensos procesos de creación que evolucionarán ligados a un cuestionamiento y un *work in progress* permanente, mantenido hasta la última función.

²³² Solange Levesque, « De l'importance du terme ». *Jeu*, (52), 1989, p. 41.

1.2.2.1. *Le Nouveau Théâtre Experimental*

En 1975, Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel y Pol Pelletier fundarán *Le Théâtre Expérimental de Montréal* que, más tarde, en 1979, se escindirá en dos compañías diferentes: *Le Théâtre Expérimental des Femmes* liderado por Pol Pelletier, mientras que Ronfard y Gravel fundarán *Le Nouveau Theatre Experimentel (NTE)*. Desde 1975 hasta 2005, irán apareciendo, poco a poco, por todo el territorio de Quebec, diferentes espacios y edificios que se denominarán “Teatros de Creación”, los cuales albergarán a distintas compañías vinculadas con la creación colectiva. En el caso de las compañías que nos ocupan, señalaremos el *Espace GO* (1985) como la sede del teatro experimental realizado por mujeres, y el *Espace Libre* (1981), que acogerá a tres importantes compañías: *Omnibus*, *Les Enfants du Paradis*, que más tarde se convertirá en *Carbone 14*, y el NTE (*Nouveau Théâtre Experimental*). Ambos espacios escénicos se encuentran en Montreal y continúan, en la actualidad, siendo auténticos lugares de referencia para la escena contemporánea y el teatro de creación. La permanente libertad creadora que la compañía mantendrá a lo largo de los años, será una de las características más admiradas por Robert Lepage: « Ils ont des coups de génie et d’autres moments moins heureux, mais j’ai toujours aimé leurs spectacles, même les moins réussis, parce qu’ils gardent une liberté très grande »²³³.

Le Nouveau Théâtre Experimental estrenará su nueva sede con un espectáculo mítico y referencial, escrito y dirigido por Jean-Pierre Ronfard: *Vie et mort du roi boiteux*. Esta obra descomunal que se inicia a principios de los 80, desarrolla todo un ciclo en torno a su personaje principal, el rey cojo, a través de seis piezas diferentes (nacimiento, infancia, juventud,

²³³ Charest, *op. cit.*, p. 169.

viajes, muerte...) y un epílogo²³⁴. Desde lo grotesco y la parodia se hacen alusiones y referencias a Shakespeare, Sófocles, Esquilo, García Márquez, Racine, o incluso Michel Tremblay, como una especie de gran collage entre la historia y la literatura universal. La obra dará el tono a una nueva dramaturgia que, en este caso, se caracteriza por la poesía de una escritura que se sostiene en una fuerte cultura literaria. Con este gran ciclo asistimos al nacimiento de un teatro espectacular y transcultural que se apoya más en la acción del cuerpo y en la imagen que en el texto. Si Hébert y Perelli-Contos nos recuerdan que « l'œuvre théâtrale n'a plus nécessairement besoin de textes dramatique préalablement élaborés par un auteur »²³⁵, Josette Féral señalará la importancia de esta obra: « rares sont les créations théâtrales de ces dernières années qui ont suscité [...] une si grande unanimité de la critique et un tel enthousiasme du public »²³⁶. En ella encontramos los grandes principios teatrales en los que se fundamenta esta compañía:

- Cuestionamiento de los códigos y de las convenciones teatrales a través de la experimentación, la libertad y la diversión.
- Recuperación de la esencia del teatro como fiesta dionisiaca, como arte puro, sin otra ambición que la propia creación.
- Búsqueda de una estética innovadora que privilegie un ambiente frente a un decorado, el disfraz y no el vestuario, o el acontecimiento más que la propia obra.
- Afirmación del individuo como un ser creador.

El sistema que se pone en marcha en *Vie et mort du roi boiteux*, entra en juego lo carnavalesco, el sentido de la fiesta y de la parodia, que parece

²³⁴ Consultar programa de mano en Anexos.

²³⁵ Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos, "Une mutation en cours", *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 67.

²³⁶ Josette Féral citada por Greffard y Sabourin en *Le Théâtre québécois*, 1997, p. 97.

ser concebido como una perversión de las convenciones dramáticas y un desplazamiento constante de la teatralidad. Este desplazamiento y transgresión también es físico, ya que se utilizan espacios no teatrales para la representación de las diferentes escenas. Según Godin y Lafon²³⁷, este espectáculo que se presenta como una subversión de las convenciones teatrales, se va a imponer de inmediato, como un nuevo sistema canónico a observar e imitar. Se convertirá en todo un estallido referencial que hará pasar al teatro quebequense “del realismo al impresionismo”²³⁸.

Tras varias representaciones escalonadas de las diferentes piezas de la obra, el 24 de junio de 1982, en el interior y el exterior de *l'Expo-Théâtre* de la Cité du Havre de Montreal, se vivirá un acontecimiento único en los anales del teatro quebequense: la representación completa de la obra *Vie et mort du roi boiteux*, con una duración total de quince horas. (imagen 39 a, b, c y d). Un gigantesco trabajo fuera de los límites conocidos de la producción teatral quebequense, tanto institucional como experimental, que surgió con la voluntad de transgredir todos los códigos tanto teatrales como sociales y de la necesidad de buscar un lenguaje propio y original. La presentación del ciclo completo implicó la participación de 24 intérpretes que daban vida a un total de 253 personajes, con 800 vestidos o elementos de vestuario, así como más de 800 accesorios.

En el proceso de creación de esta enorme aventura teatral, cabe destacar el uso de un particular método de ensayos consistente en la construcción de pequeñas maquetas. En el momento de la creación del espectáculo se estaba construyendo su futura sede del *Espace Libre*, y como estaba en obras, muchos de los ensayos se desarrollaron en el

²³⁷ Godin y Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, 1999, p. 21.

²³⁸ Véase Louise Vigeant, “Du réalisme à l'impressionnisme”, *Jeu*, n° 58, mars 1991, pp. 7-16.

domicilio de Ronfard. Los ensayos se realizaban en la sala de su vivienda en torno a una gran mesa en la que se recreaba el espacio de juego de las diferentes escenas. Pequeños objetos como cajetillas de tabaco, una bola de cristal, un zapato, etc., eran manipulados por los actores, a modo de títeres, con los que jugaban las diferentes escenas. Los actores debían agrandar la intención de su juego a través de estas marionetas caseras. Las pequeñas maquetas también obligaban a los actores a trabajar con su imaginación y todo ello se convertía en un interesante método de exploración.

Tanto los territorios dramáticos como las técnicas híbridas utilizadas, siempre estuvieron bajo el gobierno de sus creadores, artistas y poetas, conscientes de los desafíos sociales y al mismo tiempo seguidores de una utopía. Lo experimental se convertía en una actitud, en un modo de aproximarse a la creación.

1.2.2.2. *Carbone 14*

En 1975, Gilles Maheu funda la compañía *Les Enfants du paradis*, con la que comenzará realizando espectáculos de teatro de calle, siguiendo la corriente contestataria de los años setenta. Pero será en 1980, cuando se instala como compañía residente en el *Espace Libre*, junto a las ya mencionadas *Omnibus* y *Nouveau Théâtre Experimental*, y se liberará de las preocupaciones administrativas, surgiendo su nuevo estilo. Entonces pasará a llamarse *Carbone 14*, dando un giro total a sus producciones. Al igual que el elemento radiactivo que se utiliza para la datación del material orgánico, Maheu imprimirá en su compañía rebautizada, una dirección de búsqueda y experimentación para generar un nuevo lenguaje teatral, capaz de visualizar los motores profundos y permanentes que mueven al ser humano.

Le fait de porter le nom d'un matériau qui sert à la datation nous convenait. Les traces du passé sont là, ce qui est essentiel, parce que même si on veut être d'avant-garde, nouveau, différent, in ne s'agit jamais, à mes yeux, de renier le passé, mais de l'intégrer²³⁹.

Desde los años ochenta, la compañía teatral *Carbone 14* marcará la escena quebequense con espectáculos sorprendentes y vertiginosos que reflejarán la imaginación febril y ecléctica de su director, auténtico creador de un teatro del cuerpo, donde se mezcla el mimo con la danza y con el teatro. Gilles Maheu desarrolla un original lenguaje teatral que tiene sus raíces, por un lado, en la influencia de la escena alternativa americana²⁴⁰, y por otra parte, en su formación europea, realizada entre 1970 y 1975. Fue alumno en la Escuela de mimo dramático de Etienne Decroux y también estudió con Yves Lebreton y Eugenio Barba. Esta doble influencia marcará su trayectoria.

Carbone 14 se distingue por un trabajo permanente de creación e investigación sobre el arte expresivo del actor y el desarrollo de una nueva escritura escénica donde se fusiona el texto con la danza, con la música, el cine y las artes plásticas. Sus producciones, de gran impacto visual, se convierten en verdaderas metáforas de la existencia humana, que se manifiestan entre imágenes de exquisita belleza con aquellas que rozan la parte más oscura de la crueldad y la desilusión. La violencia visual de sus espectáculos ha generado un nuevo modo de comunicación que ha sido catalogado como “experiencia del caos”²⁴¹, haciendo referencia a la forma compleja e intermitente de sus estructuras narrativas, cargadas con una locura caótica de imágenes excesivas, sabiamente organizada. En sus

²³⁹ Borello, « Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage », *Théâtre/Public*, 117, 1994, p. 78.

²⁴⁰ La escena alternativa americana influyó, sobre todo, en los primeros espectáculos de calle de Gilles Maheu, siguiendo un movimiento teatral que se puso de moda en los años setenta con las compañías neoyorquinas *Living Theatre*, *Bread and Puppet*, *Wooster Group* o *Squat Theater*.

²⁴¹ Roger Chamberland, “L’expérience du chaos et la pragmatique du corps”, en Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, 1997, p. 13-23.

creaciones se aprecia una crítica a los arquetipos sociales contemporáneos como sucede en espectáculos como: la parodia de la sociedad de consumo en *Pain blanc* (1981); la denuncia de la brutalidad física y moral en *Le Rail* (1983-1984); la mirada alegórica al mismo destino trágico de grandes colectivos en *Le Titanic* (1987); la incursión en el mundo de los sueños y de la infancia en *Le Dortoir* (1988); o la eterna guerra de sexos en *Peau, chair et os* (1991), por poner sólo algunos ejemplos entre las numerosas producciones, claramente diferentes, a lo largo de sus treinta años de existencia. Su intención de atrapar al público le llevó a crear espectáculos en los que los espectadores eran dirigidos a la escena desde el propio hall de entrada, con la intención de hacerles partícipes del espectáculo²⁴².

Según la Enciclopedia Canadiense²⁴³, Maheu ha sido aclamado por haber definido una forma dramática de creación de imágenes que distingue al teatro quebequense del teatro de Canadá. Es sin duda un visionario cuya absorción de la estética europea ayudó a redefinir el teatro de Quebec. La preferencia por el gesto de sus espectáculos, les confiere un ritmo y un color que los hace perfectamente reconocibles, multiculturales, multidisciplinares y estrechamente unidos a movimientos estéticos internacionales. Sus producciones han sido ampliamente exportadas y han representado la vanguardia oficial del Quebec.

Como la mayoría de compañías de danza, *Carbone 14*, mantenía una plantilla permanente que conformaba su núcleo de artistas, aunque contratara con especialistas puntuales en función de las necesidades de cada pieza. Pero a diferencia de la mayoría de las compañías teatrales de Quebec, estaba acostumbrada a realizar giras internacionales con sus espectáculos. *Le Dortoir* fue una de sus creaciones más populares que

²⁴² Esto sucedía, por ejemplo, en *Pain Blanc* (1981), donde un guarda de seguridad esperaba al público en la entrada para llevarlo directamente al escenario.

²⁴³ Véase: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/carbone-14>.

durante cuatro años, entre 1989 y 1991, realizó giras por América del Norte, América del Sur, Europa y Australia. *Le Dortoir* es una auténtica proeza acrobática, marcada por un verdadero riesgo físico, donde se percibe la influencia, reconocida por Maheu, de la danza contemporánea y particularmente del trabajo de Pina Bausch. *Le Dortoir* nos muestra un paisaje onírico, donde se recrea la memoria de la infancia, así como el surgir del despertar del cuerpo en pleno proceso de aprendizaje (imagen 40). Robert Lévesque en un artículo de la época, publicado en el periódico montrealense *Le Devoir*, lo definía de esta manera:

Théâtre où le texte n'est plus essentiel. Oú l'inspiration se tient toute seule. C'est de la danse, de la musique, du théâtre, du cinéma, de l'architecture, de la poésie surtout, et l'on n'a plus le goût de trancher sur le genre. *Le Dortoir* est un pur état de grâce²⁴⁴.

De esta obra se realizó también una adaptación para la televisión que fue galardonada en Nueva York con un premio Emmy al mejor programa de Artes Performativas, así como en el Festival Internacional de Programas Audiovisuales de Cannes, en 1992. En toda su larga trayectoria artística, Maheu y su compañía han recibido muchos reconocimientos entre los que se incluye un premio de la *Association québécoise des critiques de théâtre* por su “enfoque experimental” que influyó y enriqueció considerablemente el teatro de la década de 1980. El propio Robert Lepage ha reconocido a Gilles Maheu como el director teatral de Quebec que mayor impacto ha producido en su trabajo.

En los ochenta, Carbone 14 era una de las compañías más importantes de Montreal. Gilles Maheu había estudiado con Eugenio Barba. Hacían fundamentalmente teatro físico experimental, con muy poco texto. Lo que más me atraía de sus espectáculos era la potencia

²⁴⁴ Robert Levesque, « Que reste-t-il de nos cauchemars? », *Le Devoir*, 23 novembre 1988.

física de los actores y el ambiente de misterio que conseguían crear. Me propuse como una meta para mis espectáculos, en cierto sentido, ser capaz de generar una sensación de misterio semejante²⁴⁵.

Ambos directores practican un teatro que, paradójicamente, desarrolla un lenguaje muy cinematográfico. En Maheu lo percibimos en sus grandes planos, en la textura luminosa que imprime a la escena y en su manera de dirigir el ojo del espectador. A lo largo de los años ochenta, Gilles Maheu y Robert Lepage, con sus respectivas compañías, se convirtieron en dos nombres asociados a la vanguardia escénica quebequense que, progresivamente, fueron cosechando cada uno de ellos un amplio reconocimiento internacional. Casi de manera simultánea, a mediados de los noventa, Maheu se establecerá con su compañía en una nueva sede: la *Usine C* una antigua fábrica de Montreal.

Nous avons aussi très souvent, au cours des dix dernières années, transformé momentanément des usines, des gares et des entrepôts désaffectés en salles de spectacle un peu partout à Montréal, mais aussi en Israël, en Belgique, en Angleterre, en Espagne et en Australie. Transformer des lieux pour faire vivre le théâtre, nous l'avons fait souvent et c'est peut-être en partie à cause de cela que nous nous sommes engagés dans la construction d'une salle qui réponde enfin efficacement aux besoins spécifiques de la création²⁴⁶.

Por su parte Lepage, ya desligado del *Théâtre Repère*, fundará *Ex Machina* estableciéndose en *La Caserne*, un antiguo cuartel de bomberos, en la ciudad de Quebec. Ambos espacios son centros de producción y creación multidisciplinar, diseñados para satisfacer los requisitos específicos de cada creación. La *Usine C*, además, también es un centro de exhibición con capacidad para 450 espectadores que continúa, en la

²⁴⁵ Robert Lepage en Pablo Iglesias Simón, "Una conversación con Robert Lepage a la hora del té", *ADE-Teatro*. Nº 106. Julio-septiembre, 2005.

²⁴⁶ Gilles Maheu en Gendron, « De la rue à l'usine. Les lieux de carbone 14 ». *Globe*, 11 (2), 1995, p. 62.

actualidad, con su actividad de creación y difusión artística. *Carbone 14* terminará disolviéndose como compañía en 2005.

1.2.2.3. *Le Théâtre Repère*

La compañía del *Théâtre Repère* se funda en 1980 por Jacques Lessard, en colaboración con un grupo de actores y actrices salidos del Conservatorio de Quebec²⁴⁷, donde Jacques era profesor. Lessard acababa de llegar de San Francisco, tras una pequeña estancia en la que había conocido los *RSVP Cycles* desarrollados por el arquitecto Lawrence Halprin con su mujer, la bailarina y coreógrafa Anna Halprin²⁴⁸. Confiado de tener entre sus manos una valiosa herramienta, Lessard fundó su compañía con la intención de abordar la creación teatral colectiva utilizando la dinámica de los *RSVP Cycles*. De esta manera adaptó los ciclos al proceso de creación teatral, llamándolos *Cycles Repère* y que desarrollaremos, con detalle, en el apartado siguiente. Irène Roy, una de las fundadoras de la compañía, recuerda así aquel momento:

En 1980, je vis une profonde remise en question sur mon métier de comédienne et de créatrice. Est-ce que j'ai toujours envie de pratiquer ce métier? De quelle façon? Jacques Lessard revient alors de San Francisco et ses propositions me convainquent tout de suite de l'intérêt des Cycles et du Théâtre Repère. Il y avait là une façon nouvelle de faire du théâtre qui rejoignait mon côté idéaliste et qui a aiguisé ma curiosité. Il y avait là un beau risque à prendre²⁴⁹.

²⁴⁷ Denis Bernard, Michel Nadeau, Irène Roy y Bernard Bonnier fueron los fundadores con Jacques Lessard del *Théâtre Repère*, establecido originalmente en Lévis.

²⁴⁸ En el apartado «De la arquitectura al teatro» de la presente tesis, hablaremos con mayor extensión sobre el trabajo llevado a cabo por el matrimonio Halprin en los procesos de creación colectiva.

²⁴⁹ Irène Roy en Beauchamp, « Appartenance et territoires : repères chronologiques ». *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 41.

Poco después, Lessard extenderá la invitación para incorporarse a su equipo a Robert Lepage y Richard Fréchette, también antiguos alumnos suyos del Conservatorio, que ya habían comenzado a realizar sus primeros espectáculos de creación²⁵⁰. Como recuerda Lepage: « nous avons essayé de nous joindre à eux pour faire nos projets, Richard et moi, parce que nous n'avons pas un sou au *Théâtre Hummm...* »²⁵¹.

El *Théâtre Repère* tenía la cualidad de entrar en un cuestionamiento teatral y de animar a los espectadores a hacer lo mismo. Este aspecto de cuestionamiento lúdico en la búsqueda de una poética teatral atraerá a un joven Lepage deseoso de desarrollar proyectos propios. La compañía fundada por Jacques Lessard será conocida mundialmente y asociada al nombre de Robert Lepage más que al de su fundador. De la misma manera, la propia metodología de los *Ciclos Repère* adaptada al teatro por Lessard, trascenderá como un interesante y eficaz recurso en el proceso creativo, gracias al éxito conseguido con las creaciones originales de Robert Lepage. Según el propio Lepage²⁵², cada miembro de la compañía realizaba una interpretación distinta de los ciclos *Repère* y su aplicación, también generaba resultados diferentes. Por poner un ejemplo, *Utopía* (1981), dirigido por Jacques Lessard, fue uno de los primeros espectáculos de la compañía que, a pesar de seguir rigurosamente la metodología de los ciclos *Repère*, terminó en un fracaso como recuerda Irène Roy: « Le processus des cycles avait été rigoureusement utilisé, mais le flop a été total »²⁵³.

El primer espectáculo con el que la compañía alcanzará un reconocimiento tanto de la crítica como del medio teatral y, sobre todo, del interés por parte del público será *En attendant* (1982), una propuesta de

²⁵⁰ Como hemos mencionado anteriormente, Robert Lepage y Richard Fréchette, a su regreso de París, tras estudiar con Knapp, crearán la compañía *Théâtre Hummm...* con la que desarrollarán sus primeros espectáculos *L'Attaque quotidienne* (1979) y *Saturday Night Taxi* (1980).

²⁵¹ Charest, *op. cit.*, p. 165.

²⁵² Robert Lepage en Charest, *op. cit.*, p. 166.

²⁵³ Irène Roy en Hélène Beauchamp, *op. cit.*, p. 44.

Robert Lepage y Richard Fréchette a Jacques Lessard en la que participarán los tres como actores, autores y directores (imagen 41).

En attendant avait été, en quelque sorte, la réunion de la théorie que Jacques Lessard avait énoncée sur la création – les Cycles Repère – avec la méthode intuitive que nous avons mise en pratique dans nos spectacles. Il y avait beaucoup d'affinités entre nos manières de voir le théâtre, et la méthode Repère était un outil pour activer et élaborer notre langage créatif²⁵⁴.

Con este título Lessard y Lepage coincidirán juntos en un mismo proyecto escénico. Será el espectáculo en el que compartirán sus afinidades y con el que comenzarán a visualizarse también sus diferencias. Las ofertas que la compañía comenzó a recibir para actuar y llevar el espectáculo a Montreal, fueron rechazadas por Lessard, quien mostró siempre su contrariedad a salir fuera de la ciudad de Quebec. Dos años más tarde, *Circulations* (1984)²⁵⁵, dirigido por Robert Lepage, recibirá el premio de la Quincena internacional de Quebec y el espectáculo realizará una gira por todo Canadá, a pesar de la oposición de Lessard que alegaba otras prioridades para la compañía. La crítica del momento se refería al espectáculo con estas palabras:

L'ingénieuse mise en scène de Robert Lepage, un des plus prometteurs hommes de théâtre québécois, exploite les ressources d'un synthétiseur, transforme la réalité des objets les plus simples, et développe un rythme de représentation basé sur un leitmotiv neutre et corrosif. En français, en anglais et en mouvement, le spectacle du *Théâtre Repère* de Québec fait de l'image le personnage principal et du son, le texte dramatique. Précis comme un feu de signalisation, mais souple et énergique comme le système sanguin²⁵⁶.

²⁵⁴ Robert Lepage en Charest, *op. cit.*, p. 165-166.

²⁵⁵ Ver programa de mano del espectáculo en Anexos.

²⁵⁶ Texto recogido en los archivos del *Festival TransAmériques* (FTA) publicado en su página web: <https://fta.ca/archive/circulations/#:~:text=L'ing%C3%A9nieuse%20mise%20en%20sc%C3%A8ne,un%20leitmotiv%20neutre%20et%20corrosif.> [Consulta: 13.03.2019].

A partir de entonces, se redefinirá completamente el trabajo del *Théâtre Repère* que quedará dividido en dos áreas. Una de ellas más local y pedagógica a cargo de Jacques Lessard que también seguirá dirigiendo espectáculos, fiel al proceso de creación de los ciclos e interesado también por distintos autores dramáticos, así como por el proceso de escritura. Robert Lepage abrirá la vía internacional de la compañía, generando reputación, difusión y fondos. Utilizará igualmente los ciclos *Repère* en sus creaciones y sentirá una fascinación por la escena, por su lenguaje y sus técnicas, así como por el juego y la improvisación de los actores. Esta división de perspectivas que, en un principio, pudo verse como una riqueza para la compañía, terminará por hacerse incompatible.

Robert Lepage seguirá en la búsqueda de su propio lenguaje teatral que alcanzará su cristalización con la emblemática *La Trilogie des dragons* en sus diferentes versiones (*I*, 1985, *II*, 1986 y *III*, 1987). El espectáculo girará por el mundo entero y otorgará a su director reputación internacional (imagen 42 y 43). Antes de esta producción, Lepage era conocido como un miembro del *Théâtre Repère*, pero después de la *Trilogía*, al colectivo se le conocerá como la “Compañía de Robert Lepage”. Sucesivas creaciones como *Vinci* (1986), *Le Polygraphe* (1987) o *Les Plaques tectoniques* (1988), ampliarán la divulgación exterior de sus espectáculos y fortalecerán el conseguido prestigio internacional. Sus espectáculos se caracterizan por una narratividad fragmentada, compuesta de microrrelatos, pequeñas fábulas, frases sueltas o escenas sin palabras, donde las imágenes y los objetos adquieren un gran poder narrativo. Son fragmentos, sin una aparente relación, entre los que se va descubriendo su interrelación. De esta manera, sus narraciones consiguen mantener el seguimiento atento del espectador, con el fin de que éste sea capaz de encajar los fragmentos y completar la visión unificada de la historia. Desde sus primeras creaciones, se observa una dramaturgia que combina lo particular con lo universal, lo

anecdótico con los acontecimientos históricos, así como lo procedente de una cultura y de otra totalmente opuesta. Las creaciones surgen a partir de un proceso de búsqueda e investigación que irá adquiriendo una dimensión teatral a través del juego y de las improvisaciones de los actores. Cada espectáculo es un *work in progress* permanente que continúa desde el estreno hasta la última representación. Este periodo de vinculación al *Théâtre Repère* supondrá para el director quebequense un espacio de creación dotado de una estructura profesional, pero que mantiene, al mismo tiempo, ese espíritu de investigación y de juego propio de su etapa formativa. Robert Lepage descubrirá y afianzará las bases de todo aquello que configurará su propia metodología de creación. Su prestigio como director de escena le llevará a dirigir el *Centro Nacional de las Artes* de Ottawa y abandonará el grupo de Jacques Lessard en 1989²⁵⁷. Tras su marcha, se sucederán las salidas progresivas de otros miembros de la compañía que llevarán, finalmente, a la desaparición del *Théâtre Repère*.

En sus diez años de existencia, esta compañía de la ciudad de Quebec aglutinó a numerosos miembros y colaboradores, entre actores, dramaturgos, directores de escena, personal administrativo, etc., con los que consiguió realizar un total de veintisiete producciones. No todos eran miembros permanentes y cada producción era llevada a cabo por un equipo determinado de personas que variaba en función de las necesidades de cada proyecto. Se practicaban tanto la creación colectiva como los trabajos escénicos a partir de textos contemporáneos o clásicos, donde tomaban una importancia fundamental los objetos y los elementos visuales, favorecidos por la dinámica de los *Ciclos Repère*. Más allá de las diversas producciones llevadas a cabo por los diferentes miembros de la compañía, el *Théâtre*

²⁵⁷ Lepage llegó a dejar la compañía en una ocasión anterior, en 1987, por sus diferencias con Jacques Lessard. En 1989 abandona definitivamente la compañía (Charest, *op. cit.*, p. 170).

Repère quedará asociado definitivamente a las creaciones originales de Robert Lepage.

2. En busca de una metodología: los *Ciclos Repère*

En el presente capítulo vamos a abordar con detalle la particular metodología de los *Ciclos Repère* para la creación teatral colectiva, uno de los núcleos fundamentales de nuestra investigación doctoral. Para ello, contextualizaremos previamente el periodo histórico característico en el que apareció este sistema de organización del proceso creativo que se desarrolló, inicialmente, para aplicarse en proyectos de arquitectura, danza contemporánea y performance.

Tomando sus orígenes del futurismo y del dadaísmo europeo, el término “Performance Art” surgió en los años 60 en Estados Unidos. Para entonces la vanguardia artística europea ya se había trasladado al continente americano, como consecuencia del éxodo artístico e intelectual que causó la II Guerra Mundial. Por entonces Nueva York se erigía como la nueva capital mundial del arte, arrebatándole el dorado trono a la capital francesa. Muchos artistas pertenecientes a la vanguardia europea, como el fundador de la *Bauhaus* Walter Gropius, se exiliarán de sus países huyendo del nazismo para continuar con la difusión de sus teorías artísticas ejerciendo como docentes en universidades norteamericanas. Esta nueva corriente, experimental e innovadora, influirá profundamente en las nuevas generaciones de artistas norteamericanos. Así sucedió, por ejemplo, con Lawrence y Anna Halprin que en su periodo de formación universitaria recibieron clases de algunos maestros de la *Bauhaus*. En Harvard, donde Lawrence obtuvo su doctorado en Arquitectura del Paisaje, Walter Gropius era profesor en la Escuela de Diseño. Por su parte, Anna Halprin recibía

clases de Joseph Albers en la *Black Mountain College* (BMC), pero a diferencia de otros muchos artistas que surgieron del BMC, Anna y su marido tomaron una dirección completamente diferente como revelan sus palabras: *They went in one direction, and Larry and I went in another. Where their art became conceptual, our art became organic and nature oriented*²⁵⁸. A partir de entonces, su interés en el proceso de creación, entendido como un procedimiento de colaboración colectiva, les llevará a desarrollar los RSVP Cycles: el primero aplicándolos a la arquitectura y la segunda a la danza contemporánea y la performance (imagen 44 a y b).

La denominación de “Cycles Repère” que acuña Jacques Lessard a su regreso a Quebec, tras conocer los Ciclos con Anna Halprin, supone la “versión francesa” del original inglés *RSVP Cycles*, ideado por el arquitecto norteamericano Lawrence Halprin y aplicado por Lessard, en esta ocasión, a la creación teatral. Por tanto, en el presente análisis de los Ciclos *Repère* recurriremos, igualmente, a su fuente original.

Como hemos comentado anteriormente, en los años setenta Quebec estaba viviendo toda una revolución teatral a través de la práctica de la creación colectiva. Esta se había convertido en un poderoso movimiento popular de renovación escénica y de afirmación identitaria. Las numerosas compañías de jóvenes actores que proliferaban en el Quebec de la *Revolución tranquila* albergaban, en muchas ocasiones, más entusiasmo que conocimientos sobre la disciplina teatral, en la que aún quedaba mucho por aprender y descubrir. En este sentido, la idealizada “creación colectiva” podía llegar a convertirse, más veces de las deseadas, en un verdadero caos alimentado por discusiones interminables entre sus integrantes o por procesos de trabajo en total anarquía. En aquellos años, Jacques Lessard experimentó personalmente el desgaste provocado por esos procesos

²⁵⁸ “Anna Halprin: in conversation with John Held, Jr”. San Francisco, *SFAQ* issue 9, May–July 2012, p. 32.

creativos con más voluntad que conocimiento, dándose cuenta de la imperiosa necesidad de encontrar un método de trabajo que permitiera organizar, de manera coherente y eficaz, todo el proceso de creación. Por entonces, Lessard ya enseñaba en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec²⁵⁹ y comenzó a ser consciente de que su pedagogía tenía necesidad de nuevas herramientas.

Esta serie de circunstancias llevaron a Jacques Lessard, en 1979, a viajar a Estados Unidos para realizar una formación con *The San Francisco Dancer's Workshop*, en California (imagen 45). A la cabeza de aquellos seminarios internacionales se encontraba la bailarina Anna Halprin que experimentaba con la performance y la danza contemporánea. En sus cursos de movimiento, la coreógrafa comenzó a aplicar los *RSVP Cycles* que había ideado su marido, empleándolos en sus workshops como una forma de exploración colectiva. Es aquí donde Lessard descubrió y aprendió la práctica de los Ciclos y consideró que, igualmente, podrían ser aplicados al teatro en los procesos de creación colectiva. La gran novedad que aportaban los Ciclos, a los ojos de Jacques Lessard, era esa noción arquitectónica que también podía ser aplicada al teatro: crear a partir de lo concreto. Esta diferencia fundamental suponía una ruptura con aquellos procedimientos creativos que se instalaban en disertaciones interminables, en los que las compañías teatrales partían de ideas, teorías o conceptos como elementos fundadores de la creación. Los denominados “recursos sensibles” permitían crear desde lo concreto, desde aquello que conectaba directamente con la sensibilidad y con las emociones de los propios creadores, dejando a un lado el plano intelectual. Entusiasmado con esta idea, Jacques Lessard regresó a Quebec y fundó en 1980 el *Théâtre Repère*.

²⁵⁹ Jacques Lessard obtiene en 1970 su diploma del *Conservatorio de Arte Dramático* y regresará de nuevo en 1974, para iniciar su labor como profesor.

2.1. Cuatro fases y tres reglas.

Les Cycles Repère sont un outil de travail extrêmement précieux qui donne au créateur des balises et des outils, sans pour autant brimer la liberté de l'imaginaire et de la sensibilité. Ils ne s'expliquent pas, ils s'appriivoisent: ils ne donnent pas de talent, ils facilitent son éclosion²⁶⁰.

Los *Ciclos Repère* son un sistema de trabajo que ayuda a definir las diferentes fases del proceso creativo. Se trata de un sistema cíclico y no lineal, en el que cada una de sus fases no son ni sistemáticas, ni sucesivas, ni exclusivas. Esto significa que siempre podemos pasar de una a cualquier otra fase dentro del ciclo, en función de nuestros deseos, experiencias o decisiones, sin perdernos por ello dentro del proceso. Los Ciclos, precisamente, ayudan a saber y entender en todo momento en qué fase de la creación se encuentra el grupo.

Esta concepción circular del proceso creativo nos permite comprender que no existe ningún punto concreto de partida y tampoco de llegada. Así, la representación pública de un espectáculo, que interpretamos habitualmente como el final de un proceso, aquí se convierte en una fase más del trabajo que nunca termina realmente, ya que siempre puede retomarse y modificarse. Así pues, los Ciclos son un proceso dinámico que se mantiene y perdura hasta el día de la última representación cuando concluimos, definitivamente, el proyecto.

El propio Jacques Lessard prefiere no utilizar el término “método” para referirse a los Ciclos, considerándolos más bien una herramienta, ya que éstos evolucionan a medida que se experimentan y no son, en absoluto,

²⁶⁰ Jacques Lessard citado por Irène Roy en *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, 1993, pp. 31-32.

ninguna receta definitiva. Su gran valor consiste en estructurar el proceso de trabajo, definiendo sus diferentes fases o etapas, unas veces sucesivas, otras paralelas. Son una guía que nos ayuda a situarnos, en cada momento, a lo largo de un proceso de creación, y a saber lo que podemos hacer en cada una de las distintas etapas.

Nous n'avancions pas sur tous les fronts en même temps, mais nous essayons de cibler une chose à la fois: la définition des objectifs est prévue à un moment déterminé, la recherche d'images à un autre, etc. Nous essayons de saisir ce qu'il peut y avoir d'ordre dans tout le processus de création sans pour autant nuire à la créativité. C'est un exercice périlleux que d'ordonner l'acte créateur, mais c'est nécessaire si l'on veut fonctionner efficacement et exploiter au maximum ce que nous sommes et ce dont nous disposons, surtout quand on prend le parti du travail en groupe²⁶¹.

La denominación *REPÈRE*, aunque pueda jugar con el significado de la palabra en francés: “referencia”, es un acrónimo que alude a las cuatro partes integrantes del ciclo: *Ressource*, *Partition*, *Évaluation* y *Représentation*. Las tres primeras palabras corresponden a tres etapas asociadas al contexto de la pre-representación (recursos, partición y evaluación), previas a la presentación pública del espectáculo (representación). A continuación, vamos a definir cada una de estas etapas (imagen 46).

2.1.1. *Ressources, Partition, Evaluation, Représentation*

RE: *Ressource*

²⁶¹ Jacques Lessard entrevistado por Hélène Beauchamp y Jean-Marc Larrue en « Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 8, 1990, p. 132.

La *ressource* constituye todo el conjunto de recursos con los que se lleva a cabo, desde su origen, un proyecto de creación. Esta diversidad de recursos se puede dividir en dos grandes grupos:

Recursos materiales: todos aquellos elementos que condicionan nuestro proceso creativo como puede ser el espacio de trabajo, su equipamiento, el tiempo que se disponga o el presupuesto con el que se cuente para abordar la ejecución del proyecto.

Recursos sensibles: los recursos sensibles se agrupan, a su vez, en dos apartados: humanos y concretos.

Humanos: todas las personas que participan en el proceso de creación, con su personalidad y carácter particular, sus intenciones, esperanzas y objetivos.

Concretos: todos aquellos elementos (físicos, sonoros, visuales, etc.) a los que se les pueda atribuir una riqueza evocadora que permita despertar la sensibilidad creativa de los participantes. En este grupo podemos incluir elementos como: palabras, textos, canciones, imágenes, vídeos, objetos de todo tipo, sonidos, instrumentos, etc.

Cuando un miembro del grupo aporta un recurso, éste ha de tener una importancia especial para la persona que lo propone. Es aquí donde reside el verdadero criterio para seleccionar los recursos que formarán parte del proceso creativo. Estos han de tener algo que decir a los miembros del grupo, es importante que les llegue y les “toque” de alguna manera, de ahí que como recurso no sirva “cualquier cosa”. Lawrence Halprin lo explica de la siguiente manera: « Quand vous choisissiez un matériau comme ressource pour créer, il faut que vous aviez une relation avec lui. Il faut

qu'il vous touche, parce que s'il ne vous touche pas, vous n'en ferez pas grand-chose »²⁶².

Del mismo modo, Jacques Lessard subraya también la importancia de la sensibilidad y la implicación del artista, así como de sus capacidades creativas e imaginativas: « sans la ressource humaine, sans la sensibilité et la disponibilité de l'artiste, il ne peut rien se passer d'intéressant »²⁶³. Finalmente, todos los recursos pasan por el filtro sensible del artista, quien ocupa el primer plano en el proceso creativo.

P: Partition

Lawrence Halprin utilizaba la palabra inglesa *Score* que Lessard tradujo como *Partition*. De manera simbólica, una partición representa un proceso que se desarrolla en el tiempo. La más conocida es la partición musical pero, como nos aclara Halprin en la introducción de su libro²⁶⁴, una lista de la compra o un calendario también pueden ser particiones.

En el proceso de los *Ciclos Repère*, la partición consiste en la exploración y la organización de los recursos. Una exploración que permita descubrir aquello que cada recurso puede aportar al proyecto, así como las nuevas direcciones que éste pueda sugerir. En palabras de Irène Roy:

Partition signifie organisation et exploration de la ressource, voire ses différentes possibilités d'utilités qu'on ne perçoit pas habituellement, la découverte de ce qu'elle touche et remue émotivement. C'est l'espace-temps de l'improvisation qui fait exploser la ressource, où tous les créateurs se laissent aller librement, vont dans toutes les directions qui surgissent²⁶⁵.

²⁶² Philippe Soldevila, « De l'architecture au théâtre : entretien avec Jacques Lessard ». *Jeu*, (52), 1989, p. 33.

²⁶³ Beauchamp et Larrue, *op. cit.*, p. 138.

²⁶⁴ Lawrence Halprin, *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*, 1969, p. 1.

²⁶⁵ Roy, *op. cit.*, p. 37.

La improvisación teatral se convierte, por tanto, en el procedimiento esencial para la exploración de los recursos. Cada propuesta de exploración de un recurso se inscribe dentro de una acción o de una situación dramática, que será puesta “en juego” mediante las improvisaciones de los actores.

Estas exploraciones que se llevan a cabo a través de la improvisación se pueden plantear como un juego, especificando su desarrollo y sus reglas. Este planteamiento nos recuerda a la fórmula empleada en las competiciones de la LNI con sus tarjetas de consignas²⁶⁶. Por ejemplo, la propuesta de exploración puede llevar indicaciones precisas que sirvan de guía a los actores en el desarrollo de sus improvisaciones. La profesora Sophie Côté²⁶⁷, que emplea los *Ciclos Repère* con adolescentes en enseñanza secundaria, establece cinco indicaciones precisas:

- Objetivo: objetivo que busca la exploración, por ejemplo, crear un personaje.
- Recurso: definir y aportar el recurso que vayamos a explorar, por ejemplo, una piedra pintada.
- Duración: establecer un tiempo determinado para la improvisación, por ejemplo, dos minutos.
- Participantes: establecer el número de participantes para esa improvisación concreta. En este caso podría ser una improvisación individual, de manera que vayan pasando de uno en uno, todos los miembros del grupo.
- Desarrollo: son las indicaciones necesarias para el desarrollo correcto de la improvisación, por ejemplo, cada uno de los participantes habla a la piedra como si fuera alguien real.

²⁶⁶ Véase el apartado “El Match de Improvisación”

²⁶⁷ Sophie Côté es profesora en *l'École Saint-Louis* de Montreal donde trabaja la creación teatral con adolescentes utilizando los *Ciclos Repère*. Sophie es sobrina de la actriz y pedagoga Lorraine Côté, quien trabajara en diferentes espectáculos de creación con Robert Lepage como *La trilogie des dragons*. Sophie Côté es autora del documento *Les Cycles REPÈRE au Secondaire*, facilitado por la autora e incluido en los Anexos de la presente investigación.

Más allá del resultado obtenido en las propias improvisaciones de los actores, las exploraciones de los recursos también ponen en marcha toda una inventiva de juegos y ejercicios donde tiene cabida cualquier tipo de propuesta, desde la más simple hasta la más delirante. Como comentamos anteriormente, Keith Johnstone decía que había que darle la bienvenida al inconsciente como si fuera un amigo, de esta manera nos podría conducir a lugares donde obtener resultados mucho más originales que si buscáramos la originalidad. Como ejemplo para ilustrar esta idea, presentamos el siguiente recuerdo de Jacques Lessard donde nos relata la *partition exploratoire*, durante el proceso de creación del espectáculo *En attendant*. El ejercicio consistía en improvisar a partir de una maleta que se había presentado como recurso.

Lors des explorations pour *En attendant*, l'une des partitions consistait à ouvrir plusieurs fois la valise en disant à chaque fois le premier mot qui nous venait à l'esprit. Tout à coup, pendant cette fête du délire, une image est apparue et s'est imposée²⁶⁸.

Muchos pedagogos y creadores han desarrollado diferentes ejercicios con el fin de ampliar al máximo las posibilidades de exploración de los recursos. En cualquier caso, ya sea mediante ejercicios precisos o a partir de una práctica más intuitiva, esta etapa exploratoria se plantea como una verdadera fiesta de libertad absoluta y de locura expresiva. Con el fin de lograr este objetivo, es necesario crear las condiciones que permitan a los participantes sentirse completamente libres y desinhibidos, para lanzarse al placer de explorar confiadamente en sus improvisaciones. En este momento, el grupo no realizará ningún tipo de juicio ni de valoración; todo

²⁶⁸ Beuchamp et Larrue, *op. cit.*, p. 139.

está permitido ya que todo está por descubrir, y nunca se sabe lo que puede estar oculto detrás una idea, aparentemente “ridícula”.

Por lo general, la persona que ha propuesto el recurso sensible es quien propone también el procedimiento y los condicionantes para su exploración. Una práctica habitual suele consistir en solicitar la víspera, que al día siguiente cada participante llegue con su partición para ser explorada colectivamente. Así, quien propone la partición es también quien la dirige; este es el rol del “facilitador”, figura de la que hablaremos más adelante.

Según hemos expuesto, esta fase de exploración abierta, donde “todo está permitido”, se conoce como *partition exploratoire*. Se establece así una diferencia con la *partition synthétique* que supone una nueva exploración, pero esta vez a partir del material surgido anteriormente, en la exploración precedente. La *partition synthétique* es, por tanto, una especie de montaje-collage con todo aquello que haya sido seleccionado al término de la *partition exploratoire* (personajes, situaciones, objetos, imágenes, sonidos...). Esto supone pasar necesariamente por una fase de evaluación previa en la que se recopila el material seleccionado. Halprin establecía, igualmente, una diferencia entre dos tipos de exploraciones: una exploración abierta, que se correspondería con la partición exploratoria, y otra exploración cerrada, que identificamos con la partición sintética.

E: *Évaluation*

Podemos decir que la evaluación interviene de manera continuada a lo largo de todo el proceso creativo, con la excepción de la fase en la que se desarrolla la partición exploratoria, como hemos aclarado anteriormente.

Este proceso cíclico lleva, permanentemente, a una toma de decisiones para seleccionar el material que poco a poco se vaya generando, por tanto, la evaluación a lo largo del proceso es continua. Desde el momento inicial del proceso, en el que se proponen los recursos, ya se están tomando decisiones.

Estas evaluaciones sirven para realizar un inventario de todo el material que se ha ido conservando y que tomará forma de primera estructura. La evaluación sirve, igualmente, para tomar conciencia del propósito inicial del proyecto y poner en perspectiva los objetivos, así como su relación con dicho propósito. Esto no significa que ambos, propósito y objetivos, puedan variar a lo largo del proceso en beneficio de una escena, de una nueva emoción, o de un hallazgo estético, pero, independientemente de los cambios o de las permanencias de éstos, serán siempre un referente al que se vuelve en cada evaluación.

Los *Ciclos Repère*, en su proceso de investigación y búsqueda, proponen de alguna manera un viaje hacia “lo desconocido”, hacia aquello que conformará la pieza escénica que se compartirá con el público y que aún está por descubrir. Se ha de aceptar, por tanto, ese sentimiento de sentirse perdido en medio del proceso, que puede aparecer, así como los inevitables momentos de incertidumbre que conlleva toda “gran aventura”. Jacques Lessard lo explica con las siguientes palabras:

Dans l'Évaluation, on peut faire un choix émotif et se dire : « Oui, c'est ce que je veux, c'est ça qui me frappe, c'est ce que je désire ». C'est ce que l'on doit faire, même si on ne sait pas encore pourquoi. Il faut accepter cette incertitude, qui est en somme celle du créateur²⁶⁹.

²⁶⁹ Soldevila, *op. cit.*, p. 37.

La evaluación es un momento que invita a la reflexión para considerar el proceso creativo en curso: observar el camino recorrido, el estado de las cosas y lo que queda aún por recorrer. Lawrence Halprin y Jim Burns acuñaron el término *valuation* para enfatizar el aspecto de la acción, en base a la reacción de cada miembro del grupo en esta fase de retroalimentación. Las exploraciones realizadas no sólo se evalúan hablando, sino también mediante nuevas acciones que ayuden a definir y concretar. La calidad de una producción puede depender directamente de este trabajo de síntesis que permita a los creadores darle forma al resultado de sus exploraciones.

RE: *Représentation*

La representación es el objeto teatral que se presenta delante del público. Es el resultado final del proceso, pero nunca es un producto definitivo y siempre hay espacio para nuevas transformaciones. El objeto teatral, mientras esté “vivo”, siempre tiene la capacidad de evolucionar y de transformarse. La representación puede servir, igualmente, como punto de partida para otra nueva producción que inicie un nuevo ciclo de exploraciones. Recordemos, por ejemplo, cómo el espectáculo *La Trilogie des dragons* evolucionó pasando por tres versiones diferentes: la primera de una hora y media de duración, tres horas la segunda y seis horas la tercera versión.

Podríamos decir que en la fase de la representación se incluye un nuevo recurso que ahora aparece por primera vez y que hasta este momento no se ha podido explorar; este nuevo recurso es la presencia del público. Los espectadores son un nuevo recurso sensible con capacidad para reaccionar frente aquello que se percibe en la representación. Sus manifestaciones y comentarios pueden influir también en la evolución del

espectáculo. El público funciona como un amplio espejo que refleja, con mayor o menor sutileza, todo aquello que se muestra y manifiesta delante de él. De esta manera, en esa enorme y variada sensibilidad que agrupa a cada uno de los individuos que conforman lo que denominamos “el gran público”, se puede llegar a percibir ciertos detalles que, quizás, no hubieran sido apreciados hasta entonces, de manera consciente, por el propio equipo artístico.

A diferencia de una película cinematográfica, que constituye un producto acabado, el espectáculo teatral forma parte de las denominadas “artes en vivo” y, por tanto, mantiene su capacidad camaleónica de adquirir ciertos matices diferenciales en cada representación, o incluso, de transformarse completamente. Este planteamiento defiende la idea de que el público también es una parte “activa” en el proceso de creación. De esta manera, también se podría entender la representación como una nueva exploración colectiva entre artistas y espectadores.

Los *Ciclos Repère* proponen un proceso creativo circular que no tiene fin, pues los ciclos pueden continuar repitiéndose permanentemente, mientras el proyecto siga vivo. Sus cuatro fases siempre pueden circular en un sentido u en otro, o de manera cruzada. Generalmente, en cada proceso creativo se realizan numerosos y sucesivos ciclos. La repetición de los ciclos permite alcanzar el producto más satisfactorio, antes de entrar en el circuito comercial de los programadores culturales.

2.1.2. Las tres reglas de Jacques Lessard

Cuando Jacques Lessard comenzó a transformar los *RSVP Cycles* en *Cycles Repère* quiso remarcar con la palabra *repère* la idea de estar creando con algo concreto y “referencial”²⁷⁰. Con la intención de definir y concretar el propio proceso circular a través de las cuatro etapas, Lessard desarrolló tres grandes reglas²⁷¹.

1. *Crear es elegir*. Jacques Lessard experimentó la creación colectiva antes de conocer la existencia de los *RSVP Cycles* y vivió momentos de frustración en numerosas ocasiones, en las que los miembros del equipo querían llevar a cabo todas las cosas a la vez. Su principio “crear es elegir” hace referencia a los momentos de la creación en los que se hace necesario sacrificar parte del material, ya que tomar o elegir una cosa significa también abandonar otras. Esta es una manera de ser claro con los objetivos, aunque estos objetivos puedan cambiar a lo largo del proceso. Pero en el caso de que éstos cambien, el grupo será consciente de que se están cambiando esos objetivos y que ello puede comportar unas consecuencias determinadas. La particularidad organizadora de los *Ciclos Repère* ayuda a los creadores a situarse y a saber, en cada momento, en qué fase del proceso creativo se encuentran.

2. *Hacer es conocer*. Esta regla aparece como respuesta a la tentación de quedarse exclusivamente en las palabras, en las discusiones y en las buenas ideas. Es necesario pasar por la práctica para que aparezcan cosas concretas que ayuden a saber si las ideas o propuestas realmente funcionan o no. Cuando no se pasa por la acción, por la prueba física, se corre el riesgo de quedarse atrapado únicamente en el terreno mental. Es en el

²⁷⁰ Recordemos que la palabra francesa *repère* significa “referencia” en castellano.

²⁷¹ Entrevista del autor a Jacques Lessard recogida en Anexos.

momento de ejecutar las cosas cuando realmente las conocemos. Lessard recurre a la etimología de la palabra “conocer” para explicar esta idea de que el conocimiento viene del “nacer con las cosas” [connaître (conocer) = con + naître (nacer)]. Si las propuestas no se ponen en práctica, se corre el riesgo de instalarse únicamente en el discurso sin llegar nunca a realizar algo que sea verdaderamente concreto.

3. *No hay democracia en el arte.* Aunque todo el mundo quiera tener razón, siempre es necesario que haya alguien que tome las decisiones. Lessard destaca, en este sentido, la figura de Robert Lepage, quien muestra una capacidad excelente para tomar la dirección de un proyecto, en función de los objetivos planteados, y al mismo tiempo permite que todos los miembros del grupo se sientan partícipes del proceso creativo. Aquí radica la importancia del rol del “facilitador”, la persona responsable de guiar al equipo, sacando partido a cada uno de sus miembros, y de velar para que la línea principal de la exploración colectiva sea respetada. La aventura del proceso creativo conlleva un gran ejercicio de confianza entre todos los participantes. Cuando el grupo acepta a una persona como facilitador, está aceptando también tanto sus aciertos como sus errores.

2.2. De la arquitectura al teatro

Lawrence Halprin (Brooklyn, Nueva York, 1916 – Kentfield, California, 2009) fue un arquitecto paisajista, diseñador y profesor estadounidense que desarrolló su actividad profesional, fundamentalmente, en el área geográfica de la bahía de San Francisco, en California. Halprin abrió su propio estudio en 1949 y comenzó a adquirir un reconocimiento como arquitecto paisajista por sus soluciones de diseño

específicas, su énfasis en la experiencia del usuario para desarrollar esas soluciones, así como por su proceso de diseño colaborativo.

El trabajo de Lawrence Halprin se enfoca en las personas, entendidas como participantes activos en el proceso creativo, no sólo como mecanismos, herramientas o destinatarios inertes del producto final. El concepto de colaboración entre el diseñador, el cliente, las preocupaciones ambientales y las características particulares del paisaje le llevó al desarrollo de los *RSVP Cycles*. Se trata de un método aplicable a los procesos de creación en colaboración, cuyo desarrollo fue influido por la actividad performativa de su esposa la bailarina Anna Schuman. Halprin aplicó su método a la arquitectura paisajística, permitiéndole centrar su atención en la escala humana, en la experiencia del usuario y en el impacto social del diseño.

Según el arquitecto²⁷², los Ciclos son un proceso de creatividad en grupo basado en la premisa de que todas las personas tienen un potencial creativo y que cuando interactúan de manera colectiva, esta creatividad puede ser desatada y mejorada. Según este principio, los Ciclos ayudan a liberar en las personas algo inherente que ya se encuentra dentro de ellas, ciertas necesidades básicas que permanecen latentes hasta que son evocadas.

Más allá de lo visual, el diseño ambiental conlleva la responsabilidad de ser portador del sistema de valores culturales de una comunidad, ocupándose también de cuestiones sociales, de estilo de vida y cuestiones económicas. Halprin fue precursor de una ecología humana que contempla tanto a toda una comunidad como a sus individuos. Su arquitectura favorece diseños que proponen una convivencia y respeto mutuo entre la naturaleza y sus habitantes (imagen 47), como lo expresa en estas palabras:

²⁷² Halprin & Burns, *Taking part: a workshop approach to collective creativity*, 1974, p. 27.

Ici, j'ai une montagne puis ici j'ai un lac... je ne « bulldozerai » pas la montagne pour la mettre dans le lac, je vais plutôt me servir du lac et de la montagne, et construire mon édifice en harmonie avec les deux éléments qui sont là et qui sont mes ressources concrètes²⁷³.

La presentación que Lawrence Halprin realiza de los *RSVP Cycles* en su libro²⁷⁴, es explícitamente de carácter interdisciplinar (imagen 48). La naturaleza procesual de los ciclos, tanto como teoría y como práctica del proceso creativo, los hace aplicables a cualquier campo de creación colectiva. De hecho, de manera simultánea a sus trabajos de arquitectura paisajista, su esposa Anna Halprin también utilizaba los Ciclos en sus *workshops* o talleres de danza y movimiento, como fase de investigación activa del proceso performativo.

Según el académico Richard Schechner en su obra referencial *Performance studies*, el *workshop* constituye una de las tres partes de la pre-representación. Schechner define el proceso de performance o representación como una secuencia de tiempo-espacio que divide en tres grandes bloques: la pre-representación (*proto-performance*), la representación (*performance*) y los resultados o consecuencias de la representación (*aftermath*). Así, toda la secuencia completa, uniendo los tres bloques, quedaría dividida en diez partes:

Proto-performance

1. Training
2. Workshop
3. Rehearsal

Performance

²⁷³ Soldevila, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁴ Lawrence Halprin, *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*. New York, G. Braziller, 1969.

4. Warm-up
5. Public performance
6. Events/contexts sustaining the public performance
7. Cooldown

Aftermath

8. Critical responses
9. Archives
10. Memories

Como vemos, el *workshop* es una fase de exploración que precede a los ensayos (*rehearsal*), y supone un periodo que es utilizado por algunos artistas para realizar talleres donde explorar procesos. Esta exploración previa puede resultar muy útil de cara a los ensayos y a la realización del propio espectáculo. Pero no siempre es así, ya que existen numerosas producciones escénicas, por ejemplo, que se inician directamente con los ensayos, eliminando completamente la fase exploratoria de los *workshops*. En estos casos se va directamente al montaje del espectáculo que, normalmente, ya está preestablecido en la mente del director de escena. Como vemos, estos son dos planteamientos completamente diferentes a la hora de abordar la creación de un espectáculo. El planteamiento de uno de ellos tiene como objetivo desarrollar un producto, que sea lo más fiel posible a la idea preconcebida del director. En cambio, los proyectos que incluyen una fase de exploración o *workshop* proponen un descubrimiento grupal del producto escénico que, en su momento inicial, se desconoce y cuya forma irá “apareciendo” a través de las exploraciones colectivas.

Cuando se inicia una nueva producción, el *workshop* constituye un procedimiento que ayuda a generar un prototipo o modelo experimental de aquello que podría convertirse en el producto final. Esto lo podemos ver

claramente en la fabricación, por ejemplo, de un vehículo. La fase de exploración sirve para pasar de la idea y del concepto del vehículo a la generación de un prototipo. El periodo de ensayos (*rehearsal*) serían las pruebas que se llevan a cabo con el prototipo para comprobar y ajustar su buen funcionamiento. Finalmente, una vez concluidos los ensayos y las pruebas pertinentes, se produce el vehículo y se comercializa. Del mismo modo, en el proceso de creación de un espectáculo, el *workshop* constituye esa fase de exploración que nunca se mostrará al público. Sólo cuando el proyecto adquiere un nivel mínimo de solidez, se puede pasar de la exploración (*workshop*) a los ensayos (*rehearsal*).

Desde su primer planteamiento teórico, los *RSVP Cycles* se pusieron en práctica como una fórmula aplicada al desarrollo de las exploraciones colectivas que llevaba a cabo la bailarina Anna Halprin en sus *workshops* de San Francisco. Estos talleres permitían reunir a personas de diferentes culturas y trayectorias con las cuales se realizaba un intercambio de técnicas, de ideas o de enfoques. En ocasiones, el material con el que se trabaja en los talleres podía proceder de fuentes diversas, tanto personales como históricas, académicas, etc. Estos materiales, con su capacidad evocadora, buscaban provocar diferentes maneras de interaccionar entre los miembros participantes. En definitiva, los talleres buscaban una apertura personal a experiencias nuevas que permitieran reconocer y desarrollar las posibilidades creativas de cada individuo.

2.3. De las ideas a los recursos sensibles

Los *Ciclos Repère*, siguiendo la línea de los *RSVP Cycles*, se apoyan en el principio de creación a partir de recursos sensibles, a partir de algo concreto, y no a partir de ideas. Este punto de partida resulta esencial y

marca la diferencia con otras prácticas de creación colectiva, en las que el hilo conductor del trabajo está ligado a una idea, un concepto o una teoría. Esta particularidad se convirtió en un aspecto diferenciador de la compañía del *Théâtre Repère* en el contexto teatral de la llamada « de la *collectivité créatrice* » de Quebec, un periodo al que nos hemos referido anteriormente, iniciado a finales de los años sesenta que fue desapareciendo progresivamente a lo largo de los años ochenta. Como explica Jacques Lessard, los recursos son una guía para poder trabajar y construir a partir de aspectos concretos:

Par exemple : je veux faire une création sur la guerre. C'est une idée la guerre, mais si tu m'amènes un canon, un fusil, la photographie d'un soldat blessé, si tu m'amènes un objet de la guerre, une image, un poème, quelque chose de concret, là je vais pouvoir travailler et ça c'est la base. Je veux avoir comme ça, dans ma ressource, un guide sur lequel je vais faire une référence, j'ai un guide²⁷⁵.

Al contrario del procedimiento habitual en la creación colectiva, en la que el proceso se inicia con un tema o con una idea, y a partir de ella se buscan los recursos para darle una forma definida, Lessard propone un proceso en sentido contrario partiendo de cosas concretas, ya que la propia exploración de un recurso provocará la aparición del tema:

J'ai pensé qu'en travaillant avec des ressources concrètes plutôt qu'à partir d'idées ou de thèmes, les idées allaient émerger par la suite puisqu'elles sont toujours le fruit d'une réflexion ou d'un travail²⁷⁶.

Los recursos sensibles, que constituyen el punto de partida para la exploración colectiva, son proporcionados por las mismas personas que conforman el colectivo teatral y que participan activamente en la creación

²⁷⁵ Entrevista a Jacques Lessard realizada por Benjamín Alonso recogida en Anexos.

²⁷⁶ Soldevila, *op. cit.*, p. 33.

del espectáculo. Como ya hemos expuesto anteriormente, recordamos que los miembros de la compañía, con sus intenciones y objetivos, también forman parte de todo aquello que denominamos “recursos”. Esto significa que el proceso de creación, lejos de estar impuesto por un agente externo, se origina en los propios componentes de la compañía y está condicionado por la sensibilidad y la particularidad de cada uno de los miembros del grupo.

De esta manera, el acierto de las dinámicas grupales que se desarrollen a lo largo de todo el proceso creativo será fundamental para el buen funcionamiento del trabajo, así como para la conservación de una “buena salud” dentro de la compañía. Podemos entender, por tanto, la conveniencia de una preparación previa del colectivo que facilite su disponibilidad, su confianza y apertura hacia la experiencia común que se llevará a cabo, y en la que podrán salir al descubierto tanto parcelas privadas como secretos íntimos de cada persona. Sin olvidarnos del contexto social y cultural de los años ochenta, en el que se pusieron en marcha los *Ciclos Repère* en Quebec, rescatamos las palabras de Jacques Lessard sobre la importancia de sincerarse con el grupo como medida previa al proceso de creación colectiva:

Simplement en ce que chacun dit ce qui le motive, pourquoi il est là et ce qu'il veut faire. Par exemple, un participant est là parce qu'il n'a pas d'emploi, un autre parce qu'il a des ambitions artistiques et pense pouvoir les réaliser grâce au groupe, un autre parce qu'il veut travailler à une création avec d'autres. L'essentiel, c'est que tout le monde mette franchement et carrément cartes sur table, qu'il n'y ait ni ambiguïté, ni secret. Il ne doit pas y avoir d'agenda caché. Il faut donc parler de tout, exposer ses contraintes matérielles, familiales, financières ou autres, ses intérêts, ses compétences et ses faiblesses si le reste du groupe les ignore. Il y a là un travail de mise à nu. C'est long, bien sûr, exigeant aussi, mais il est primordial que chacun établisse clairement ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il peut faire. C'est

un préalable nécessaire. Autrement, tout le processus pourrait en souffrir²⁷⁷.

En este periodo de sinceramiento previo al trabajo de creación colectiva, Lessard nos recuerda la importancia de la escucha activa para ser capaces de distinguir, cada vez que interviene un participante, entre el mensaje emocional y su contenido semántico. Desde el inicio de todo el proceso, se pretende que las dinámicas del grupo generen una gran disponibilidad y un gran respeto hacia los otros. Del mismo modo, Lessard considera que no todos los objetivos tienen la misma importancia y, por tanto, él establece cuatro categorías²⁷⁸:

- Objetivos personales
- Objetivos sobre la finalidad del espectáculo
- Objetivos sobre el desarrollo del espectáculo
- Objetivos sobre el funcionamiento del grupo

La definición de objetivos por parte de los miembros del grupo se convierte, así, en un ejercicio previo a la aportación de los materiales y recursos seleccionados por los participantes. Una selección realizada en función del poder evocador de cada recurso (un libro, un recuerdo, un color, etc.), con los que se lanza e inicia el proceso de exploración.

El aprendizaje fundamental que Robert Lepage adquirió con los *Cycles Repère*, fue la idea de los recursos sensibles. Él consideró que improvisar a partir de recursos sensibles era radicalmente diferente a la improvisación a partir de un tema, con el que siempre se hace necesario establecer un consenso entre los miembros del grupo. Por el contrario, un recurso sensible no da lugar a discusiones. Tomar cualquier tema como podría ser, por ejemplo, “el juego”, abriría numerosos puntos de vista, de

²⁷⁷ Beauchamp et Larrue, *op. cit.*, p. 134.

²⁷⁸ Beauchamp et Larrue, *op. cit.*, p. 135.

perspectivas e interpretaciones entre los miembros del equipo. Por el contrario, si se parte de un recurso sensible y concreto como pueda ser “una baraja de cartas”, lo que surja a partir de ella será consecuencia de la exploración colectiva del grupo a través de las improvisaciones, pero el punto de partida será el mismo para todos y cada uno de los participantes. Iniciar el proceso creativo a partir, únicamente, de un tema genérico es una delicada estrategia que, generalmente, favorece más la discusión que la creación. Este es uno de los principios fundamentales del *Théâtre Repère* que Robert Lepage, a partir de entonces, ha hecho suyo en todos sus procesos creativos.

Il ne faut jamais commencer avec un thème intellectuel. Il ne faut jamais... Ça, c'est un des trucs de base. Il faut commencer par ce qu'on appelle une ressource sensible. Alors qu'est-ce que c'est, une ressource sensible? Ça peut être n'importe quoi mais à condition qu'on sente que cette ressource, elle est riche²⁷⁹.

En numerosas ocasiones, Robert Lepage ha remarcado la importancia de trabajar desde lo concreto, con el fin de evitar largas discusiones conceptuales que son totalmente estériles para la creación. Por el contrario, los recursos sensibles conectan directamente con la sensibilidad y las emociones de los creadores implicados en el proyecto, y resultan una base mucho más fecunda y sugerente para iniciar un proceso creativo. Asimismo, Lepage es igualmente consciente de que la exploración de cualquier recurso sensible también traerá consigo, necesariamente, aspectos sociales, políticos, históricos, psicológicos o poéticos que se integrarán progresivamente en el proceso de creación, como menciona en el siguiente ejemplo: « si l'on prend la rivière Ota comme ressource sensible, il est impossible de ne pas tenir compte de la bombe atomique dans le

²⁷⁹ Robert Lepage entrevistado por Dominique Lasseur en *Grands entretiens*. Vídeo realizado por el INA (Institut National de l'Audiovisuel), 2013. Fuente: <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Lepage/robert-lepage/video> [Consulta: 12.06.2018].

spectacle »²⁸⁰. Lepage evita ir directamente al tema del que quiere hablar y lo hace a través de “camino indirectos”. Así, para hablar del impacto que tuvo la bomba atómica sobre la ciudad japonesa de Hiroshima, prefiere abordarlo a través de los siete brazos del río que bañan la ciudad. De esta manera, Lepage invita al público a “descubrir” por sí mismo la profundidad del tema que se está abordando, aunque éste se haya iniciado a partir de una simple anécdota.

2.4. De las imágenes al texto y viceversa

Como sabemos, el lenguaje escénico no está limitado exclusivamente al texto y, por tanto, pueden desarrollarse igualmente dramaturgias que estén exentas de palabras. La escena contempla un amplio lenguaje propio que abre las posibilidades de intervención a numerosos elementos como las imágenes, el decorado, la luz, el sonido, los objetos o los propios intérpretes. Todo aquello que adquiere una presencia escénica puede tener, igualmente, una capacidad evocadora y también narrativa.

En el caso que ocupa nuestro estudio sobre la práctica del *Théâtre Repère*, podríamos decir que el proceso de creación colectiva se plantea como una gran aventura a la búsqueda de una historia. El punto de partida, como hemos indicado anteriormente, consiste en una serie de recursos heterogéneos, que se manejan – por poner un símil – como si fueran los restos encontrados de un naufragio. Esta variedad de elementos, aparentemente inconexos, son las piezas de un puzle específico que se ha de completar, encontrando el sentido y la relación entre ellos, para ser capaces de “reconstruir” una historia de la que tan sólo se poseen algunos fragmentos. En palabras de Robert Lepage : « ce qui était intéressant avec

²⁸⁰ Michel Vais, « Robert Lepage et l'impro ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 137, (4) 2010, p. 67.

les cycles, c'est que tu pars toujours de quelque chose que tu ne connais pas, tu pars toujours de quelque chose que tu as envie de découvrir »²⁸¹.

La historia que finalmente se llegue a contar al público, como reconoce Lepage, no está nunca en nuestra cabeza, sino que hay que descubrirla; ese es el sentido que tienen las exploraciones. Pero para abordar este trabajo de indagación grupal se hace necesario eliminar cualquier tipo de idea preconcebida, con el fin de que la exploración pueda favorecer un espacio para la sorpresa y lo inesperado. Los ejercicios de exploración y las improvisaciones extraerán de los recursos un nuevo material, igualmente heterogéneo, capaz de sugerir y generar situaciones, acciones, personajes, conflictos, palabras, diálogos, etc., como nuevos fragmentos de esa historia que aún está por escribirse. Jacques Lessard nos ofrece el siguiente ejemplo:

En attendant a été créé à partir d'un dessin. On s'est demandé ce qu'on y voyait, on a écrit les verbes et les adjectifs que l'image nous inspirait. On en a fait une banque de mots avec lesquels chacun a inventé une histoire. Et dans les trois histoires (celle de Richard Fréchette, celle de Robert Lepage et la mienne), par un pur hasard, il y avait une gare, et il y avait quelqu'un qui attendait. La gare et l'attente nous ont tous trois stimulés, puis on s'est mis à improviser... des personnages ont émergé... un sourd-muet... une chanteuse country...²⁸².

A partir de estos ejercicios, las palabras y los diálogos van apareciendo vinculadas a acciones o situaciones dramáticas concretas, gracias a las improvisaciones llevadas a cabo por los actores. De esta manera, el texto de la obra aparece a través de pequeños fragmentos que, poco a poco, irán completando la narración global de la historia.

²⁸¹ Roger Chamberland, « La métaphore du spectacle : entrevue avec Robert Lepage ». *Les Publications Québec français* n° 69, 1988, p. 64.

²⁸² Soldevila, *op. cit.*, p. 37.

Podríamos decir que cuanto más diversas, múltiples y variadas sean estas exploraciones, mayores probabilidades ofrecerán al grupo de creadores para acceder a lo inesperado y realizar hallazgos sorprendentes o, cuando menos, valiosos²⁸³. Las indagaciones con sus distintos puntos de vista pueden expandirse en todas las direcciones y sentidos. Del mismo modo que se explora un objeto o una imagen para llegar al texto por medio de las improvisaciones, igualmente estas exploraciones colectivas pueden realizarse en un sentido inverso, partiendo de un recurso literario para generar y producir imágenes a partir de un texto. En el siguiente ejemplo Jacques Lessard toma como recurso un poema con la finalidad de generar imágenes a partir de él:

Par exemple quand on fonctionne à partir d'un poème, on ne cherche pas [lors de la partition exploratoire] à faire l'analyse littéraire, intellectuelle ou sémantique du poème. On entend des mots, on voit des images qu'on explorera sans a priori et sans chercher une vision globale synthétique ou une interprétation du texte. Ce qui constitue le texte, ses mots, ses sons, son rythme, ses images sont autant de ressources sensibles²⁸⁴.

Tanto las anotaciones como las grabaciones en vídeo pueden ayudar a registrar y retener toda la información surgida de las improvisaciones. Estas anotaciones ayudan a sintetizar el material generado, con el fin de mantener únicamente una parte del trabajo, seleccionando aquello que se considere de mayor interés. Este sería el proceso, como ya hemos indicado anteriormente, en el que se pasa de la « partition exploratoire » a la

²⁸³ Me permito la licencia de introducir una anécdota personal durante mi formación teatral con Jacques Lecoq, al final del segundo año, cuando nos encontrábamos trabajando el absurdo en la comedia. Un compañero de Estados Unidos y yo habíamos decidido preparar juntos un ejercicio de comedia absurda. No teníamos ninguna idea de qué hacer o por dónde empezar, así que nos pusimos a improvisar permitiéndonos realizar todo tipo de disparates. Tras una serie de improvisaciones infructuosas, de manera casual cogimos un libro y nos pusimos a explorar con él... De pronto surgió un amplio universo de juego con el vasto mundo de los libros y su diversidad de géneros literarios. Aquel objeto sencillo nos permitió entrar en el misterio, en el romanticismo, el humor, la filosofía, el erotismo o las aventuras desde la lógica absurda de un par de clowns (imagen 49).

²⁸⁴ Beauchamp et Larrue, *op. cit.*, p. 137.

« partition synthétique ». Primero se generan los elementos de la narración: palabras, diálogos, imágenes, acciones, sonidos, colores, etc., y a continuación se comienza a componer una dramaturgia capaz de dar coherencia a todo ello.

Desde el punto de vista de Jacques Lessard²⁸⁵, los *Ciclos Repère* han influido en el teatro contemporáneo de Quebec como generadores de imágenes, fomentando así un teatro más visual que literario. Este tipo de “teatro de la imagen” ha conseguido fomentar una poesía visual con gran presencia en numerosas prácticas teatrales contemporáneas. Pero, como matiza el propio pedagogo, no todo se basa en utilizar objetos para crear, como se ha pensado muchas veces erróneamente; el mérito del creador reside en saber hacer poesía con esos objetos.

2.5. La dramaturgia collage

Como consecuencia directa del procedimiento llevado a cabo en sus diferentes fases, los *Ciclos Repère* generan una dramaturgia escénica que ofrece una estética particular, la del collage. En este caso, se privilegia más al objeto, las imágenes o los ambientes que al texto. Todos estos elementos venidos de horizontes múltiples convergen en la “partición sintética” que comienza a organizarlos por primera vez, con el fin de construir una estructura dramática elemental que permita sostener la narración.

Robert Lepage ha sabido desarrollar en sus dramaturgias un verdadero “arte del collage”, gracias a su capacidad extraordinaria para vincular elementos dispares, sin relación aparente alguna, como le gustaba imaginar a Gianni Rodari con los “binomios fantásticos” en su *Gramática*

²⁸⁵ Reflexiones de Jacques Lessard extraídas de la entrevista realizada por el autor que se recoge en Anexos.

de la fantasía. Estas conexiones son las que van uniendo las piezas del puzle, dosificando la información con la que se entreteje la historia y son, también, las que han proporcionado al teatro de Robert Lepage ese “sentido de lo maravilloso” que impregna sus obras. En uno de sus primeros proyectos con el Théâtre *Repère*, Lepage presenta una historia elaborada a partir de unas conexiones que no dejan de ser sorprendentes.

Quand on a fait *Circulations*²⁸⁶, on est parti d'une ressource sonore et d'une ressource visuelle. La ressource sonore, c'était un cours d'anglais. La ressource visuelle, c'était une carte routière des États-Unis, que nous avons associée à des vaisseaux sanguins. On a donc comparé les artères aux routes, associé le corps au voyage, à l'asphalte; le corps voyage comme le sang dans les veines... [...] on a trouvé une histoire à partir du sang, de l'asphalte et du cours d'anglais²⁸⁷.

Como vemos en este ejemplo, más allá de hacer poesía con los objetos, como mencionaba Lessard, lo que consigue realmente Robert Lepage es transformar sus espectáculos en verdaderas metáforas.

El proceso de trabajo que plantea los Ciclos proporciona progresivamente una estructura-collage, a modo de *canovaccio*, con la que se sostienen las líneas principales de la historia, pero, al mismo tiempo, permite moverse en su interior ofreciendo una flexibilidad a los actores para que éstos puedan remplazar aquello que consideren necesario. De esta manera, los actores siguen las líneas argumentales de una estructura que es, al mismo tiempo, creada por ellos mismos. La persona que organiza y arbitra todo este juego, como hemos indicado anteriormente, es el facilitador. El término “facilitador” designa al miembro del equipo que “facilita” el trabajo de exploración colectiva al resto de los miembros y conduce al conjunto del grupo, en función de su propia visión del

²⁸⁶ Producida en 1984 por el Théâtre *Repère* y dirigida por Robert Lepage, *Circulations* fue galardonada con el “Prix de la meilleure production canadienne” en la Quincena internacional de Teatros de Québec.

²⁸⁷ Chamberland, *op. cit.*, p. 63.

espectáculo. Se establece así una diferencia con el rol, marcado por un carácter mucho más dominante, que se le otorga al director de escena. Así mismo, el facilitador también puede ceder su espacio a otro miembro del grupo, de manera episódica, para permitir que éste organice una exploración o actividad determinada bajo un nuevo punto de vista, pero, como nos recuerda Jacques Lessard, siempre es necesario que todo el proceso sea conducido por una visión global.

C'est qu'il est impossible que huit artistes soient égaux dans un travail. Il faut que la ressource en touche un d'abord, et que celui-ci réussisse à atteindre et à gagner les autres. Les artistes sont donc, avec leur sensibilité, au service d'une vision. Il faut une vision. Et quand on accepte comme artiste de collaborer, il faut défendre constamment ce que ça nous fait, mais il faut aussi se subordonner à la vision globale²⁸⁸.

La función que desarrollan los Ciclos es la de organizar el proceso creativo que, de otra manera, podría resultar caótico. La proliferación de piezas heterogéneas surgidas en las exploraciones colectivas conduce al desarrollo de una dramaturgia collage que necesita, forzosamente, de una visión periférica, aguda e inteligente, capaz de conectar las piezas más insospechadas, para generar una visión sorprendente al completar el puzle. El acierto en la combinación y encaje de cada una de las piezas, permitirá ver y reconocer todo el relato teatral en su composición final.

3. Robert Lepage y la exploración colectiva

Tras su salida definitiva del *Théâtre Repère*, Robert Lepage funda en 1994 su propia compañía *Ex Machina*. En ella proyectará el sueño de realizar ese tipo de compañía multidisciplinar y experimental que *Repère*

²⁸⁸ Soldevila, *op. cit.*, p. 34.

no pudo ser. A lo largo de los años, Robert Lepage ha querido utilizar la expresión “exploración colectiva” para referirse a su particular práctica artística. Una expresión que le ha gustado emplear, probablemente, como manera de distanciarse con la noción de los *Ciclos Repère* entendida por Jacques Lessard.

Cuando Lepage buscó con sus colaboradores el nombre para su nuevo proyecto, la única condición que puso fue que no apareciera la palabra “teatro”. Sin duda alguna, la palabra teatro resultaba excesivamente limitante para dar cabida a la extensa variedad de proyectos que Lepage imaginaba y deseaba producir desde su nueva plataforma artística.

El propio nombre elegido de *Ex Machina* contiene tres elementos que definen y establecen las líneas principales del proyecto. En primer lugar, como hemos indicado, la ausencia de la palabra teatro indica que este no es el objeto único de la actividad proyectada por la compañía. En segundo lugar, el nombre evoca la maquinaria y su vinculación con las nuevas tecnologías, pero al mismo tiempo hace una referencia también a la técnica del actor con su manera de aproximarse a la narración escénica a través de la mecánica del juego. Y finalmente, el nombre recoge la herencia del antiguo teatro griego, aportando una connotación mitológica e, incluso, de búsqueda espiritual. El nombre es, sin duda, definitorio de lo que se pretende con el devenir de la compañía y así lo expresa Lepage: « Peut-être qu'en chemin, tout aura basculé dans notre travail, mais ça, c'est conséquent avec le nom de la compagnie »²⁸⁹.

Con su compañía *Ex Machina*, Robert Lepage ha trascendido el trabajo de improvisación actoral llevándolo a una exploración colectiva con la que ha redefinido la figura del autor dramático y ha transformado el acto de la escritura teatral. A continuación, estudiaremos las características y

²⁸⁹ Charest, *op. cit.*, p. 33.

particularidades de su metodología para la creación colectiva, así como sus estrategias de escritura escénica. Finalmente, concluiremos este apartado analizando una de sus producciones, en este caso la creación del espectáculo *Lipsynch*, producido por *Ex Machina* en 2007.

3.1. La exploración de un arte colectivo

En 1994, Robert Lepage encontró en el *vieux Québec* un edificio abandonado de principios de siglo que ofrecía las condiciones para iniciar en él sus nuevos proyectos de vanguardia. Así, un antiguo parque de bomberos o *caserne*, desde cuya torre se podía divisar tanto el puerto como la parte antigua de la ciudad, pasó a convertirse en un espacio artístico multidisciplinar y sede de la, recién creada, compañía *Ex Machina*.

Desde entonces, prácticamente la totalidad de los proyectos de Robert Lepage vienen al mundo en este espacio. *La Caserne* se ha convertido en un lugar de gran actividad donde se pueden rodar películas, grabar vídeos, ensayar espectáculos teatrales o construir decorados de ópera... Todo sucede en este laboratorio polivalente pensado enteramente para la creación que fomenta el diálogo entre las diferentes disciplinas artísticas. La propia arquitectura se ha diseñado para favorecer los encuentros e intercambios, de tal manera que el gran estudio central está comunicado, a través de ventanas, con los estudios de los diferentes diseñadores instalados en *La Caserne* (imagen 50). Este es el lugar en el que *Ex Machina* realiza sus pruebas y borradores, ensaya sus hipótesis y elabora sus espectáculos antes de llevarlos por los escenarios de todo el mundo.

Desde su fundación, la intención de Lepage ha sido la de convertir *La Caserne* en un espacio que albergara ese espíritu del Renacimiento, capaz de reunir a profesionales de diferentes disciplinas para trabajar entre todos conjuntamente. Los primeros colaboradores reunidos en torno a *La Caserne* fueron artistas, o artesanos como le gustaba decir a Lepage, conocidos unos o bien profesionales con los que ya había trabajado anteriormente. Con ellos estableció tres avenidas principales como elementos de base para sus exploraciones: el espacio sonoro a cargo de Robert Caux, el desarrollo visual en manos de Jacques Colin y una compañía de marionetas dirigida por José Campanale. Son muchos los años que han pasado desde los inicios de *Ex Machina*, pero, a pesar de que los colaboradores hayan ido cambiando, alternando o sucediéndose, el espíritu original de colaboración se ha mantenido permanentemente hasta la actualidad, para convertirse en la gran seña de identidad de la compañía.

Podemos afirmar, por tanto, que *La Caserne* es, sobre todo, un espacio de investigación y experimentación en colectividad, un aspecto radicalmente diferencial con los centros de producción teatral tradicionales que, por lo general, siempre están sujetos a las demandas del mercado. En *La Caserne*, como ha quedado patente, se han realizado numerosas producciones extraordinarias, pero la producción nunca fue su vocación primera, ya que cada producción ha sido el resultado de una investigación y experimentación anterior. *La Caserne* siempre ha favorecido, en primer lugar, el deseo de investigación y de exploración colectiva y, por tanto, la producción del espectáculo ha llegado como una consecuencia de ello, a posteriori. De hecho, muchos proyectos de *Ex Machina* únicamente han existido en su fase previa de exploración, sin llegar nunca a ser producidos. Esto no ha impedido, por otra parte, que el material obtenido en dichas exploraciones se haya podido “reciclar”, incorporándose en otras producciones diferentes.

Robert Lepage, dando continuidad a sus prácticas y experiencias anteriores en el *Théâtre Repère*, ha entendido siempre la producción teatral como una actividad creativa en colaboración. El director quebequense ha sido consciente de que las relaciones e intercambios entre individuos diferentes favorecen los contextos en los que la creatividad surge con asombrosa facilidad y, en ocasiones, como si sucediera de manera espontánea. De esta manera los procesos creativos e interactivos entre los diversos colaboradores convierten el trabajo en una especie de entidad creativa que mejora y facilita el proceso, haciéndolo valioso no solo para el director, que es el principal responsable, sino para cualquier persona del colectivo que participa activamente en la experiencia creativa.

Las exploraciones colectivas llevadas a cabo por Robert Lepage en sus procesos de creación se apoyan en tres pilares fundamentales. El primero es su grupo de colaboradores más cercanos, aquellas personas vinculadas estrechamente a la compañía *Ex Machina*. Estos son los diseñadores de sonido, de imagen, de vestuario, etc., personas de confianza familiarizadas con la metodología seguida por Robert Lepage y que ya han sido cómplices en producciones anteriores. El segundo grupo son los artistas invitados y seleccionados exclusivamente para una producción concreta. Este grupo lo forma generalmente el equipo de artistas: actores, cantantes, acróbatas, titiriteros, etc., así como cualquier profesional o especialista que pueda ser solicitado, en función de las necesidades del proyecto. Y, por último, está el grupo de los primeros espectadores, personas cercanas a la compañía, con los que se comparte, en una representación pública, los resultados obtenidos en cada periodo determinado del proceso. Como diría Chantal Hébert, « l'activité poétique

de l'auteur scénique »²⁹⁰ es todo un sistema en el que interactúan diseñadores, artistas, técnicos y también espectadores.

3.1.1. El equipo de colaboradores

Muchos de los amigos más próximos a Robert Lepage se han convertido, con el tiempo, en sus más estrechos colaboradores. De tal manera que su vida afectiva, a menudo, está ligada a su vida profesional. Uno de los ejemplos más claros es el de su hermana Lynda, asistente personal de Lepage, quien lleva más veinte años organizando y estructurando la completísima agenda profesional y personal de su hermano. « Je suis entouré de gens que j'aime beaucoup, qui sont très proches », confirma Lepage en sus entrevistas²⁹¹.

Sus trabajos llevan la firma de Lepage, pero siempre son el resultado de un equipo. Lepage se reconoce heredero de la entusiasta corriente de creación colectiva, tan presente en el Quebec de los años setenta, y mantiene su fe en ese ideal del trabajo en colectividad, siguiendo la estela de otras compañías que han logrado mantener su actividad hasta la actualidad. Tal es el caso de la que fue siempre para Lepage una compañía de referencia al otro lado del Atlántico: *le Théâtre du Soleil* dirigida por Ariane Mnouchkine.

La Caserne dispone de un equipo estable de unos treinta trabajadores, en cuya cúpula presidencial se sitúa Robert Lepage, Lynda Beaulieu como agente y adjunta al presidente, Michel Bernatchez – fiel a Lepage desde la etapa del *Théâtre Repère* – en la producción, y Jean-Pierre

²⁹⁰ Chantal Hébert, « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique : à propos du Projet Andersen de Robert Lepage ». *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, (102), 2009, p. 22.

²⁹¹ Lasseur, *op. cit.*, cap. 28.

Vézina en la vicepresidencia de finanzas. Bajo ellos se extiende una constelación de nombres y cargos diferentes para hacer frente a los múltiples proyectos de la compañía (imagen 51). Lepage ha conseguido crear, en torno a él, una gran familia que manifiesta su complicidad con cada proyecto²⁹². Así lo expresaba el director quebequense en una entrevista: “Trabajo muy mal sin mi compañía, ellos son colaboradores, pero también una herramienta de trabajo muy importante para mí, porque mi teatro tiene el sentido de familia”²⁹³.

3.1.2. Los artistas invitados

En cada producción, Robert Lepage invita a un número determinado de artistas en función de las necesidades particulares del proyecto. Nunca selecciona a los actores a través de un casting, sino que son invitados a participar en una producción determinada, en muchas ocasiones, como consecuencia de ciertos encuentros fortuitos. Desde la fundación de *Ex Machina*, la invitación de artistas procedentes de países extranjeros y de culturas diferentes ha sido una constante en sus producciones. Este trabajo con intérpretes de diferentes nacionalidades, formaciones y experiencias distintas alimentará, como veremos, las contradicciones productivas en la práctica del director de escena.

Como él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones, Lepage nunca sabe lo que va a pasar a lo largo del proceso de creación, ni cómo

²⁹² En una de mis estancias como observador en *La Caserne*, tuve la oportunidad de asistir a un pase privado de la segunda versión del largometraje *Tryptique*, basado en el espectáculo *Lipsynch* del que hablaremos más adelante. Mi sorpresa fue identificar en algunos personajes secundarios, así como entre los figurantes de la película, a numerosos miembros del equipo de *Ex Machina* que no eran precisamente actores, como podría ser el caso de la sastra, los técnicos, el personal de secretaría, etc. En Anexos, adjuntamos el documento correspondiente a la proyección privada de la segunda versión del largometraje *Tryptique*, presentada el 16 de mayo de 2013 en el Auditorio del Musée de la civilisation, de Québec.

²⁹³ Entrevista a Robert Lepage realizada por Rosana Torres, *El País*, 4 de mayo de 2012.

responderán las personas invitadas. A él le gusta decir que únicamente confía en el proyecto. Generalmente, las invitaciones para participar en una producción de *Ex Machina* suelen ser muy bien recibidas. Cuando esto sucede, muchos actores pueden llegar a expresar su entusiasmo de la siguiente manera: « Oui, je serais très heureux de collaborer avec toi, j'aime beaucoup ton travail, mais qu'est-ce que je vais jouer dans la pièce? »²⁹⁴. Es obvio que a Lepage le gusta jugar, también con la provocación, por lo que suele responder: « Je n'ai aucune idée. C'est toi qui va... Tu vas le trouver. On va improviser les personnages... »²⁹⁵. En realidad, su respuesta es completamente cierta, pues gran parte de sus trabajos son creaciones colectivas que parten únicamente de algunos elementos iniciales y es el trabajo de improvisación con los actores la vía para generar los contenidos del espectáculo. Es posible que no todos los actores estén preparados para este tipo de respuesta y, en ocasiones, este planteamiento pueda llegar a ocasionarles una gran perplejidad e inseguridad al no saber con anterioridad la labor concreta a desarrollar en el proyecto, ni tan siquiera, el personaje o personajes que han de interpretar. Así lo expone Marie Gignac, una de las actrices habituales en las producciones de *Ex Machina*:

Les comédiens ne doivent surtout pas attendre de se faire dire quoi faire. Robert Lepage leur laisse une très grande liberté. En création, il leur donne très peu de consignes. C'est à eux d'apporter des idées, des images, des composantes qui vont permettre au spectacle d'avancer²⁹⁶.

Es posible que, más que la ambición, sea la osadía aquello que mueve a Robert Lepage, siempre atraído por esa sensación de vértigo vinculada al riesgo. Generalmente, no le gusta que sus actores procedan todos de una misma formación o que desarrollen una manera interpretativa

²⁹⁴ Lasseur, *op. cit.*, cap. 35.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 63.

similar. Así, a la variedad de lenguas, nacionalidades y culturas de los artistas invitados, también hay que añadir una variedad de estilos. Esto puede llegar a sorprender, como me sucedió a mí mismo en la primera ocasión que visité *La Caserne*, invitado como observador. Robert Lepage preparaba una nueva creación con media docena de actores y actrices procedentes de distintos países y con formaciones muy variadas. Desde el inicio observé un casting muy desigual en el grupo de comediantes, cuyas diferencias se fueron haciendo cada vez más evidentes, a medida que fueron avanzando los días de ensayos. En el elenco había intérpretes verdaderamente extraordinarios, con una capacidad de juego fantástica, capaces de enriquecer cualquier improvisación en la que participaban. Pero cuando éstos abandonaban el escenario, de pronto, el juego se paralizaba, decaía, se “aplanaba” y perdía toda su chispa creativa. La escena parecía, entonces, quedarse huérfana en manos de unos intérpretes mucho más limitados, con mayor dificultad para la improvisación y con menores estrategias de juego. La diferencia puede ser sutil, pero es fundamental. Es aquí donde podemos apreciar claramente que la improvisación teatral no consiste únicamente, como se podría malinterpretar, en salir al escenario y hacer cualquier cosa con mayor o menor gracia. La improvisación teatral, como bien sabían los antiguos cómicos de la *commedia*, es un verdadero arte, complejo, audaz e intuitivo; el arte de saber crear y de maravillarse desde la nada, o bien, a partir de cualquier cosa. Un arte que se basa, fundamentalmente, en la capacidad de escucha acompañada de grandes estrategias de juego por parte del actor.

Según indicamos anteriormente y como recordaba Jacques Lecoq²⁹⁷, el momento más interesante en los libretos de la Comedia del Arte era cuando no había nada escrito, salvo una indicación que decía: *lazzi*; un

²⁹⁷ Lecoq, *op. cit.*, p. 124.

espacio abierto que ofrecía al actor con su arte y su presencia cómica el privilegio de rematar la escena. Lecoq argumenta que la aparente pobreza de los guiones se debe, precisamente, a la dificultad para escribir sobre el papel aquello que hay que hacer para ser gracioso, conmovedor o convincente, pues esto es lo que aporta el talento del actor en acción.

Haciendo referencia a lo expresado anteriormente, quisiera apoyar mis observaciones sobre esta “desigualdad” en algunos elencos de las producciones de *Ex Machina*, aportando un recuerdo de Marie Brassard que, justamente, viene a colación sobre este asunto.

Je me souviens que dans une production, il y avait un acteur qui faisait vraiment des choses horribles sur scène, il était très mauvais, et je pense que tout le monde voyait son jeu comme étant affreux. Nous avons donc senti qu'il fallait dire quelque chose à Robert pour qu'il agisse et il m'a dit qu'il pensait lui aussi que son jeu était horrible et il a poursuivi : « J'ai invité cette personne à cause de ce qu'elle est et j'accepte donc tout ce qu'elle a à offrir »²⁹⁸.

Más allá de evidenciar las diferentes “calidades” o estilos entre los actores de un mismo elenco, este recuerdo de Marie Brassard pone de manifiesto el enorme respeto que manifiesta Robert Lepage hacia sus actores y artistas invitados. En cierto modo, el director quebequense llega a hacerse responsable del resultado generado por sus artistas, ya que ha sido él mismo quien les ha invitado a participar en su proyecto.

En cualquier caso, el director de escena también es consciente de ser él quien ostenta siempre la última palabra. Esto significa que atesora una capacidad absoluta para cortar ciertas escenas en un momento determinado, si lo estima oportuno, o bien para mantener cualquier contenido de la obra. De lo que no hay ninguna duda es de la capacidad de Robert Lepage para liderar y conducir, con una inteligencia estimuladora, a su variado y

²⁹⁸ Marie Brassard entrevistada por Benjamín Alonso. Ver Anexos.

singular colectivo de artistas. Posiblemente, su gran éxito consista en lograr que cada persona se sienta implicada en el proceso, al tiempo que desarrolla sus capacidades para participar en él de múltiples maneras posibles.

Como hemos comentado anteriormente, Lepage no hace audiciones ya que no le interesa en absoluto esa vía profesional del casting. De igual manera, tampoco suele dirigir demasiado a sus actores. En realidad, lo que busca es que los artistas encuentren, por sí mismos, su propio lugar en el espectáculo, así como su manera particular de estar e interactuar en el escenario. Esto es lo que Robert Lepage define como dirección de escena “desde el interior”:

Quand je fais de la mise en scène, je suis toujours frustré quand je sens que j'ai mis en scène. J'aime quand je sens que j'ai réussi à passer le code qui permet à l'acteur de se mettre en scène lui-même. L'acteur est un être humain et il fait de ce code quelque chose d'humain. La mise en scène est intérieure, elle est en dedans du spectacle, et elle est plus juste si on la laisse se révéler ainsi²⁹⁹.

Como él mismo reconoce, es la propia dinámica del espectáculo la que guía y organiza las cosas desde su interior. Esto es lo que él desea y provoca en los procesos de ensayos dejando a los actores que interactúen libremente, con el fin de evitar organizar el espectáculo desde el exterior, sentado en el patio de butacas. Lepage pone el foco en la capacidad de improvisación de sus “invitados” pues, como mencionamos en capítulos anteriores, improvisar desarrolla tres capacidades diferentes que suceden al mismo tiempo: interpretar, escribir y poner en escena. Su deseo es rodearse de artistas con una importante madurez creativa y con amplia capacidad para ser independientes.

²⁹⁹ Carmelain y Lavoie, « Points de repère, entretien avec les créateurs », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45. 1987, p. 203.

3.1.3. El intercambio con el público

Para Robert Lepage, el público es otro “recurso sensible” más que participa, con el resto del equipo, en el proceso creativo. Al igual que lo hace con su equipo de colaboradores y sus artistas invitados, Lepage también mantiene con el público una relación de interautores: « Il faut inviter le spectateur sur scène. (...) Le spectateur participe parce que le spectacle se développe à son contact. (...) c'est à la suite de la confrontation avec le public qu'on écrit. On n'écrit pas pour lui faire plaisir mais on écoute ce qu'il a à nous renvoyer. (...) »³⁰⁰.

Generalmente, al final de cada periodo de trabajo, Robert Lepage realiza un pase abierto con público, en el que se comparte con los espectadores invitados los resultados de un trabajo desarrollado a lo largo de tres o cuatro semanas. Este primer público que asiste a la muestra de un espectáculo en construcción, se conforma con una mezcla de personas de todo tipo, entre las que se pueden encontrar tanto compañeros de profesión como personas ajenas completamente al teatro. Según Lepage, este grupo de espectadores, de procedencia y edad muy diversa, puede ofrecer una visión de aspectos y detalles no apreciados por los propios creadores, ya que el espectador, en toda su diversidad, realiza su propia lectura de todo aquello que percibe y llega a impresionarle. Esta es la manera que tiene Lepage y su equipo para testar y evaluar los prototipos de sus espectáculos. Es en ese momento de intercambio con el público donde pueden observar tanto el potencial cómico como dramático del espectáculo, así como lo que

³⁰⁰ Pierre Hivernat y Véronique Klein, « Histoires parallèles ». Entretien avec Robert Lepage. *Les Inrockuptibles*, n°77, 1996. pp. 30-31.

ellos llaman el “whaouh factor”³⁰¹, aquellos momentos del espectáculo que consiguen sorprender al público por su espectacularidad.

Esta introducción del público como parte del proceso creativo lleva muchas veces a la compañía a comenzar la etapa de ensayos sucesiva a una presentación pública, con la lectura e intercambio de los comentarios recibidos. De hecho, en los últimos años, el equipo de *Ex Machina* ha activado una dirección de correo electrónico para facilitar el *feedback* de los espectadores invitados, la transmisión de sus comentarios e impresiones³⁰². La respuesta del público ayuda a entender más fácilmente aquello que funciona y no funciona en la narración de la historia pues no se trata simplemente de un ensayo abierto, sino de la presentación de una primera estructura dramática en la que se encadenan las distintas escenas trabajadas.

Lepage cree y defiende la idea del teatro como una gran ceremonia de comunión entre los artistas y el público, considerando que este ha de ser accesible y popular. En este sentido, el director de escena ha hecho suya una reflexión del periodista Robert Lévesque cuando afirmaba que nunca había que menospreciar la cultura y la inteligencia del espectador³⁰³. Lepage considera que existe una tendencia a no confiar en la inteligencia del público o a ofrecerle las cosas excesivamente simplificadas para asegurar la comprensión de la propuesta artística. Generalmente, los espectáculos de Lepage están nutridos de referencias culturales a través de grandes iconos como Leonardo da Vinci, Jean Cocteau, Miles Davis, Gurdjieff, Frank Lloyd Wright, etc., que utiliza como amplias puertas de acceso a sus espectáculos para el gran público. Este es un ejemplo:

³⁰¹ Lasseur, 2013, cap. 31. El “whaouh factor” denominado por Lepage, al igual que se se buscaba en el circo con su “más difícil todavía”, son los momentos del espectáculo en los que se consigue, de manera impactante, despertar el asombro del espectador, bien por la espectacularidad de la escena, por su fuerza visual, o por su carga emocional y conmovedora.

³⁰² Caux y Gilbert, *op. cit.*, p. 55.

³⁰³ Perelli-Contos, Hebert y Lessage, « La tempête Robert Lepage ». *Nuit Blanche* (55), 1994, p. 64.

Par exemple, dans *Les aiguilles et l'opium*, je parlais de l'existentialisme à des étudiants du secondaire venus voir le spectacle. Ils ont été bouleversés, sans avoir aucune idée de ce qu'était l'existentialisme, parce que je leur parlais comme s'ils connaissaient cela, tout en leur fournissant quelques indices³⁰⁴.

Cualquier obra artística necesita del espectador para poder existir y, en este sentido, Lepage también necesita a su público, pero no lo considera únicamente como un observador pasivo, sino que lo acoge como un colaborador más en el proceso de creación. El espectador desea participar también de esa capacidad transformadora que va implícita en la experiencia teatral:

Le théâtre, c'est l'art de la transformation à tous les niveaux, que ce soit un changement de décor, la chimie qui transforme les verbes en émotions, en sentiments, etc. Et le spectateur vient, consciemment ou inconsciemment, pour participer à cette métamorphose ; il est aussi créateur. Il vient parce qu'il veut voir autrement³⁰⁵.

A diferencia del cine o de otras disciplinas artísticas con las que el director quebequense desarrolla igualmente su talento creativo, Lepage se siente fascinado con el teatro entendido como un arte en tres dimensiones: la dimensión de la obra en sí, la de los intérpretes y la del público. Todo sucede en directo, en un momento y un lugar determinado; una experiencia única que se vive sólo una vez. La sala de cada representación tiene una energía determinada y Lepage tiene una gran capacidad de escucha para percibir esa energía determinada con el fin de adaptarse a ella cuando “juega” en el escenario o de adaptar el espectáculo cuando realiza su puesta

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

en escena. Un intercambio a tres bandas entre la obra, los artistas y el público: « A mon avis, c'est une façon de rendre le public intelligent puisqu'il participe avec nous autres, voit ses propres images et construit avec les acteurs »³⁰⁶.

Consideramos incluir, igualmente, en este apartado de interrelación con el público, a la figura de los “observadores”. Desde los inicios de *Ex Machina*, la compañía multidisciplinar ha mantenido una política de puertas abiertas hacia las personas interesadas en el trabajo de la compañía y en conocer el proceso de creación de Robert Lepage. Los observadores son personas vinculadas a las artes performativas como investigadores, directores, actores o artistas en general. A pesar de haber realizado numerosas conferencias, entrevistas y algún que otro *workshop*, Lepage nunca ha tenido una clara vocación pedagógica. La invitación de observadores externos en sus procesos de creación, ha constituido una de las vías que el director quebequense ha encontrado para transmitir y dar a conocer su práctica creativa. De esta manera, cada vez que la compañía ha iniciado un nuevo proyecto, siempre ha compartido su espacio y su proceso de trabajo con un grupo de observadores a los que se les ha ofrecido una posibilidad indirecta de participación³⁰⁷. De esta manera, se ha pretendido generar un beneficio recíproco entre la gran variedad de observadores, extranjeros en su mayoría, y el equipo de creadores locales. Como fruto de estos intercambios, se han dado casos en los que algunos observadores han coincidido, posteriormente, con Robert Lepage y su equipo en festivales,

³⁰⁶ Chamberland, « La métaphore du spectacle : entrevue avec Robert Lepage ». Québec, *Les Publications Québec français* n° 69, 1988, p. 69.

³⁰⁷ En dos ocasiones he tenido el privilegio de ser invitado por *Ex Machina*, en calidad de observador, para conocer el proceso de creación de Robert Lepage; la primera ocasión en 2013 y la segunda en 2015 (Ver Anexos). Como su propio nombre indica, el rol del observador es, únicamente, el de observar el trabajo de la compañía. No obstante, si en algún momento determinado el observador fuera requerido para ello, también se le permite participar activamente en el proceso de creación, de manera puntual. A lo largo de todos los días que conforman un periodo de ensayos determinado, cabe destacar también los momentos de descanso, bien para comer o para tomar un café, como espacios favorables para el diálogo y el intercambio, tanto con los diferentes miembros de la compañía como con Robert Lepage.

teatros u otros espacios profesionales e incluso, algunos de ellos, también han llegado a participar activamente en las producciones de *Ex Machina*, como un miembro más de la compañía.

3.2. El proceso creativo como una gran aventura

Cada nuevo proyecto de *Ex Machina* supone iniciar una verdadera aventura plagada de desafíos. Los procesos de creación de la compañía de Robert Lepage guardan muchas semejanzas con aquellas grandes expediciones de otros tiempos, en las que toda una tripulación se embarcaba con el ánimo de explorar lejanos territorios desconocidos. La visualización de un plano abarcable y el trazado de una ruta ingeniosa serán esenciales para diseñar una aventura espectacular, cuya recompensa final será la propia experiencia del viaje.

3.2.1. Embarcarse en una larga travesía.

Las producciones de *Ex Machina* se desarrollan a través de diferentes encuentros que se extienden en el tiempo. Estas sucesivas etapas de trabajo se van intercalando con otros proyectos de la compañía, de tal manera que cada producción escénica puede convertirse en una “gran travesía” de varios meses e incluso de años. Este procedimiento de desarrollar cada proyecto por distintas etapas, en las que hay un periodo de trabajo seguido de otro de descanso y así sucesivamente, ha sido la dinámica empleada por Robert Lepage desde sus primeros espectáculos. Como reconoce Marie Brassard³⁰⁸, *La Trilogie des dragons* en su versión de seis horas pudo

³⁰⁸ Marie Brassard en la entrevista realizada por el autor. Ver Anexos.

haberse confeccionado, expandiendo sus diversas etapas de trabajo, en un periodo total de tres años.

Desde sus inicios, Lepage se ha acostumbrado a trabajar a partir de los condicionantes reales de cada proyecto, y el tiempo siempre es uno de ellos. Al igual que cualquier otra compañía, *Ex Machina* puede desarrollar una creación en ocho semanas, pero en vez de trabajar las ocho semanas seguidas, lo hace estirando al máximo este tiempo que puede convertirse en dos años. Todo puede comenzar con un primer encuentro de cinco días, en el que se comparte toda la información de la que se dispone en ese momento y, a partir de ahí, se definen las líneas generales de la historia. Después de un periodo de dos meses, puede venir un encuentro de un par de semanas, en las que se improvisa con los actores y se culminan los ensayos con una pequeña representación en la que, como hemos indicado en el apartado anterior, se comparte con el público todo aquello que la compañía ha encontrado en esas dos semanas. Posteriormente, después de otro periodo de descanso, se realiza un nuevo encuentro de tres semanas que concluye con un nuevo prototipo más avanzado, como si fuera una versión más oficial. Esta vez se incorporan aspectos más elaborados del vestuario o de la escenografía, pero, en cualquier caso, el material que se presenta en estas muestras abiertas al público nunca es del todo definitivo. Según este procedimiento de trabajo, la incubación de una obra puede extenderse entre seis meses y varios años. Si tomamos el ejemplo de *Les Sept Branches de la rivière Ota*, comprobamos que el espectáculo se creó en apenas cinco meses, pero estos se extendieron a lo largo de tres años.

Esta fórmula de trabajo en periodos escalonados, surgió inicialmente como una solución para encajar los distintos compromisos profesionales de los miembros de la compañía, así como del propio director. Con los años, la extensión de los proyectos en el tiempo se ha convertido en un

procedimiento habitual, al ir descubriendo y aprovechando todas sus ventajas. Los intervalos de descanso entre los distintos periodos de ensayos aportan un margen de distanciamiento sobre el proceso, necesario para el reposo físico y mental de cada participante. Un espacio de pausa para que cada miembro del equipo pueda tomar perspectiva con su propio trabajo, así como sobre el avance colectivo del espectáculo. En consecuencia, los intervalos de descanso permiten que cada encuentro de trabajo sea breve pero intenso a la vez; tres o cuatro semanas de gran concentración y amplia actividad creativa. Estos periodos de descanso o de reposo no se pueden entender, en ningún caso, como una desconexión total con el proyecto. Mientras el periodo de producción se extiende en el tiempo, la propia inercia del proceso creativo continúa trabajando, de manera refleja, en el inconsciente de cada uno de los miembros del colectivo. Un proceso automático que continúa generando ideas y nuevos recursos sensibles que nutrirán, sin duda, los sucesivos encuentros venideros.

Lepage, más allá de estar habituado a desarrollar numerosas producciones a la vez, intercalándose unas con otras, ha descubierto los beneficios de esta variedad e intercambio de proyectos. Pasar continuamente del teatro a la ópera, del cine al circo o a las exposiciones multimedia, le ha permitido comprender que, en realidad, todos los proyectos se hablan, se responden y se solucionan entre ellos. Como ha mencionado en numerosas entrevistas, este encabalgamiento de diferentes producciones, le ha permitido encontrar en unos proyectos las soluciones para otros y viceversa. Así, ciertas cuestiones, tanto técnicas como artísticas, que pudieran estar sin resolver en una producción de ópera han encontrado, muchas veces, su solución en una realización cinematográfica, o bien, ha sido la propia ópera la que ha aportado las soluciones para una producción teatral, circense o viceversa.

Como reconoce Lepage, las soluciones a nuestros problemas se encuentran, en numerosas ocasiones, fuera del espacio donde surgieron. Esto es a lo que él llama “pensar fuera de cuadro”³⁰⁹, una lección que aprendió muy joven, cuando estaba intentando resolver un pequeño problema de lógica que encontró en una revista. Se trata de un juego muy conocido que plantea el reto de unir nueve puntos organizados de tres en tres, unos debajo de otros, realizando cuatro líneas rectas, sin levantar del papel la punta del lápiz. Por lo general, buscamos la solución trazando líneas de un punto a otro, en distintas direcciones, pero siempre hay algún punto al que no alcanzamos con nuestras cuatro líneas. La solución es relativamente simple, pero para encontrarla es necesario “salir” del cuadrado que forman los nueve puntos. Es entonces cuando aparece la solución desde una perspectiva, hasta entonces, completamente insospechada (imagen 52).

A lo largo de cualquier proceso de creación, la sensación de bloqueo puede aparecer en cualquier momento, como si se hubiera llegado a un lugar cuyas barreras parecen infranqueables. En estos casos, la estrategia de Lepage consiste en tomar distancia con el problema y ampliar el campo de visión sobre la problemática en cuestión; una regla fundamental en el trabajo de *Ex Machina*. « Il faut toujours penser hors du cadre (...) Nous cherchons toujours à élargir nos horizons, à tester de nouvelles avenues de création, à mélanger les idées et les vocabulaires, à nous mettre en danger. Tout le processus de création de la compagnie est inspiré de cette notion »³¹⁰.

³⁰⁹ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 27.

³¹⁰ *Ibid.*

Esta dinámica de actividad profesional heterogénea, cargada de numerosos encuentros y de viajes internacionales, conlleva una dilatación en el tiempo que afecta directamente a los proyectos de creación de *Ex Machina*. De esta manera, el proceso de creación de un espectáculo, desde los primeros encuentros hasta las últimas representaciones, podría resumirse de la siguiente manera:

On travaille d'abord quelques semaines en salle de répétition afin d'explorer les nuances du texte et d'arreter la mise en place des comédiens. Au Québec, par exemple, cette période dure habituellement de six à huit semaines. Puis l'équipe se déplace dans la salle de spectacle où l'on monte les décors, accroche les éclairages et règle les intensités sonores. Les comédiens n'ont ensuite que quelques jours pour s'adapter à l'environnement physique du spectacle avant la rencontre avec le public, le soir de la première. Cette méthode comporte des avantages mais elle n'offre pas la possibilité de prendre du recul : on s'engage dans un tunnel qui mène de la première journée des répétitions à la dernière représentation³¹¹.

El tiempo es uno de los elementos importantes en el método de trabajo de *Ex Machina*. Para la compañía de Lepage la primera representación, o lo que conocemos como el estreno de un nuevo espectáculo, inicia un segundo periodo de escritura escénica. Da comienzo así un nuevo ciclo donde se suma, como novedad, la intervención del público real que ayudará a identificar los puntos fuertes y débiles de la obra. Un público variado y diverso que evidenciará sus diferencias y particularidades a lo largo y ancho de los diferentes continentes por los que llegue a viajar el producto escénico. Por tanto, esta dramaturgia surgida y elaborada a través de la improvisación, se convierte en un *work in progress*

³¹¹ *Ibid.*, p. 54.

permanente que continúa evolucionando a través de sus giras y de cada una de sus representaciones públicas.

3.2.2. Trazando un itinerario: del caos al *canovaccio*

A Robert Lepage le gusta hacer un símil identificándose con la figura de Cristóbal Colón en su viaje hacia un territorio desconocido, el de un nuevo continente todavía por explorar. Del mismo modo, el director de *Ex Machina* se siente responsable como capitán de un barco cargado de personas que viajan con la esperanza de encontrar, más allá del horizonte conocido del presente, un nuevo espectáculo que está aún por descubrir.

Je me retrouve souvent dans une position où je suis une espèce de Christophe Colomb où je suis sur un bateau avec plein de gens où ils font... « Il y a un continent » et « On te croit, on te croit ». Et on avance « Mais on n'a pas encore vu le continent », « Mais il y en a un ». Et ils font: « Quoi, il y en a un ? Il a l'air de quoi ? », « Je ne sais pas, je ne suis jamais allé », « Oui, mais on ne va pas, quand même, tomber... », « Ecoute, je le sais, je le sens. Il y a un continent. Il ne peut qu'y avoir un continent ». Et c'est comme ça. Il faut avancer avec cette espèce de foi qu'il y a toujours quelque chose³¹².

Este deseo del director de *Ex Machina* por llevar a cabo el descubrimiento de un nuevo espectáculo con todo su equipo, es el verdadero motor de la aventura. El gran Miguel Ángel consideraba que la escultura ya existía dentro del bloque de mármol y que sólo era necesario eliminar el material sobrante para que apareciera la figura. Del mismo modo, Lepage considera que el espectáculo ya se encuentra ahí, oculto

³¹² Robert Lepage en Lasseur, *op. cit.*, cap. 35.

detrás de los diversos recursos sensibles que han sido aportados por cada miembro de la compañía.

En este proceso de creación, heredado del *Théâtre Repère*, los participantes en el proyecto aportan materiales diversos como objetos, música, canciones, textos, poemas, imágenes, libros o películas que nutren y enriquecen las conversaciones. El trabajo de mesa de la compañía ofrece un espacio para compartir inquietudes, anécdotas, sueños o deseos que el propio proceso haya podido provocar. Toda esta gran variedad de materiales, a los que hemos definido como *recursos sensibles*, es la que irá confeccionando la vía del “itinerario” que guiará a la expedición. La garantía de alcanzar el espectáculo anhelado, como si fuera un tesoro oculto, se fundamenta en una exploración colectiva bien dirigida y organizada, capaz de combinar la precisión con el caos, y las certezas con las intuiciones. El director y máximo responsable de la expedición avanza, por tanto, llevado únicamente por la confianza en sus medios y por la certeza de que el espectáculo ya está ahí; la gran aventura consistirá en descubrirlo.

Nous avons fréquemment le sentiment que le spectacle dans sa forme finale existe avant même que nous commençons le travail, cofie Lepage. Comme si nous devions inventer un chemin pour nous rendre à destination³¹³.

Esta manera, un tanto arqueológica, de abordar la creación colectiva por parte de Robert Lepage y su compañía *Ex Machina*, se opone radicalmente al funcionamiento tradicional de cualquier producción teatral. Por lo general, las producciones teatrales suelen estar condicionadas por los intereses, mayoritariamente comerciales, que determinan un tipo de producto. Así, en función de estos criterios de carácter económico, se

³¹³ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 31.

contrata a un director de escena con un mínimo de prestigio y suficientes garantías para llevar a cabo el proyecto. El director de escena, normalmente, construye en su mente el espectáculo que quiere hacer y lo ejecuta, después, con un grupo de actores que realizan lo que éste les solicita. En este caso, podríamos decir que el espectáculo ya está configurado desde el inicio, generalmente a partir de un texto que ya está escrito, y la labor de los actores consiste en interpretar a sus personajes. En este modelo habitual de producción, que también suele ser breve en el tiempo, no existe un gran espacio para la creación y el descubrimiento y, como reconoce Lepage, desaparece ese espíritu de aventura que alienta el trabajo de su compañía: « Malheureusement, le théâtre est régi par l'idée qu'un metteur en scène sait dès le départ où ils'en va et ce que ça va donner. Mais s'il en est ainsi, ce n'est pas intéressant, car l'aventure n'existe plus »³¹⁴.

En cada aventura de *Ex Machina*, como en toda gran travesía, hay un “cuaderno de bitácora” que va registrando cada una de las jornadas del viaje. Aquí se documentan y se anotan meticulosamente cada una de las exploraciones realizadas por todo el equipo a lo largo del día, bien con anotaciones escritas, con fotografías o con grabaciones de vídeo. Esta es una extensa y compleja labor que suele estar a cargo del asistente del director de escena, bisagra de comunicación entre el equipo artístico y el técnico. El asistente, junto con el director y otros miembros de la compañía, elaborarán un primer plan de trabajo general para los ensayos, que puede ir modificándose y adaptándose a las necesidades del proceso de manera diaria. Esto sería lo que, en el lenguaje de la profesión, se conoce en España como la elaboración de la “tablilla”, es decir, el plan de trabajo para el día siguiente. En estos apuntes y anotaciones diarias también quedan

³¹⁴ Perelli-Contos, Hebert y Lesage, *op. cit.*, p. 64.

registradas las decisiones, las dudas, los inconvenientes y los hallazgos surgidos a lo largo de todo el proceso.

Si analizamos un nuevo ejemplo, a mediados de junio de 2007, comenzó la primera etapa de creación del espectáculo *Le Dragon Bleu* cuyo estreno estaba previsto en Châlons-en-Champagne (Francia) diez meses después, en abril de 2008. Anteriormente, en enero de 2007, Robert Lepage y Marie Michaud, compañera de reparto junto a la bailarina Tai Wei Foo, se encontraron en Shanghai con el objetivo de conocer la ciudad donde se desarrollaría la historia entre los tres personajes del espectáculo. Ya en *La Caserne*, aquella primera semana de creación del mes de junio comenzó con una reunión de producción, presidida por Robert Lepage, con la participación del productor general de *Ex Machina* (Michel Bernatchez), la persona responsable de la producción específica de este espectáculo (Julie-Marie Bourgeois), el asistente del director de escena (Félix Dagenais), el escenógrafo (Michel Gauthier), el videógrafo (David Leclerc), el regidor (Christian Garon), un maquinista (Pierre Gagné) y la actriz Marie Michaud, colaboradora de Robert Lepage en la creación del espectáculo. Entre los recursos sensibles aportados para las exploraciones se presentaba un transportador de sushi, unas bicicletas, algunos elementos de vídeo, piezas de música, el comic de Tintín *El loto azul* (primer contacto con la China de los creadores del espectáculo en su etapa de juventud), así como una variedad de objetos y de vestuario para utilizar en las improvisaciones. Paralelamente al trabajo en el periodo de ensayos, se inició también un estudio sobre el mercado del arte chino y sobre el mundo del tatuaje. Todo ello pasó a formar parte del material utilizado como punto de partida para las exploraciones colectivas de la compañía.

A lo largo del proceso de creación, Lepage considera, no sólo conveniente sino de gran utilidad, extender también la invitación al caos

para intervenir, como un participante más, en el juego. Esta es su estrategia para romper cualquier tipo de esquema mental preestablecido, con el fin de revolver todo el material en múltiples direcciones. De esta manera se provocan nuevos puntos de vista, perspectivas insospechadas y, en ocasiones, también se encuentran soluciones a problemas o a situaciones que podrían encontrarse enquistadas. Una manera eficaz de lograrlo es, según Lepage, la de « jouer à pervertir nos systèmes »:

Quand on trouve quelque chose qui fonctionne, on se demande immédiatement : qu'arriverait-il si on faisait le contraire, si on renversait la perspective, si le personnage voulait autre chose ? On accède ainsi à des pistes de recherches insoupçonnées³¹⁵.

Este procedimiento de suscitar el caos en las primeras exploraciones, mantiene una relación directa con el procedimiento de la « partition exploratoire » que comentamos, anteriormente, en el apartado de los *Ciclos Repère*. Así, la provocación del caos se convierte en un método de búsqueda, en una forma de explorar los recursos sensibles con el fin de encontrar conexiones entre ellos. Es entonces cuando comienzan a aparecer las señales, algunas curiosas coincidencias, o hallazgos fortuitos que surgen de manera inesperada, en muchas ocasiones cuando se estaba buscando otra cosa. Estas son las señales que ayudarán a ir definiendo ese itinerario o “mapa del tesoro” que, poco a poco, irá adquiriendo la forma de un *canovaccio*. De esta manera, los hallazgos y las coincidencias son percibidos como indicios que favorecen la confirmación de ciertas intuiciones.

Regesando a la producción de *Le Dragon Bleu*, el periodo de ensayos del mes de junio de 2007 en *La Caserne* termina con una pequeña síntesis, en la que se organiza todo el material surgido en las exploraciones

³¹⁵ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 35.

colectivas. A pesar de las numerosas incógnitas que están aún por resolver, Lepage comienza a buscar un orden a las escenas surgidas en los ensayos, a partir de las improvisaciones. Con ellas comienza a desarrollar un primer *canovaccio* dando forma al hilo narrativo de la historia. Reproducimos, a continuación, el orden de las escenas elaboradas a lo largo de dos semanas de trabajo.

Le Dragon Bleu. Dos semanas de ensayos en *La Caserne*. Junio 2007³¹⁶.

1. (*Générique*) *Pierre se fait tatouer*.
2. (*Prologue*) *Enfant du monde* : On refuse la demande d'adoption de Claire
3. *Aéroport* : Arrivée de Claire à Shanghai – Elle a perdu sa valise.
4. *Chez Pierre* : Atelier et appartement.
5. *Taxi* : Pierre et Sue Ming écoutent un radio-roman.
6. *Boutique* : Claire se cherche des vêtements. Elle est fascinée par des petites poupées chinoises.
7. *Installation des tableaux* : Pierre et Sue Ming accrochent des toiles pour une exposition.
8. *Sushi Train* : confrontation idéologique entre Pierre et Claire.
9. *Pitches* : Claire présente sa stratégie de marketing pour une nouvelle gamme d'articles de sport ; Pierre présente le travail de ses artistes dans un foire à Pékin.
10. *Vernissage* : Rencontre de Claire et Sue Ming.
11. *Bicyclettes* : Claire et Sue Ming se promènent à vélo dans Shanghai (muet).

³¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

12. *Zoo* : Claire et Sue Ming vont voir les pandas. Claire apprend que Sue Ming est enceinte.
13. *Test de grossesse* : Claire et Sue Ming.
14. *Bicyclette* : Pierre fait du vélo seul. On évoque : le passé amoureux de Pierre et Sue Ming. Le Shanghai de Pierre qui est celui du *Lotus bleu*.
15. *Hong Kong* : Claire revient en Chine.
16. *Dafen* : Claire retrouve Sue Ming dans son atelier de copiste – Claire découvre le bébé.
17. *Train* : Claire va rejoindre Pierre à Shanghai pour lui annoncer qu’il est père.
18. *Parc à Shanghai* : Pierre fait du tai-chi.

Con este primer *canovaccio* se cerraba el periodo de trabajo correspondiente a las primeras exploraciones colectivas. Los resultados obtenidos en los ensayos, quedaron sintetizados en este esquema y sirvieron como punto de partida para el encuentro siguiente. Como podemos observar, el itinerario del viaje de la compañía se desarrolla paralelamente al argumento de la historia que se está construyendo. En ocasiones se avanza con pasos acertados, pero, igualmente, el camino también ofrece otras señales que pueden resultar pistas falsas. Como decía la primera regla de Jacques Lessard “crear es elegir” y de esas decisiones dependerá la dirección que tome el proceso de creación con sus resultados correspondientes. Así explica Lepage su manera de aproximarse al espectáculo que está buscando: « on sent que le spectacle est vivant quand tout à coup, il se met à nous parler. Et c'est ça qu'il faut provoquer »³¹⁷.

³¹⁷ Robert Lepage en Lasseur, *op. cit.*, cap. 32.

En el teatro de la antigua Grecia se utilizaba el término “Deus ex machina” para referirse al momento final de la obra en el que aparecía un Dios, en una máquina o artilugio escenográfico, para solucionar el conflicto, salvar la situación y resolver la trama. De esta expresión tomó su nombre la compañía de Robert Lepage, manteniendo la palabra “machina” – clara referencia a su empleo de las nuevas tecnologías – y eliminando la palabra “Deus”. Cada vez que la compañía emprende la gran aventura de una nueva creación, a pesar de *navegar* únicamente con sus *máquinas*, confían igualmente en el milagro final. Ese milagro, a través del cual, todas las cosas que habían surgido en el caos inicial se recolocan finalmente encontrando su justo lugar y dando sentido a la historia. Robert Lepage cree en los milagros, en los que logran producir sus artistas y en aquellos que pueden surgir de sus máquinas.

Moi, je crois aux miracles (...) Et je crois qu'on a beau travailler de façon très scientifique, mathématique et tout ça, et qu'à un moment donné, il y a quelque chose qui va sortir de la machine, un miracle qui va sortir de la machine. Et c'est ça, *Ex Machina*, pour moi, la compagnie³¹⁸.

3.2.3. Priorizar el proceso al resultado

Manteniendo el símil con los grandes exploradores, la gran diferencia entre Amundsen y Scott con Shkelton, en las grandes exploraciones de la Antártida, fue que los dos primeros consiguieron llegar al Polo Sur mientras que el último encalló su barco en el hielo. Pero la gran proeza de Shkelton, por la cual se le recibió como un héroe, fue la de regresar manteniendo a todos sus hombres con vida, después de permanecer más de dos años aislados en el continente helado. Más allá de

³¹⁸ Lasseur, *op. cit.*, cap. 26.

alcanzar el objetivo final del viaje, tanto el propio proceso como la calidad de la experiencia tienen un valor esencial en cualquier gran aventura. En este sentido, podríamos decir que Robert Lepage pone mayor hincapié y énfasis en el proceso de creación que en el resultado final. Muy probablemente porque, más allá de alcanzar el destino final, lo que realmente interesa al director quebequense es la experiencia en sí del viaje. De hecho, cuando la compañía ha podido percibir que una *travesía* determinada no llevaba a ninguna parte, entonces se ha cambiado el rumbo y se ha buscado un nuevo destino que les permitiera seguir *navegando*. Así, el material y la experiencia acumulada en un *viaje* se puede reciclar en otro proyecto diferente. La meta no es el objetivo final, sino que es tomada como un desafío, como una excusa para embarcarse, una vez más, en una gran aventura.

Pero este interés por el proceso no reside únicamente en los creadores, como podría resultar obvio, sino que también se da en el público. Como explica el director de *Ex Machina*, el público desea igualmente participar en ese proceso de creación o, cuando menos, ser testigo de ello. Lepage argumenta este interés del público en el proceso creativo de su compañía, poniendo como ejemplo las diferentes versiones de sus espectáculos. El público que ha visto una primera versión de una obra, si esta ha gustado, también se interesa por las versiones posteriores que puedan aparecer.

Les gens, ils disent: « Les spectateurs, ils paient pour voir un truc fini ». Oui, mais s'il voit un truc qui l'intéresse même si ce n'est pas fini, mais que ça l'intéressait, il va revenir. Et il va revenir encore. Et ça, pas à tous mes spectacles mais à plusieurs de mes spectacles, il y a ça. Les festivals font: « Oui, mais là, on a déjà pris la version 3 heures, on ne va pas prendre la version de 6 heures ». « Bon, d'accord ». Et ils prennent la version de 3 heures. Et là, le public veut la version de 6 heures, alors on retourne. Il y a beaucoup de gens... pas tout le monde mais il y a plusieurs festivals qui sont

plus frileux, qui disent: « Ecoute, on n'a jamais vu l'oeuvre. L'oeuvre n'existe pas. Vous êtes en pleine création. Vous assurez qu'on va mobiliser le spectateur pendant 3 soirs, un spectacle de 9 heures ? », « D'accord. Qu'est-ce que vous voulez ? Vous voulez la version 3 heures? On va faire la version 3 heures ». Mais on retourne 2 ans plus tard et on a fait la version... Et ça, je sais que le public, il est... Le processus intéresse le public autant que l'artiste³¹⁹.

Esta idea de proceso, de *work in progress*, sería interesante que fuera igualmente contemplada entre las preocupaciones de los programadores, generalmente más proclives a los espectáculos de estreno y a las nuevas producciones. En consecuencia, estas “políticas de estreno”, tan extendidas entre los programadores que buscan exclusivamente primicia y novedad, pueden contribuir a la limitación de la vida de muchos espectáculos que, aunque evolucionan y maduran con el tiempo, pueden ser rechazados en favor de otros más recientes o de “nueva creación”.

Robert Lepage como artista, creador y, al mismo tiempo, jefe y empresario de su propia compañía, busca rentabilizar al máximo cada uno de sus proyectos. Esto significa, por un lado, buscar múltiples fórmulas de prolongar la vida comercial de una obra, pero, al mismo tiempo, extender también su vida artística con el objetivo de que el espectáculo siga evolucionando, creciendo y reforzándose en cada representación. En este sentido, su lema podría ser: “cuanto más se exprime al limón, más zumo se consigue” y así, hemos podido ver diferentes productos artísticos que han surgido de una misma matriz. Tal es el caso de algunos espectáculos originales que, posteriormente, se han convertido en una película, en un cómic, o se han traducido y representado en otras lenguas³²⁰.

³¹⁹ Lasseur, *op. cit.*, cap. 35.

³²⁰ Ofrecemos algunos ejemplos de espectáculos originales que tuvieron continuidad en otros formatos y/o en distintos idiomas: *Le polygraph* (1987) tuvo su versión en japonés (1996), en italiano y español (2000), así como su versión cinematográfica (1996); *Les aiguilles et l'opium* (1991) tuvo su versión en italiano y español (1997), así como una segunda adaptación (2013); *Les sept branches de la rivière Ota*

Como reitera Lepage en numerosas ocasiones: “lo importante es el proceso”. Así, podemos comprobar, que el proceso de creación vinculado a un proyecto escénico es capaz de continuar, años después, más allá de los ciclos correspondientes a sus ensayos y representaciones. Dicho trabajo escénico puede dar paso a otro proyecto distinto, heredero del anterior, pero con un formato completamente diferente. Las exploraciones colectivas de la compañía consiguen generar un material tan abundante que, en ocasiones, es susceptible de “alimentar” otros proyectos paralelos, similares o complementarios. Aunque un determinado proyecto alcance resultados diferentes y se desarrolle en formatos diversos, el origen siempre estará vinculado al proceso de creación. Lepage prioriza el proceso creativo a los posibles resultados, y mientras perduren las exploraciones colectivas, el proyecto dispondrá de la capacidad para continuar evolucionando, bien sobre sí mismo – en nuevas adaptaciones de la obra – o bien generando proyectos sucesores en otros formatos diferentes.

3.3. El arte de contar historias

Al revisar la obra de Robert Lepage, bien la de sus inicios en el *Théâtre Repère*, como su trayectoria actual con *Ex Machina*, descubrimos en todos sus espectáculos un claro deseo de contar historias. Sus narraciones se basan en un sorprendente lenguaje visual que ha ido desarrollando un vocabulario formal propio, característico del amplio y rico trabajo con su compañía. Como veremos a continuación, las historias de Robert Lepage tienden a reconciliar lo extremadamente banal y pequeño

(1995) dio paso a la película *Nô* (1997) y una reciente adaptación ha servido para inaugurar el nuevo espacio escénico de Quebec *Le Diamant* (2019); *La face cachée de la lune* (2000) también vió su versión cinematográfica (2003); *Lipsynch* (2007) fue la base de la película *Triptyque* (2013); o *Le Dragon Blue* (2008) que se transformó en un cómic (2012).

con aquello infinitamente grande y esencial. Las fábulas surgidas en el “laboratorio” de *Ex Machina* promueven un diálogo constante entre lo íntimo y lo universal, entre la experiencia individual y los grandes movimientos en la historia de la humanidad. Lepage entiende el teatro como una manera de contar historias donde el director de escena tiene una responsabilidad múltiple, ya que ejerce de *conteur* y de *raconteur*³²¹ al mismo tiempo. Este arte de contar historias, como él mismo afirma, parece estar en saber encontrar el buen momento para contarlas: « il faut dire les choses quand les gens sont prêts à les entendre »³²².

3.3.1. Una herencia familiar

Robert Lepage creció en una familia proclive a las narraciones y heredó de sus padres el gusto por contar historias. Los momentos más felices de su infancia los relaciona con las reuniones familiares en las que se contaban historias, en un ritual en el que aquellos relatos, con pequeñas variaciones, se repetían año tras año, mejorando la narración y potenciando sus aspectos más impactantes para emocionar y divertir a los miembros de la familia. Según ha relatado en numerosas ocasiones el director de *Ex Machina*, su madre tenía un talento especial para hacer reír y para contar historias fabulosas. Al parecer, siendo muy joven, la madre de Robert se enroló en la armada para viajar a Inglaterra, llevada por una idea de aventura en una isla que ella imaginaba idílica, con sus castillos, sus palacios y sus princesas. Apenas tenía 17 años y tuvo que mentir para poder enrolarse en aquella empresa destinada a personas mayores de 21 años. Así vivió una experiencia de dos años en Londres que la marcaría y de la cual

³²¹ La lengua francesa establece una diferencia entre *conteur*, el autor de los cuentos, y *raconteur*, el narrador, la persona que narra los cuentos.

³²² Lepage en Stéphan Bureau, *op. cit.*, p. 102.

surgirían gran parte de sus historias extraordinarias, heroicas y exageradas, muy probablemente enriquecidas con sus propias invenciones. Aquellas historias contadas por su madre, una mujer de gran inteligencia a pesar de no contar con una gran educación, que como reconoce el director: « m'ont donné le goût de voyager, le goût de tricher aussi, le goût de partir à la aventure, et surtout, le goût de raconter »³²³.

Lepage nació en plena *Revolución tranquila*, en un momento en el que el Quebec comenzaba a entrar en la modernidad con la Exposición Universal de Montreal de 1967. Las historias de su madre, aquellas que tanto le fascinaban, eran historias de otra época, de un tiempo pasado, eran historias relacionadas con la guerra, generalmente, e influidas por los años vividos en una Inglaterra afectada por Segunda Guerra Mundial. La idea de la guerra para un canadiense de la generación de Lepage, era algo que se relacionaba con Europa o con Vietnam; en cualquier caso, era una idea abstracta de algo que siempre sucedía en algún lugar lejano. Aquellas historias fabulosas de su madre pertenecían a un tiempo completamente alejado de la modernidad, un tiempo marcado fundamentalmente por la escasez y la dificultad, como era la realidad del empobrecido Quebec de los años veinte. Estas historias de otro tiempo, como ha reconocido Lepage, son las que más tarde generarían el universo de *La Trilogie des dragons*: la historia de dos niñas de un barrio pobre de Quebec, a principios del siglo XX, de las cuales una tendrá que casarse con un chino porque su padre la había perdido en una partida de cartas. Este espectáculo emblemático que abrió las puertas internacionales a su director, se inspiró en muchas de las historias de aquella época narradas por su madre.

Cabe señalar, igualmente, una tía de Lepage, la hermana mayor de su madre, que era pianista. Ella tocaba el piano en un pequeño teatro que se

³²³ Robert Lepage en Lasseur, *op. cit.*, cap. 3.

llamaba *Le Théâtre Princess* poniendo música a las películas mudas de aquella época. Recibía las partituras y se las estudiaba sin conocer la película. Ya en el teatro, mientras veía la proyección de los fotogramas por primera vez, acompañaba las imágenes con el piano. Las historias de su madre provenían de esta época, cuando las películas no tenían sonido, el cine era totalmente artesanal y todo tenía un carácter extraordinario enriquecido de “gran espectáculo” que entusiasmaba al público, mucho más naif, y siempre dispuesto a dejarse sorprender.

Por otro lado, su padre, taxista de profesión, era un hombre más reservado y callado. Como era perfectamente bilingüe, los turistas solían solicitarle hacer un tour por la ciudad en una época en la que aún no funcionaban los autobuses turísticos. Alguna vez, siendo niño, Lepage acompañó a su padre en el taxi y fue testigo de cómo su progenitor también sabía y contaba numerosas historias relacionadas con una calle, un castillo, un parlamento, una batalla... Se hacía necesario rellenar el tiempo entre un lugar y otro y para ello, a lo largo del trayecto, su padre inventaba historias. Aquellos viajes en taxi le hicieron descubrir al pequeño Robert, la capacidad inventiva y narradora de su padre, un gran contador de historias, en este caso por necesidad.

Desde muy joven, Lepage ha estado influido por esa idea de que las personas tienen una necesidad de contarse historias. Como diría en este sentido el escritor Paul Auster en una de sus frases más conocidas: "necesitamos desesperadamente que nos cuenten historias, tanto como el comer, porque nos ayudan a organizar la realidad e iluminan el caos de nuestras vidas". Así, con el tiempo, Lepage ha ido descubriendo que cuanto mejores narradores somos, también mejora nuestra capacidad para transmitir aquello que queremos decir, porque la narración es mucho más

que las simples palabras: « Il y a autre chose à dire que le simple récit. Il y a quelque chose derrière le récit. Et ça, ça m'a toujours fasciné »³²⁴.

3.3.2. El melodrama contemporáneo

Según el diccionario de teatro de Patrice Pavis³²⁵, el melodrama es un género teatral surgido a finales del siglo XVIII que alcanzó su popularidad en el XIX. Etimológicamente, el término significa drama con música y consiste en una obra donde la música interviene en los momentos más dramáticos, para expresar la emoción que experimentan los personajes. Su intención es conmover al público sin un gran esfuerzo textual, sino recurriendo al apoyo musical y a los efectos escenográficos. Podemos encontrar las raíces de la estructura dramática del melodrama en la tragedia familiar, tan presente en muchas tragedias griegas, así como en las obras de Shakespeare o, posteriormente, en el drama burgués. Se trata de historias que ponen el énfasis en su aspecto heroico, sentimental y trágico que siguen, por lo general, un esquema bastante similar: amor, desgracia causada por el traidor, triunfo de la virtud, castigo y recompensa. Esta forma teatral comenzó a desarrollarse en un momento en el que la puesta en escena comenzaba a introducir efectos visuales y espectaculares. De esta manera, la importancia que hasta entonces había ostentado el texto elegante fue perdiendo interés en favor de sorprendentes golpes de efecto y de recursos escénicos impresionantes.

A partir de las características de este género teatral surgido hace más de dos siglos, podríamos decir que las historias originales de los espectáculos que Robert Lepage construye con su compañía, como él

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Pavis, *Diccionario del teatro*, 1990, p. 304.

mismo reconoce, son auténticos melodramas, o para ser más precisos, melodramas contemporáneos. Sus espectáculos siempre son narrativos y nos cuentan una historia que Lepage confecciona con todo su equipo; un tipo de melodrama que tiende a seguir un patrón argumental similar, unos temas recurrentes y un sello visual característico, marca de la casa.

Como ya hemos comentado anteriormente, los argumentos de sus historias se van confeccionando progresivamente a lo largo de todo el proceso creativo, mediante conexiones entre el material surgido de las exploraciones colectivas. De manera habitual, el texto de la obra es generado por los propios actores a través de las improvisaciones. Se trata por tanto de un texto que, lejos de pretender ser elegante, carece de un gran valor literario pues continúa escribiéndose o modificándose, representación tras representación. El interés de sus espectáculos no está, por tanto, en el texto sino en una escritura escénica brillante, cargada de efectos visuales, así como de un significativo soporte musical. Todos los elementos que participan en la narración están al servicio de la historia y de una representación teatral que busca, igualmente, emocionar al público. Robert Lepage lo explica con las siguientes palabras:

Nous jouons avec les procédés du mélodrame : l'omniprésence de la musique, les effets visuels, le recours à la machinerie de scène, les mouvements de décors. Nous ne ménageons rien pour raconter nos histoires [...] Les gens sont complètement pris par l'histoire. Ils sont plongés dans la tragédie et dans les choix cruciaux que les protagonistes ont à faire³²⁶.

El género del melodrama pone en juego los grandes sentimientos como el amor o el desamor, la aflicción, el remordimiento, el rencor, la vergüenza, el valor, la venganza, etc. Como señala Jacques Lecoq³²⁷, en el

³²⁶ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 24.

³²⁷ Ver Lecoq, *op. cit.*, p. 115.

melodrama siempre hay una referencia al tiempo, y esta es la razón por la cual dos de sus grandes temas son *El regreso* y *La partida*. Dejando a un lado las trampas que imponen los clichés, el melodrama no consiste en hacer referencia a un estilo de actuación, sino en descubrir y poner de relieve aspectos muy específicos de la naturaleza humana que podemos encontrar, cada día, a nuestro alrededor.

Si el melodrama suele basarse en un patrón argumental que se repite, del mismo modo podemos encontrar patrones recurrentes en las historias creadas por Robert Lepage y su compañía. Generalmente, el esquema dramático de sus historias se articula en base a tres ejes esenciales: una relación humana profunda entre dos o más personajes, un recuerdo y un aspecto universal. Si aplicamos este patrón argumental, por ejemplo, al espectáculo *La face cachée de la lune*, nos encontramos con una historia de dos hermanos que mantienen una gran rivalidad entre ellos, el recuerdo de su madre que acaba de fallecer y la carrera espacial entre rusos y americanos en plena Guerra Fría. Así, *La face cachée de la lune* no pretende contar únicamente un pequeño drama familiar, con una disputa fraternal por una cuestión de herencia; la intención es abordar una cuestión mayor, el entendimiento entre culturas antagónicas, la reconciliación en el sentido amplio de la aventura humana. Este mismo patrón argumental, con sus tres ejes esenciales, lo podemos encontrar en gran parte de los espectáculos en los que Lepage busca la manera de contar una pequeña historia del Quebec con la intención de hablar, a través de ella, de cuestiones mayores, de asuntos con una dimensión mucho más amplia, abordando aspectos universales. En una entrevista anterior, perteneciente a su etapa de trabajo con el *Théâtre Repère* y relacionada con el éxito obtenido con *La Trilogie des dragons*, Lepage ya nos recordaba una fórmula que seguiría aplicando a sus espectáculos posteriores: « On est

parti d'une petite histoire de chez nous, puis on s'est mis à parler du monde, de l'univers »³²⁸.

Los objetos cotidianos son otra de las fuentes de inspiración que toman su protagonismo, vinculándose muchas veces a las emociones de los personajes. Muchos objetos han servido para establecer paralelismos con los protagonistas y sus estados de ánimo, como el pececito rojo de *La face cachée de la lune*, que muere congelado en su pecera el mismo momento en que su dueño se queda helado al llegar a Moscú para dar una conferencia y encuentra vacío el paraninfo de la Universidad de Moscú, porque se ha equivocado de hora. Igualmente, la tapa de la lavadora se convierte en la trampilla de la capsula espacial en la que el protagonista se imagina viajando por el espacio. Esta utilización de los objetos establece también una conexión emocional con el público ya que como argumenta Lepage: « quand on les utilise pour raconter une histoire, les gens retournent à la maison et ces objets-là contiennent encore cette histoire-là »³²⁹.

3.3.3. La metáfora del viaje

El escritor y profesor estadounidense Joseph Campbell se dedicó a investigar sobre las historias que habían perdurado desde tiempos remotos y encontró un patrón común en todas ellas, al que llamó “monomito”, también conocido como “el viaje del héroe”. Campbell descubrió que este “viaje” estaba presente en relatos de todas las culturas, tanto en historias religiosas como en obras literarias, en leyendas, mitos, etc³³⁰.

³²⁸ Camerlain, et Lavoie, *op. cit.*, p. 206.

³²⁹ Robert Lepage en Bureau, *op. cit.*, p.98.

³³⁰ Joseph Campbell (1904-1987) expuso por primera vez su concepto del viaje del héroe o monomito en su obra *El héroe de las mil caras (The Hero with a Thousand Faces)* publicada en 1949. Originalmente titulado *Cómo leer un mito (How to Read a Myth)*, el libro se basó en sus clases de introducción a la mitología que impartía en la universidad privada Sarah Lawrence College, en el estado de Nueva York.

De una manera muy simplificada, podríamos resumir en ocho apartados el esquema básico en el que se rige el “viaje del héroe”:

1. *El mundo ordinario*. Un personaje, el héroe, se encuentra en su mundo ordinario. Todo va bien, es una situación en equilibrio.
2. *Partir a la aventura*. Sucede “algo” que rompe el equilibrio y le obliga a dejar su mundo ordinario y emprender un viaje (real o metafórico).
3. *El mundo extraordinario*. El personaje entra en un mundo extraño para él, en una zona desconocida.
4. *Superar los obstáculos*. El personaje avanza en su viaje superando los obstáculos que se encuentra en el camino y que también le van dando experiencia. Aparecen amigos y enemigos.
5. *La caverna*. El personaje entra o cae en una caverna profunda (crisis) y siente que no logrará su propósito. Es el peor momento de su travesía y se siente perdido. Representa un antes y un después en su viaje.
6. *El cambio*. El personaje se da cuenta de que no podrá conseguir su propósito a menos de que cambie algo, de que supere algo, de que descubra o se dé cuenta de algo.
7. *La batalla final*. El personaje consigue salir de la caverna y se enfrenta a la batalla final en la que se pone en juego todo lo aprendido en el camino.

Con su obra comenzó a popularizar la idea de la mitología comparada, sosteniendo que el ser humano siempre ha tenido un impulso por crear historias e imágenes que, a pesar de estar revestidas con motivos de un tiempo y un lugar determinado, siempre manifestaban temas universales y eternos.

8. *El regreso a casa*. El héroe regresa a su mundo ordinario, pero transformado. Puede o no haber alcanzado su propósito, pero ya no es el mismo porque el viaje le ha transformado.

Este es un esquema argumental que podemos identificar fácilmente en numerosas películas de Hollywood, como ejemplo más evidente de nuestra cultura contemporánea, así como en gran cantidad de cuentos tradicionales, narraciones clásicas y, también, novelas actuales. Una estructura narrativa que bien podríamos asociar a momentos determinados en la experiencia vital de cualquier ser humano, siempre sometido a los procesos de cambio como parte inevitable de su evolución y de su crecimiento. Podríamos decir que, desde el origen de las primeras narraciones en las civilizaciones antiguas, la idea del viaje se ha utilizado como una metáfora recurrente para ilustrar la vida, con sus diferentes etapas, e intentar comprender su significado. El viaje, situado siempre entre una partida y un regreso, se convierte en una experiencia de transformación y de aprendizaje para el viajero. Prácticamente todos los espectáculos originales de Robert Lepage, bien de manera real o a través del recuerdo, la imaginación o la memoria, contienen un viaje que, desde sus inicios, siempre ha sido una fuente de inspiración para sus espectáculos. Esta metáfora del viaje podemos apreciarla, de manera más evidente, en algunos de sus espectáculos realizados en solitario.

El primero de ellos, *Vinci* (1986), que ya hemos comentado con anterioridad, nos presenta a un joven artista quebequense, en plena crisis personal y profesional, que decide realizar un viaje a Europa con el fin de resolver sus propias dudas existenciales, siguiendo la estela del genial Leonardo da Vinci. Se trata así de un viaje, no solo en el espacio sino también en el tiempo, ya que el protagonista se encontrará con el gran

maestro del Renacimiento italiano. Leonardo proporcionará a su seguidor unas alas semejantes a las de las aves, símbolo de la experiencia adquirida por el joven a lo largo del viaje, con las que el protagonista podrá lanzarse sin miedo al vacío para afrontar sus nuevos retos personales y profesionales (imagen 25).

Les aiguilles et l'opium (1991) también sigue un esquema similar. En este caso el protagonista es un actor quebequense que, viviendo un momento de crisis sentimental, decide viajar a Europa, a la capital francesa, con el fin de olvidar sus penas de amor. El propio viaje del personaje protagonista se pone en paralelo con otros dos viajes históricos que sucedieron de manera simultánea cuarenta años atrás: el primer viaje de Jean Cocteau de París a Nueva York y el primero de Miles Davis, en sentido inverso. Para todos ellos, el viaje supondrá una transformación emocional marcada por los sentimientos amorosos y por un choque entre dos culturas diferentes. El opio y la heroína se convertirán en la vía para escapar de una realidad incómoda y dolorosa e iniciar otro *viaje* mucho más placentero y con menor gravedad³³¹ (imagen 53). Robert Lepage, en su juego escénico, muestra de manera visual, elevándose físicamente sobre el escenario, el estado de “suspensión” en el que se encuentran los personajes, a caballo entre un continente y otro, entre el cielo y la tierra, entre el amor y el desamor. Aquí el viaje que nos propone Lepage se puede entender también como ese periodo de suspensión, de pausa, de espera o de reflexión que existe entre la partida y el regreso; ese espacio de tránsito en el que aún no se está en ningún lugar.

³³¹ En su puesta en escena Lepage, caracterizado como Jean Cocteau, aparece suspendido en el aire como si levitara, simbolizando así el tránsito aéreo durante el cual el escritor francés redactó su *Lettre aux Américains*, y sugiriendo igualmente los efectos provocados por su adicción a los opiáceos.

El último de sus espectáculos en solitario, 887 (2016), es un nuevo viaje, en esta ocasión al confín de la memoria³³². Lepage conduce al espectador a través de los recuerdos de su propia infancia y juventud para rendir un homenaje a su padre, quien pudo ver, desde la ventanilla de su taxi, la gran transformación del Quebec. Una historia enmarcada en la transición hacia la modernidad que supuso la *Revolución tranquila*, un viaje hacia la conquista de una identidad propia iniciada por la clase obrera, consecuencia de una verdadera lucha de clases y no sólo de un conflicto entre anglófonos y francófonos. Un viaje en el que los recuerdos personales se funden con la memoria colectiva de un periodo trascendental en la historia de Quebec y del propio Robert Lepage (imagen 54).

3.3.4. Los temas recurrentes

Las historias de Robert Lepage acogen con frecuencia una serie de temas recurrentes, en ocasiones de marcado cariz filosófico: la búsqueda de la propia identidad y la memoria, el amor en las relaciones personales de la sociedad contemporánea, el multiculturalismo y el choque de culturas, o la creación artística. De igual modo, en sus relatos existe una tendencia a referirse, de un modo u otro, a la cultura y a la historia reciente de Quebec. Generalmente, en sus argumentos se plantean pequeñas historias cotidianas a través de las cuales se pretende abordar grandes temas y cuestiones universales. Del mismo modo, sus protagonistas suelen ser personajes anónimos de Quebec que se vinculan con grandes personajes de la Historia. La manera que utiliza Robert Lepage para mostrar la particularidad de la cultura quebequense es confrontarla con otras culturas diferentes o completamente opuestas. De esta manera, Lepage ha conseguido crear un

³³² El número 887 hace referencia al número de la calle Murray, en la ciudad de Quebec, donde se encontraba el domicilio familiar de Robert Lepage.

universo propio en el que podemos apreciar la similitud entre algunas de sus estructuras narrativas, así como la repetición de ciertos temas recurrentes. Como indica la profesora Chantal Hébert, a pesar de que Lepage ignore el material con el que construirá el espectáculo, su sello personal ya está ahí.

Lepage, qui ne sait pas exactement de quoi sera fait le spectacle, n'ignore pas pour autant totalement les enjeux esthétiques et les motifs qui l'intéressent, bien au contraire. Plusieurs de ces motifs, d'ailleurs, sont récurrents d'une création à l'autre : le voyage, l'art, la sexualité, la drogue, les relations amicales, les histoires familiales, etc³³³.

El propio Robert Lepage es consciente de esos temas favoritos y recurrentes que siempre han salido a relucir en sus narraciones y que hemos podido observar desde sus inicios, como hemos comentado ya anteriormente, cuando analizamos su participación como jugador de la *Ligue Nationale d'Improvisation*³³⁴. Igualmente nos permite identificar algunos de sus grandes mitos que, en ocasiones, también se convierten en protagonistas de sus espectáculos.

C'est vraiment une chose dans laquelle je me barre toujours les pieds malgré moi. L'art est mon thème favori, celui qui me fascine le plus avec la géographie et la sexualité, alors ces trois thèmes se retrouvent naturellement dans ce que je fais. Nous sommes dans une société qui favorise la compétition entre les gens; on veut être admirés, aimés, mais on oublie un sentiment très noble qui apporte autant de plaisir et qui est d'admirer quelqu'un d'autre. C'est mon admiration pour Cocteau, Davis, Chopin qui a fait mes spectacles. Le point de vue d'un artiste, c'est une façon particulière de mettre les choses en perspective³³⁵.

³³³ Hébert, « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique : à propos du Projet Andersen de Robert Lepage ». *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, (102), 2009, p. 25.

³³⁴ Ver el apartado «Temas y estructuras paralelas» en nuestro capítulo dedicado a la LNI.

³³⁵ Perelli-Contos, Hébert & Lesage, *op. cit.*, p. 66.

Como señala Lopez Antuñano, Lepage aproxima en sus temas recurrentes dos conceptos distintos, identidad y autenticidad: “concibe la identidad como búsqueda y la autenticidad como construcción de un comportamiento personal ligado a un ideal moral³³⁶”. De esta manera, la conducta de sus *alter ego* escénicos, está dictada por la identidad y la autenticidad que marcarán el posicionamiento del personaje frente a la realidad. Según Antuñano, esta identidad no se descubre de golpe sino que “se encuentra tras un proceso iniciático³³⁷”, aunque no siempre llega a encontrarse y, en esos casos, el personaje queda atrapado en “una confusa zona de sombras³³⁸”.

3.3.5. El narrador de las sombras

Robert Lepage defiende una teoría que vincula el fuego con el origen del teatro. Según él, todas aquellas personas interesadas en la antropología teatral manifiestan que, en los orígenes de las representaciones teatrales, siempre había un fuego, una hoguera alrededor de la cual la gente se reunía a cantar, a bailar y a contar historias. Independientemente de unas culturas u otras, el fuego era una constante. Para Lepage el teatro comenzó cuando alguien se puso de pie delante del fuego y, al descubrir su sombra, comenzó a contar historias a través de ella...

Moi, je pense que... Bon, il y a toutes sortes de théories, il y a toutes sortes de légendes. Moi, celle qui me plait, qui me parle le plus, c'est celle où les gens sont rassemblés dans une carrière ou dans un lieu autour d'un feu, (parce qu'il n'y a pas d'électricité, il n'y a pas d'internet, il n'y a pas de télévision). Et les gens sont rassemblés, font un feu. On est dans la lumière. Les gens se réchauffent et évidemment, on se raconte des histoires, on chante, on récite de la

³³⁶ José Gabriel Lopez Antuñano, *La escena del siglo XXI*, 2016, p. 284.

³³⁷ *Ibid*, p. 285.

³³⁸ *Ibid*, pp. 285-286.

poésie si poésie il y a. Bon, et un jour, il y a quelqu'un qui a l'idée de se lever debout et d'utiliser son ombre sur le mur, sur la falaise derrière lui ou sur le mur ou sur la montagne, je ne sais pas, et qui utilise son ombre pour créer un personnage qui est plus grand que nature. Et qui va avec des jeux d'ombre peut-être très simples, très primitifs, appuyer son récit, illustrer son récit. Et pour moi, ça, c'est le début du théâtre. C'est le début du cinéma. C'est le début de l'utilisation... de passer par un média, par une technologie pour se raconter. Pour moi, c'est ça, le théâtre³³⁹.

Resulta interesante la visión que nos ofrece Lepage con esa idea del personaje entendido como la proyección de la sombra del propio actor, con la que juega éste con su narración. Todo el teatro de Robert Lepage es mucho más narrativo que dramático, y, en este sentido, también participa del “efecto de distanciamiento” o *Verfremdungseffekt*, propio del teatro épico de Bertolt Brech, en oposición al teatro convencional y dramático. En el teatro de Robert Lepage todo está al servicio de la narración: intérpretes, escenografía, tecnologías.... Al director quebequense no le preocupa que sus actores lleguen a identificarse con el personaje, lo que realmente le interesa es que sean capaces de proyectar “su sombra” sobre el escenario y contar historias con su reflejo. Ludovic Fouquet lo expresa de la siguiente manera: « Lepage exige d'ailleurs que l'acteur produise une impression, non seulement « scénique », mais encore « écranique » [...], c'est-à-dire qu'il doit être conscient de son ombre, autant que de sa présence physique, il doit construire son image bidimensionnelle »³⁴⁰. La tendencia hacia un estilo realista y psicológico en el que se busca que el actor y el personaje sean “uno solo”, no le interesa lo más mínimo a Lepage. Bien al contrario, su intención es la de distanciar el uno del otro para que el actor pueda percibir la “sombra” que proyecta, con la pretensión de conseguir, en

³³⁹ Lasseur, *op. cit.*, cap. 18.

³⁴⁰ Ludovic Fouquet, « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines », dans Béatrice Picon-Vallin (dir), *Les écrans sur la scène*, 1998, p. 326.

definitiva, que el intérprete adquiriera la perspectiva suficiente para poder jugar con su personaje.

3.4. La escritura escénica: entre el fondo y la forma

El término “escritura escénica” muestra y sugiere el carácter multisensorial y multicódigo que es inherente al arte escénico. Todo aquello que sucede y es presentado sobre el escenario, independientemente de su contenido o de su formato, puede interpretarse como una escritura escénica. En este sentido, el espacio escénico se puede entender como una página multidimensional de escritura. Las profesoras de la Universidad Laval Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos, especialistas en estudios teatrales, describen el término con estas palabras:

Le syntagme écriture scénique indique clairement que le travail de composition s’effectue d’abord et avant tout dans l’espace scénique. [...] Cette écriture scénique consiste en un assemblage, un brassage ou un bricolage d’objets, de paroles, de musiques, de sons, d’éclairages, de textes, de gestes, de mouvements, d’appareils technologiques, d’écrans, etc., bref, d’éléments disparates et hétérogènes potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale. La combinaison, la recombinaison, le déplacement, le jeu de ces éléments permet la constitution de la matière ou texte spectaculaire, laquelle tient précisément dans le rapport intime que ces matériaux ou éléments scéniques établissent entre eux et avec l’espace théâtral³⁴¹.

Podemos constatar, por tanto, que la escena teatral posee un lenguaje propio que va mucho más allá de las palabras. En torno a ella existe toda una tramoya, una maquinaria y una serie de elementos múltiples y diversos con los que se articula su léxico particular. Así, una organizada

³⁴¹ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l’image*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2001, p. 9

combinación de los diferentes elementos que intervienen en los lenguajes de la escena, será capaz de aportar la coherencia necesaria para que la forma de la narración adquiriera el significado deseado. Si el autor de un texto dramático es la persona que escribe la obra teatral, en la escritura escénica intervienen numerosos colaboradores entre diseñadores, técnicos y artistas. Sobre todos ellos se encuentra la persona que coordina este amplio trabajo colectivo, y quien plasmará su firma, finalmente, como responsable absoluto del resultado final. Esta es la labor del director de escena que Robert Lepage entiende como una escritura:

Pour moi, mettre en scène c'est écrire. C'est ce que je voulais explorer avant tout. Maintenant je commence à m'intéresser davantage à l'écriture, à l'écriture poétique, à l'écriture théâtrale, au dialogue... à l'interprétation [...] comment peut-on arriver à trouver une façon d'interpréter les choses ?³⁴².

Entender la dirección de escena como una escritura significa encontrar una forma escénica para narrar determinados contenidos y, al mismo tiempo, colmar de significado a toda manifestación formal, bien sea plástica, visual, sonora, vocal o corporal. Durante los ensayos, en los procesos de creación de *Ex Machina*, Robert Lepage siempre trabaja con una pizarra (imagen 55), en ella toma notas y estructura los contenidos, con el fin de organizar la narración, poniendo en orden las diferentes escenas. Las palabras escritas no suelen venir solas ya que Lepage, al mismo tiempo, también imagina y visualiza sus anotaciones acompañándolas con dibujos y bocetos. Estas ilustraciones pueden referirse a cuestiones escenográficas, proyecciones, actitudes corporales de los personajes, secuenciación de movimientos, etc., con las que se pretende facilitar, posteriormente, la puesta en escena con el desarrollo formal de la narración

³⁴² Borello, « Robert Lepage, mettre en scène, c'est écrire », *Théâtre/public*, n° 117, 1994, p. 85.

sobre el escenario (imagen 56 a y b). Como expone el filósofo francés Debray, pensar con imágenes ofrece otro tipo de pensamiento completamente diferente al que nos ofrece el lenguaje: « Penser l'image suppose en premier lieu qu'on ne confonde pas pensée et langage. Puisque l'image fait penser par d'autres moyens qu'une combinatoire de signes »³⁴³.

Uno de los aspectos más sorprendentes en la metodología de la compañía *Ex Machina* es, sin duda, el trabajo conjunto que se realiza entre el equipo artístico y el técnico, de manera simultánea, a lo largo de todo el proceso de creación. Por lo general, las producciones teatrales tienden siempre a separar la dimensión artística de la técnica, hasta unos pocos días antes del estreno en los que ambas dimensiones se encuentran. Contrariamente al procedimiento habitual, Robert Lepage ha desarrollado el hábito de construir sus espectáculos con la totalidad de su equipo, técnico y artístico, trabajando todos a la vez desde el primer día de ensayo. Esta es la manera que tiene *Ex Machina* para enriquecer sus creaciones a través del diálogo permanente entre los diferentes factores que configurarán tanto el fondo como la forma del futuro espectáculo.

Con esta fórmula de trabajo, la compañía se inspira en ese ideal brechtiano que concebía el trabajo dramaturgico más allá del privilegio de una sola persona. Según Brecht, « la fable est analysée, produite et donnée par le théâtre tout entier : les comédiens, scénographes, maquilleurs, costumiers, musiciens et chorégraphes. Tous associent leur art pour l'entreprise commune, sans toutefois renoncer à leur autonomie »³⁴⁴.

En este mismo sentido, el trabajo de la compañía se aleja completamente de la percepción del teatro entendido, únicamente, como un arte literario. Esta creencia que ha permanecido a lo largo de los siglos se

³⁴³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, coll. Folio essais, Editions Gallimard, 1997, p. 64.

³⁴⁴ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, 1999, p. 217.

debe, según Lepage, a que durante mucho tiempo el texto ha sido la única manera de registrar y conservar el rastro que podía dejar un espectáculo. De alguna manera podríamos comparar el texto teatral con un molde que permanece y que tiene la capacidad de generar nuevas representaciones a partir de él. En cambio, cada espectáculo en vivo – aunque haya salido del mismo “molde” – es una pieza única, efímera e irrepetible, condicionada por las circunstancias de ese lugar y de ese momento determinado.

La escritura escénica llevada a cabo por Robert Lepage con su compañía se basa en una regla fundamental: todo se hace en paralelo, es decir, trabajando simultáneamente los técnicos y los artistas. De esta manera, se van generando los contenidos del espectáculo al mismo tiempo que se les va buscando su forma escénica. Cada proceso de creación en *La Caserne* consigue agrupar, en torno a un proyecto escénico, a un gran número de personas entre las que se encuentran los diferentes diseñadores, los técnicos, los actores, el equipo de producción, los dramaturgos, los observadores y, finalmente, el director de escena con sus ayudantes. Este gran trabajo de creación colectiva se pone en marcha con las primeras improvisaciones de los actores, a partir de los recursos sensibles aportados para las exploraciones. Las escenas irán apareciendo espontáneamente, sin un orden preciso, como si fueran las piezas de un puzle del que aún no se conoce la imagen final. Si en un principio se potencia el juego y la improvisación en todas las direcciones para generar los contenidos de diferentes escenas, posteriormente con todas las piezas del puzle, se irá configurando una primera estructura o *canovaccio* que ayude a organizar el caos generado. Esta estructura inicial ayudará a agrupar las escenas en función de sus contenidos y correspondencias. En ocasiones ciertos nombres o números adquieren un valor simbólico o un poder de evocación que conduce la organización de los contenidos de la trama. El número tres,

por ejemplo, determina la *Trilogie des dragons* que se desarrolla en tres Chinatowns distintos, a través de tres épocas diferentes. En otros ejemplos encontramos el número siete que articula *Les sept branches de la rivière Ota*; *La face cachée de la lune* que gira en torno al número dos, *Playing cards* que se concibe como una tetralogía, o el número nueve, como veremos más adelante, que organiza la estructura del espectáculo *Lipsynch*.

Así mismo, nos resulta pertinente señalar que la escritura escénica desarrollada por Robert Lepage también está condicionada, en parte, por una particularidad lingüística. La provincia de Quebec supone una pequeña isla francófona en medio de un vasto territorio de habla inglesa, constituido por el propio país de Canadá y su poderoso e influyente vecino del sur, los Estados Unidos. Esta circunstancia singular en la que se percibe una urgencia y necesidad de ser entendidos, ha llevado a diversos creadores quebequenses a inventar una dramatización propia, basada en la narración visual de las imágenes y las proyecciones, de los sonidos y la música, así como del movimiento y dinamización de objetos o de la gestualidad corporal. Esta escritura escénica ha permitido a muchos artistas quebequenses, como es el caso de Robert Lepage, a comunicarse más allá del lenguaje verbal y las posibles limitaciones de sus localismos, para acceder a una extensa audiencia internacional.

Esta particularidad lingüística también ha sido aprovechada por Lepage en sus espectáculos, para generar escenas cómicas a través de juegos de palabras o de malos entendidos, donde se pone en evidencia la singularidad de la lengua quebequense frente a otros idiomas, y al mismo tiempo subrayar los problemas de comunicación existentes entre diferentes lenguas y culturas. Pero más allá de estos juegos filológicos, lo que realmente busca Lepage, como observa Jeanne Bovet, es una verdadera

comunicación – entendamos comunión – a través de un proceso sensorial y espiritual:

In Lepage's plays, multilingual conversations are marred by misunderstandings and prove incapable of ensuring real communication. They are progressively and successfully replaced by other non-verbal languages: the language of the body and the language of art, which ultimately merge to allow not only communication but true communication between human beings in an altogether sensorial and spiritual process.³⁴⁵

3.4.1. El desarrollo de una dramaturgia global

En distintas ocasiones, Robert Lepage se ha referido a los grandes textos clásicos como una manera de comprender la naturaleza fundamental de la dramaturgia. La suya es una práctica escénica colectiva que busca reinventar los marcos poéticos actuales y donde la dramaturgia y la teatralidad se escriben conjuntamente en el ritual de la representación. Si tradicionalmente el texto dramático se había convertido en el medio privilegiado para la transmisión del lenguaje, ahora se convertirá en un elemento más que formará parte, junto con la luz, el sonido, la imagen o el gesto, de una dramaturgia global.

Cada producción de *Ex Machina* resulta un desafío para todo el equipo técnico y artístico. Entre ambos se desarrolla una gran labor de dramaturgia que circula entre el trabajo de mesa de los actores y el escenario con todo su complejo tecnológico. Las historias se construyen en discusión y los actores participan en un intenso proceso de investigación a la búsqueda de datos que puedan servir como “pistas de despegue”. Aquello que se discute previamente en la mesa, posteriormente se prueba

³⁴⁵ Jeanne Bovet, « Identity and Universality: Multilingualism in Robert Lepage's Theatre », en Joseph I. Donohoe and Jane M. Koustas (eds.), *Theater sans Frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*. Michigan State University Press, 2000, p.4.

en el escenario por medio de las improvisaciones. Todo se convierte en un trabajo simultáneo: las acciones de los actores son seguidas por los cambios de luces, los efectos de sonido, las entradas y salidas de los elementos de *atrezzo*, etc. Aunque las escenas forman parte únicamente de un ensayo, todo el equipo trabaja como si se tratara de una representación en directo ante un público real. La obra surge y se desarrolla, finalmente, como fruto de ese gran encuentro.

On est assis dans la salle. Il y a les acteurs, il y a moi, bon il y a un dramaturge qui est là pour... qu'on consulte, qui va nous aider. Il y a les observateurs, il y a les techniciens. Tout le monde est là [...] Tout le monde s'en mêle. Voilà. Et à un moment donné, le spectacle va jaillir de ça, il va émerger de ça de lui-même avec un peu... Bon, il faut quand même être gardien de sécurité un peu et le convenir dans un même lieu. Mais le spectacle, il existe déjà, il est là dès le premier jour. Mais les gens préfèrent le héros, préfèrent l'homme, l'individu qui s'assoit et qui écrit la pièce et qui dit :« Voilà ». Tant mieux. Ça existe sûrement, les gens qui ont ce talent. Mais j'ai l'impression que c'est beaucoup plus intéressant, le théâtre, quand c'est le fruit d'une rencontre. Alors c'est d'abord une communauté d'artistes et de techniciens et d'artisans qui se rencontrent, et il y a quelque chose qui sort. Bon, maintenant, on va le vérifier. On le fait devant une autre communauté qui est les spectateurs et qui réagissent à ça, commentent, critiquent, réagissent. Et l'objet s'ausculte et il se trouve. Alors ce qui fait que ça fait un théâtre, je pense, qui, avec le temps, évolue, grandit et finit par dire une chose importante pour toutes ces communautés³⁴⁶.

La figura del dramaturgo a la que se refiere Lepage en la cita precedente, se ha de entender según el significado alemán del término. La palabra dramaturgo proviene del griego *dramatourgos*, compuesta por las palabras *drama* o *dramatos*, referida a la representación teatral, y la palabra *ergon* que significa trabajo. Por tanto, podríamos traducirlo como la “persona que trabaja haciendo dramas”. En España, al igual que en otros

³⁴⁶ Lasseur, *op. cit.*, cap. 14.

países como Francia, la palabra “dramaturgo” se refiere a la persona que escribe obras teatrales, conociéndose también con el término de “autor dramático”. En otras tradiciones como la alemana, la palabra *Dramaturg* se refiere a la figura de un consejero literario y teatral cuyo trabajo está vinculado a una compañía teatral, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo teatral. A diferencia del español y el francés, el idioma alemán distingue dos figuras diferentes: por un lado, el *Dramatiker*, la persona que escribe obras teatrales y que nosotros llamamos dramaturgo o autor dramático, y el *Dramaturg*, que funciona como consejero literario del director de escena siendo, muchas veces, su cabeza pensante, su documentalista y su garantía intelectual. A esta figura, mucho menos común en nuestro país, la hemos traducido como dramaturgista.

En cualquier caso, Lepage se aleja de la idea del autor solitario que transcribe sus ideas en un texto dramático, pues concibe el teatro como un todo global que se fragua directamente sobre el escenario, gracias a la colaboración de todo un equipo. La figura del dramaturgo dentro de la compañía *Ex Machina* tiene el sentido que le otorga el teatro alemán y, por tanto, supone un colaborador más. Este consejero literario o especialista en un tema determinado, acompaña a la compañía en todo el proceso de creación y escritura del espectáculo, convirtiéndose en un colaborador directo del director de escena. A lo largo de los años, la compañía de Robert Lepage ha contado con diferentes personas como Peder Bjurman, Adam Nashman o Marie Gignac, quienes han desarrollado el rol de dramaturgos enriqueciendo las investigaciones de la compañía.

La presencia del dramaturgo en el proceso creativo es clave y sirve de referencia para todo el equipo de creadores. Así, esta dramaturgia global se extiende también a otros lenguajes escénicos como pueden ser el vestuario, la iluminación, el sonido, etc. Como veremos en el ejemplo que

presentaré a continuación, la banda sonora también constituye una parte fundamental en la dramaturgia de los espectáculos de Robert Lepage y es, igualmente, creada de manera simultánea durante el periodo de ensayos.

En mi segunda visita a *La Caserne* como observador, la compañía *Ex Machina* preparaba la producción de *Quills*, un nuevo reto para Robert Lepage que codirigía el espectáculo e interpretaba el rol principal, encarnando al Marques de Sade. En esta ocasión, se trataba de poner en escena un texto escrito por el autor americano Doug Wright, que ya se había llevado al cine en una película homónima dirigida por Philip Kaufman y protagonizada por el oscarizado Geoffrey Rush. Recuerdo que el compositor y músico Antoine Bédard realizaba en directo, durante los ensayos, la composición musical del espectáculo. Fundamentalmente, la misión de Bédard consistía en construir ambientes sonoros para las diferentes escenas de la obra. Durante los ensayos, en una de las pausas, me explicó cómo estaba construyendo sus composiciones musicales. Se había centrado en los personajes principales, asignando a cada uno de ellos la base musical de un instrumento. De esta manera, el personaje del Marqués de Sade se identificaba con el sintetizador, la joven Madeleine con el violín, el doctor con el piano o el Abad del asilo de Charenton con el órgano. El referente musical de sus composiciones era música religiosa de la época de Napoleón, pero, a medida que la trama de la obra iba avanzando, la melodía iba adquiriendo un carácter mucho más contemporáneo, con mayor presencia del sintetizador.

Este pequeño ejemplo nos sirve para evidenciar, no sólo la importancia que tiene el espacio sonoro en la dramaturgia del espectáculo, sino también el proceso de composición de manera simultánea a la escena. El compositor no trabaja aislado imaginando la obra teatral, sino que cuenta ya con el espacio físico y con las interpretaciones de los actores, al

participar también en el proceso de creación y de escritura escénica. Este hecho facilita la dinámica de un diálogo permanente tanto con el director de escena como con el resto de los miembros de la compañía. En esta dramaturgia global encontramos el teatro que le interesa a Robert Lepage: el que no se puede preparar previamente en solitario, un teatro basado en la improvisación en directo porque es fruto del encuentro con el otro, con los otros. Un producto escénico original en el que, poco a poco, todos aquellos que participan en el proceso de creación lo van descubriendo a la vez.

3.4.2. La improvisación del actor como fuente de escritura

Para iniciar este apartado, nos parece interesante recuperar las palabras del pedagogo Alain Knapp, quien considera la improvisación como fuente de la creación teatral, ligada directamente al juego creativo del actor. Con sus palabras, Knapp nos recuerda esa función exploratoria de la improvisación pues, más allá de ser algo fortuito como podría parecer, la improvisación requiere una preparación, ya que supone un planteamiento previo del objeto de juego del actor y de cómo jugarlo.

L'improvisation, bien que ce mot soit souvent synonyme d'expériences confuses, répond aux préliminaires nécessaires à un jeu créatif de l'acteur. Pour qui refuse de s'y livrer de façon floue, elle apporte une rigueur de pensée et une attention scrutatrice à tous les impératifs du théâtre. Elle favorise une évolution dans l'appropriation des connaissances. Elle engage l'acteur, avant qu'il n'entre en jeu, à s'interroger sur l'objet du jeu et la manière de le jouer. Elle permet d'aborder le théâtre en détachant chacune de ses composantes pour les éprouver, sans perdre de vue que les parties sont reliées entre elles et constituent un tout. Elle ouvre quantité de chemins possibles vers une connaissance des pratiques multiples de théâtre³⁴⁷.

³⁴⁷ Alain Knapp, "Une formation multiple et réfléchie" en Féral, *Les chemins de l'acteur*, 2001, p. 133.

El uso de la improvisación como fuente de creación teatral suele partir de ciertas premisas iniciales que funcionan como un *canovaccio* o estructura base, que sirve para provocar y conducir el juego del actor. Cuando un actor improvisa está construyendo en directo una dramaturgia espontánea, bien con sus palabras, con sus gestos o con sus acciones. En este sentido, el maestro francés Jacques Lecoq afirmaba que la improvisación teatral constituía el primer trazo de toda escritura dramática.

En el Conservatorio de Quebec, Robert Lepage aprendió que la improvisación no era, simplemente, un útil de entrenamiento para el actor, sino que también era una forma de escritura permanente para encontrar su manera propia y original de contar una historia. Lepage, que también fue criticado como intérprete por algunos de sus profesores, siempre se ha cuestionado el sentido real de la interpretación actoral. Si se entiende una buena interpretación como la capacidad del actor para decir palabras ajenas como si fueran propias, ¿por qué no se expresa directamente el intérprete con sus propias palabras? Esta es su reflexión:

Au fond, qu'est-ce que c'est interpréter, questionne Robert Lepage ? C'est prendre les mots d'un autre et tenter de se les mettre en bouche de façon à ce que les spectateurs croient qu'on les invente. Le plus souvent, jouer au théâtre, c'est faire semblant d'inventer des mots qui ne nous appartiennent pas. Plus on a l'impression que le comédien a écrit les mots qu'il interprète, plus il est juste. Pourquoi alors ne pas demander aux comédiens d'inventer leurs propres mots, de devenir les auteurs du spectacle ? En fait, je m'intéresse au jeu uniquement dans la mesure où il s'agit d'une forme d'écriture³⁴⁸.

A lo largo de los años, Robert Lepage ha viajado por todo el mundo presentando sus espectáculos, pero también realizando la dirección escénica en diversas producciones de otros países, tanto en América como

³⁴⁸ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 37.

en Europa. Esto le ha hecho descubrir las diferencias que se daban, a nivel de interpretación, entre unos lugares y otros. Realmente, existen numerosas maneras de hacer teatro y todas pueden ser igualmente válidas. Lepage es consciente de que en Quebec no existe una tradición teatral como la que puede haber en Europa y, por tanto, su planteamiento es el de crear una tradición propia con un teatro original. De la misma manera que existen autores teatrales que escriben sus obras para que el texto sea interpretado por un grupo de actores, Lepage se plantea el proceso inverso: comenzar con un grupo de actores que improvisan, para crear con ellos un espectáculo y, al final del periodo de representaciones, extraer de toda esa experiencia escénica el texto final de la obra representada.

Lepage identifica el texto teatral con cada una de las palabras que el actor dice sobre el escenario y, por tanto, entiende el texto como un elemento vivo que puede cambiar, alterarse o transformarse entre una representación y otra. Este es el motivo por el cual se resiste a publicar los textos de sus espectáculos, antes de la última representación, ya que entiende la publicación de la obra como una manera de fijar el texto definitivamente.

Je résiste constamment en me disant qu'on ne peut pas publier cela parce que la publication d'une pièce la fige, la cristallise alors que je crois que le théâtre doit constamment continuer à évoluer et à grandir. Pour moi, le théâtre, c'est le lieu de l'éphémère et de l'aventure et je crois que d'avoir un but trop précis peut détruire de nombreux projets intéressants [...] Il y a de plus en plus d'auteurs dramatiques qui écrivent pour le théâtre et se font publier sans jamais être joués, ce qui est absurde. Comment peut-il y avoir théâtre s'il n'y a pas le public, s'il n'y a pas un intermédiaire ? Cela veut dire que son écriture est définitive, qu'elle n'est pas vivante³⁴⁹.

³⁴⁹ Perelli-Contos *et al.*, « La tempête Robert Lepage », 1994, pp. 65-66.

El juego teatral no puede establecerse más que en relación con el otro y, en ese sentido, el actor que interpreta necesita un público que lo observe. Del mismo modo, la propia observación del espectador también puede condicionar el juego del actor. Aquellas personas que han probado la escena, saben cuál es la emoción física que se siente en el momento de la “fusión” con el público, esa experiencia de la representación dramática en la que se juega el “juego” del teatro.

Lepage conoce perfectamente la importancia y el rol fundamental que desarrolla el público en el juego de la improvisación y, por este motivo, introduce a los espectadores en sus ensayos, realizando muestras abiertas en diferentes etapas del proceso creativo. Me atrevería a decir, incluso, que los propios observadores cumplen premeditadamente una función de público permanente durante el periodo de ensayos. En sus años como jugador de la LNI, Lepage aprendió con la práctica de la improvisación a crear en directo delante de los espectadores, de tal manera que corregía y transformaba su interpretación, en función de la respuesta y de las reacciones que manifestaban estos. Esta es una gran lección que el director de *Ex Machina* ha sabido llevar al trabajo de su compañía, incorporando un público, de manera continuada, con la finalidad de enriquecer y potenciar el juego de la improvisación de los actores. Más allá de todo el soporte tecnológico y visual que envuelve y caracteriza a las producciones de *Ex Machina*, el teatro de Robert Lepage se fundamenta en algo tan esencial como es el juego del actor y en su capacidad para crear y “escribir” en la escena a través de la improvisación. El proceso que él denomina como “exploración colectiva” no deja de ser un gran juego colectivo.

Podríamos decir que una de las características más destacables de la improvisación teatral es la inmediatez. Como diría el actor y director

francés Louis Jovet en referencia al trabajo de improvisación del actor: « n’avoir affaire qu’à l’inmédiate [...] l’inmédiate est non seulement point de départ mais d’aboutissement »³⁵⁰. En definitiva, es en la inmediatez del momento, al que nos lleva el juego de la improvisación, donde se muestra y existe realmente el personaje. Este ser de ficción se distingue de los seres reales por su ausencia de pasado y de futuro, ya que el personaje teatral solamente está dotado de vida ese tiempo preciso en el que se manifiesta en escena. El pedagogo Alain Knapp lo explica con estas palabras:

Dans la création improvisée, les préalables portent sur la construction d’un canevas et la définition des mises en jeu, non sur la composition des personnages. Dépourvu de toute certitude antérieure à l’action, le jeune acteur prend ici la pleine mesure de la nécessité de révéler concrètement chaque constituant d’un personnage. Il apprend que la créature de fiction se distingue de l’être réel en ceci qu’elle n’a ni passé ni futur, qu’elle n’est dotée d’aucune structure psychique, qu’elle n’est pas saisissable comme sujet unique et permanent, bref, qu’elle n’a de vie que dans ce que son créateur montre d’elle.

Como ya hemos indicado anteriormente, cuando Robert Lepage inicia una nueva creación, sus actores desconocen aquello que van a interpretar. La compañía no realiza ninguna audición para seleccionar al grupo de intérpretes y, por tanto, tampoco existe un casting para realizar la distribución de los personajes. Estos surgen a través de las improvisaciones y tampoco son exclusivos de aquellas personas que los hubieran creado, sino que quedan al servicio de la narración y de la historia. Con frecuencia, durante el proceso de creación, o bien a lo largo del periodo de las representaciones, un mismo personaje puede llegar a ser interpretado por actores diferentes. Un hecho que favorece, como argumenta el director, la aportación de nuevos matices y características a un mismo personaje: « À mesure que plus de comédiens participent à l’écriture d’un certain rôle,

³⁵⁰ Reflexión expuesta por Louis Jovet en su libro *Le comédien désincarné*, recogida por Alain Knapp en “Une formation multiple et réfléchie”. Féral, *Les chemins de l’acteur*, 2001, p. 135.

celui-ci acquiert de plus en plus de niveaux, il devient de plus en plus complexe et de plus en plus intéressant »³⁵¹.

Lepage reconoce que cuando otro actor le reemplaza en los espectáculos en los que él actúa en solitario, primero hay una tendencia a imitarle, pero, después de cierto tiempo, el actor consigue darle un color propio: « quand il passe d'un coédien à un autre, le personnage profite d'un nouveau soufflé et gagne en épaisseur »³⁵².

La improvisación está ligada al juego y por ello se hace necesario pasar por un proceso lúdico que dispare las exploraciones en todas las direcciones posibles. Es el momento de divertirse y de entrar en un espíritu lúdico. Lepage es consciente de ello y siempre tiende a iniciar los ensayos contando algún chiste, anécdota o realizando cualquier comentario que pueda crear un ambiente distendido y alegre. Cuando se llevan a cabo las improvisaciones, el actor ha de estar alerta y ser consciente en todo momento de lo que está sucediendo; la escucha es esencial para aprovechar cualquier estímulo que pueda enriquecer el juego dramático y ampliar el interés de la escena. Más allá de las pistas falsas o de las vías muertas, en el ejercicio de la improvisación siempre llega un momento en el que aparece un camino, una puerta de entrada que da acceso a un universo, a un mundo particular, a un lugar concreto, a un personaje, una acción, una situación, un gesto, una palabra capaz de dar forma y sentido a la historia que se está descubriendo. La puerta de entrada puede aparecer en cualquier momento y de la manera más inesperada. Pero todo ha de pasar por el juego, que se convierte en la vía principal de exploración.

³⁵¹ Brigitte Fürle, «Le théâtre comme point de rencontre des arts ». Entrevista a Robert Lepage en *A propos de dramaturgie*. Bruselles, Theaterschrift 5 & 6, 1994, p. 217.

³⁵² Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 39.

Este aspecto lúdico es el que Lepage reprocha muchas veces al teatro contemporáneo: « c'est souvent, ce que, moi, je reproche au théâtre contemporain, de ne pas être assez ludique »³⁵³. En las producciones de *Ex Machina*, el resultado de este juego es una dramaturgia en la que todo se escribe y se estructura a partir de las improvisaciones y éstas, a su vez, estarán condicionadas por las circunstancias particulares de cada momento, así como por el propio “arte”, sensibilidad y talento de cada uno de los intérpretes.

3.4.3. Escribir con el gesto

Thomas Leabhardt, alumno de Etienne Decroux, definía el *Théâtre du geste* como « un théâtre non traditionnel hybride qui insiste sur la virtuosité physique, mais qui n'est pas exclusivement de la danse; bien qu'utilisant souvent les mots, il ne commence pas avec un texte écrit ». Más allá del texto y de las palabras vinculadas a la voz y al sonido, el movimiento escénico también es una forma de escritura que se apoya en el cuerpo y en la gestualidad del intérprete. Este es un recurso habitual de *Ex Machina* que explora igualmente el movimiento escénico para descubrir y crear secuencias gestuales que puedan formar parte de la narración dramática. No es extraño, por ello, encontrar muchas escenas que son completamente mudas y cuya narración se basa en acciones o en un repertorio concreto de movimientos. En el fondo, todo constituye una gran “coreografía” que sirve para organizar formalmente la dramaturgia del espectáculo.

Hay ciertas disciplinas, no necesariamente teatrales, que pueden ofrecer una serie de movimientos particulares, totalmente codificados,

³⁵³ Lasseur, *op. cit.*, cap. 27.

como sucede por ejemplo con las artes marciales. En este caso, una disciplina determinada con su técnica particular aporta un repertorio de movimientos propio que puede ser incorporado en la escena. En las producciones de *Ex Machina* encontramos numerosos ejemplos en los que aparecen escenas donde se integran las artes marciales en el juego actoral. En ocasiones, están vinculadas a un personaje que practica un arte marcial determinado, caracterizando de esta manera al personaje, y en otras ocasiones pueden aparecer para contextualizar un lugar o un espacio determinado. (imagen 57).

Un ejemplo significativo de esta integración de las artes marciales en la escena lo podemos encontrar en *La Trilogie des dragons*. Durante el proceso de creación del espectáculo que indagaba en la presencia de la cultura China en Canadá, el *tai-chi-chuan*, un arte marcial desarrollado en China y muy poco conocido en aquel momento en Quebec, formó parte de las exploraciones colectivas de la compañía. Los actores se acercaron a la práctica del *tai-chi-chuan* como una manera de acceder a una cultura desconocida y al mismo tiempo como ejercicio de calentamiento previo a las sesiones de improvisación. A partir de los encadenamientos de movimientos que propone el *tai-chi-chuan*, los actores desarrollaron algunos cuadros de movimiento, de carácter onírico, que se convirtieron en escenas del espectáculo.

Le tai-chi a également servi à créer des codes narratifs, explique Lepage. Nous avons décelé dans les séquences de mouvements des parentés avec des gestes spécifique comme jouer aux cartes, fumer de l’opium, laver la vaisselle ou offrir à boire. Partant de ces figures, nous avons inventé des situations dramatiques complètes. En ce sens, le mouvement a contribué directement à l’écriture³⁵⁴.

³⁵⁴ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 41.

Este repertorio de movimientos se puede extender también a los objetos con su plasticidad escénica, capaces de adquirir un dinamismo visual de carácter narrativo o descriptivo. El teatro de Robert Lepage se basa en historias que son narradas, fundamentalmente, con imágenes impactantes provistas de un gran poder evocador. A pesar de que sus espectáculos están muy asociados al uso de las nuevas tecnologías, el director y su compañía consiguen en ocasiones imágenes realmente poderosas con elementos de una gran simplicidad. En este sentido recuerdo una imagen impactante por su simplicidad y acierto del espectáculo *La Géométrie des miracles* que pude presenciar en Madrid, en el Festival de otoño de 1998. El espectáculo aborda la relación entre mentores y discípulos en torno a la figura del arquitecto americano Frank Lloyd Wright y su relación con el pensador de origen ruso Gurdjieff. En una de las escenas aparece una cuerda que cuelga desde el peine de la tramoya y, en un momento dado, un acróbata se agarra a ella haciéndola girar en círculos para sugerirnos la forma en espiral ascendente del Museo Guggenheim de Nueva York diseñado por el famoso arquitecto (imagen 58). En esta escena que, con seguridad, muchos espectadores aún guardamos en la memoria, el movimiento de un objeto simple y cotidiano como es una cuerda, se hace eco de una forma arquitectónica singular que se proyecta sobre la imaginación del espectador que, de pronto, reconoce el icono arquitectónico sugerido con un sutil movimiento.

Muchas escenas de los espectáculos de *Ex Machina* están claramente coreografiadas, en las que se juega con el movimiento y el ritmo como parte fundamental de la narración. En ocasiones, Robert Lepage ha ido aún más lejos creando, directamente, espectáculos a medio camino entre el teatro y la danza como es el caso de *Éonnagata*, desarrollado en

colaboración con la bailarina Sylvie Guillem y el coreógrafo Russell Maliphant. Este espectáculo se basa en la figura histórica de Charles de Beaumont, diplomático y militar francés al servicio de Luis XV, que se convirtió en el primer espía en utilizar el travestismo para lograr sus fines. En esta ocasión, la osadía del director quebequense le lleva a participar en el espectáculo también como bailarín, subiéndose al escenario con dos grandes nombres de la danza. Los tres intérpretes abordan la creación del espectáculo, fundamentalmente, desde una extensa exploración de movimientos. *Éonnagata* es un espectáculo en el que el gesto sustituye al texto, presentando a unos personajes que hablan desde el cuerpo, con su movimiento, y a través de su relación con determinados objetos como sables, abanicos o kimonos a los que se dota de un gran dinamismo y expresividad. El espacio sonoro, al igual que el espectacular diseño de iluminación, se convierten en dos soportes esenciales, cómplices del movimiento de los intérpretes, para estructurar y articular una dramaturgia puramente visual.

En otras ocasiones es la propia escenografía la que puede condicionar un completo y particular repertorio de movimientos. Tal es el caso de *Les Aiguilles et l'opium*, basado en la *Lettre aux Américains* escrita por Jean Cocteau en el avión de regreso de su primer viaje a los Estados Unidos. Para este espectáculo en solitario Lepage utiliza un arnés, como elemento escenográfico, que le mantiene suspendido en el aire. Esta posición de falsa ingravidez condiciona los movimientos del actor que serán utilizados para cambiar la perspectiva del espectador, generando imágenes sorprendentes. El arnés se convierte en un elemento escenográfico que favorece la metáfora, y el término “volar” adquiere un doble significado – la acción que realiza el pasajero del avión y el efecto producido por los opiáceos en el escritor – con el que se juega de manera

continuada a lo largo de toda la obra (imagen 53). Como explica Lepage, este elemento escénográfico consigue determinar una serie de movimientos que determinarán, en gran medida, el vocabulario gestual del espectáculo:

Dans sa lettre, Cocteau se permet un regard sur l'Amérique et l'Europe parce qu'il est suspendu entre les deux continents et ne touche à aucun des deux territoires. Pour jouer Cocteau, je devais me retrouver moi aussi en état de suspension. Nous avons donc imaginé une scénographie avec un harnais qui me permettrait de me détacher du sol. Dès que le décor a été construit, je me suis lancé dans l'exploration de toutes les possibilités qu'offrait ce harnais. Parce qu'il ouvrait la porte à certaines façons de bouger et à des jeux de perspective, ce grément est devenu un élément central dans l'élaboration du vocabulaire du spectacle³⁵⁵.

Las escenas mudas, son otra constante en las dramaturgias de Robert Lepage. Escenas que se narran sin palabras, a través de la imagen, del gesto o de la acción. En mi primer viaje a *La Caserne*, la compañía se encontraba en el proceso de creación del espectáculo *Coeur/Heart*, segunda entrega de la tetralogía “Playing cards”³⁵⁶. En mi cuaderno de observación realicé varios dibujos esquemáticos en secuencia, de una escena muda que improvisaron los actores en aquel momento (imagen 59 a, b y c). En el contexto de la ocupación de Argelia por los franceses, el actor Marcello Magni y la actriz Kathryn Hunter interpretaban, respectivamente, al pionero de la fotografía francesa Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, y a un niño argelino al que el primero quería realizar una fotografía. Nadar explica al niño que ha de quedarse quieto y que no puede moverse para que la imagen quede fijada en el negativo. En ese tiempo de espera en el que la criatura posa inmóvil y el fotógrafo sumerge su cabeza

³⁵⁵ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 41.

³⁵⁶ “Playing cards” es el proyecto de una tetralogía que toma como punto de partida la baraja de un juego de cartas. Los cuatro palos de la baraja francesa o de póker dan el nombre a cada uno de los cuatro espectáculos: picas, corazones, tréboles y diamantes. De momento, la compañía *Ex Machina* sólo ha realizado los dos primeros *Pique*, estrenado en el Festival de Otoño de Madrid en 2012, y *Coeur* en el año 2013.

bajo la tela negra del daguerrotipo, se produce un flashback en la memoria del infante. En una escena silenciosa, mientras el niño permanece “congelado”, aparece su madre que le acaricia, también su padre que prepara una taza de té y finalmente, un grupo de militares franceses que ejecutan a los progenitores con un disparo, el mismo disparo que activa el flash fotográfico de Nadar y hace que regresemos, de nuevo, al momento presente.

Algo tan vinculado al teatro desde sus orígenes como es el gesto, encuentra también un lugar privilegiado en las dramaturgias de vanguardia desarrolladas por *Ex Machina*. En un teatro basado en el poder evocador de las imágenes, el gesto contribuye a la narración y preserva el movimiento y el silencio que la acción dramática puede llegar a perder, en ciertas ocasiones, con el discurso hablado.

3.5. *Lipsynch*: nueve historias para un espectáculo

De son expression la plus brute; les pleurs du nourrisson - jusqu'à la plus sophistiquée; l'art lyrique - la voix humaine est un lieu privilégié de l'identité et de l'émotion. *Lipsynch* explore ses multiples manifestations, ses déclinaisons et ses implications, à travers différents procédés qui la véhiculent et la reproduisent.

Téléphone, radio, bandes sonores et films muets, play-back et postsynchronisation; voix chantées, voix de synthèse, voix de la conscience, voix du sang, voix d'outre-tombe et voix hallucinatoires, neuf histoires déployées sur neuf heures s'articulent autour de neuf protagonistes dont les vies se répondent, se relaient et se font écho.

À l'instar de *La Trilogie des dragons* et *Les Sept branches de la rivière Ota*, la singularité de destins individuels se mesure à l'ampleur de l'histoire collective pour former une grande fresque moderne, éclatée et plurielle, burlesque et tragique, polyglotte,

polyphonique et polysémique, à l'image de notre monde contemporain³⁵⁷.

Con este texto, se presenta la obra teatral *Lipsynch* en la página web de *La Caserne*, un espectáculo de nueve horas en el que se explora la voz humana, a través de nueve historias interrelacionadas. En esta ocasión, *Ex Machina* se asocia con la compañía *Théâtre Sans Frontières*, una pequeña agrupación teatral del norte de Inglaterra, para coproducir un dilatado proyecto internacional. A continuación, tomaremos este espectáculo estrenado en año 2007, como ejemplo práctico y muestra concluyente de los contenidos expuestos en este capítulo sobre la metodología practicada por Robert Lepage y su compañía, en los procesos de creación colectiva. Gran parte de nuestro análisis del espectáculo *Lipsynch* se basa en los testimonios de algunos de los intérpretes que participaron en el proyecto³⁵⁸.

3.5.1. Una imagen como punto de partida

El proyecto del espectáculo que finalmente se llamaría *Lipsynch*, un término anglófono que podríamos traducir como “sincronización de labios”, comenzó con una visita. John Cobb, director artístico junto con Sarah Kemp de la pequeña compañía inglesa *Théâtre Sans Frontières* asentada en Newcastle, había trabajado con Robert Lepage en dos ocasiones. La primera vez fue en el espectáculo *Les Plaques Tectoniques*, una producción del *Théâtre Repère* que había sido invitada en 1990 a participar en las celebraciones desarrolladas en Glasgow como ciudad Europea de la Cultura. La segunda ocasión se produjo en 1992 cuando

³⁵⁷ Texto de presentación del espectáculo *Lipsynch* que aparece en la página de la compañía *Ex Machina*. Fuente: <http://lacaserne.net/index2.php/theatre/lipsynch/> [consulta 25.01.2020].

³⁵⁸ Cuatro de los intérpretes del espectáculo *Lipsynch*, las actrices Sarah Kemp y Nuria García, así como los actores John Cobb y Carlos Belda, han colaborado amablemente con la presente investigación respondiendo a un cuestionario sobre su experiencia personal en el proceso de creación del espectáculo. El texto íntegro de sus respuestas puede consultarse en Anexos.

Robert Lepage dirigió *El sueño de una noche de verano* en el *National Theatre* de Londres. En el año 2000, John Cobb y Sarah Kemp visitaron *La Caserne* y fue entonces cuando Cobb sugirió a Lepage la idea de explorar la relación entre la voz humana y la memoria; ambos le propusieron al director de *Ex Machina* la posibilidad de realizar conjuntamente un proyecto artístico entre su compañía y *Théâtre Sans Frontières*. Lepage sentía una fascinación por la voz humana y le pareció interesante utilizar el sonido como recurso creativo; así surgió la idea de explorar la voz humana y el lenguaje. Después de aquella reunión en Quebec, volvieron a encontrarse un par de veces en Barcelona y en Londres. En la capital inglesa, Lepage les presentó a Rebecca Blankenship, cantante de ópera que había trabajado anteriormente con Lepage en *Les sept branches de la rivière Ota*, y que estaba muy interesada en explorar la relación entre la voz trabajada y controlada del cantante lírico con el grito descontrolado del bebé. Fue pasando el tiempo y tras varias conversaciones en las que también se sumó Marie Gignac, colaboradora de Lepage durante más de 20 años, Lepage emprendió el proyecto y lo extendió a otros artistas invitados procedentes de España y de Alemania.

Cuando, finalmente, se organizó el equipo y comenzaron los ensayos, Lepage ya tenía una imagen muy clara en su cabeza. Como suele ser habitual en su trabajo, el director realizó un dibujo para visualizar y compartir su idea con todo el grupo de intérpretes. El dibujo mostraba un avión con una serie de pasajeros. Entre ellos distinguía a una mujer adulta que viajaba en primera clase y a una joven, con un bebé, en la última fila de la aeronave. Esta escena abriría la historia de *Lipsynch*, convirtiéndose en la primera imagen del espectáculo (imagen 60).

Je dis : « J'ai eu l'idée de peut-être faire un spectacle à partir de la voix humaine, l'idée de la voix et tout ça », et je fais un dessin. Et puis je dis : « Voilà ». Et les gens font : « Ok ». C'est un avion et il y a une soprano assise dans le premier siège et il y a un bébé qui pleure dans le dernier siège. Alors c'est la voix humaine dans son état la plus brute et la plus sophistiquée. Et entre les deux, il y a sûrement les personnages. Et là, il y a sûrement d'autres manifestations de la voix. Alors voilà, c'est ça le point de départ³⁵⁹.

De esta manera Lepage planteaba el viaje de exploración hacia la voz humana, presentando dos personajes que representaban los dos extremos de la gama vocal humana: el más bruto y el más sofisticado. A partir de este momento fueron apareciendo numerosos recursos y materiales, algunos de los cuales presentaremos a continuación, que dieron paso a otras muchas escenas con sus respectivas situaciones y personajes, surgidas a través de las improvisaciones de los actores.

3.5.2. Un casting de encuentros

Como ya hemos comentado con anterioridad, en las producciones de *Ex Machina* no existe un casting como tal. Una vez que se decide poner en marcha el proyecto, Robert va invitando a diferentes personas a sumarse al equipo. Desde el inicio, Lepage sabía que quería contar con una cantante de ópera y por eso Rebecca Blenkinsop fue una de las primeras en incorporarse al proyecto. Otros actores fueron incorporándose progresivamente al proyecto entre 2001 y 2007, dependiendo de su disponibilidad. El actor canadiense Rick Miller, con gran capacidad para imitar diversas voces tanto habladas como cantadas, también había trabajado anteriormente con Lepage en proyectos como *Zulu Time*,

³⁵⁹ Lasseur, *op. cit.*, cap. 14.

Geometry of Miracles o *Possible Worlds*. Igualmente, Nuria García había coincidido con Lepage en la producción de *La Celestina* que dirigió en España en 2004 y a Carlos Belda lo conoció en Tenerife a través de la compañía *Théâtre Sans Frontières*. Marie Gignac participó activamente en las primeras sesiones en las que se compartieron las primeras ideas. De hecho, ella fue quien aportó unas antiguas películas en super 8 en las que aparecía su padre, fallecido muy joven, y cuya voz estaba buscando. Este recurso entró a formar parte de la dramaturgia del espectáculo. Gignac también participó en las improvisaciones iniciales de *Lipsynch*, pero finalmente tuvo que abandonar el proyecto para dirigir el *Festival des Carrefours* en Quebec. Su lugar lo ocupó Frédérique Bédard quien, además de su actuación, aportó al proyecto una poderosa voz de jazz.

Siguiendo la tendencia habitual de asociar cada creación original a un número determinado, en esta ocasión Lepage apostó por el número nueve: tenía claro que quería un total de nueve intérpretes, pensando en desarrollar nueve historias y, probablemente, circulara ya en su mente la idea de aproximarse a las nueve horas de espectáculo como indica John Cobb: “As to the *Lipsynch* cast he always knew he wanted nine actors and he talked about nine hours of material, guided by nine stories³⁶⁰.” Finalmente, estos fueron los nueve artistas invitados a participar en el proyecto: John Cobb y Sarah Kemp procedentes de Inglaterra, Nuria García y Carlos Belda de España, Rebecca Blankenship y Hans Piesbergen de Alemania, y los canadienses Rick Miller, Frédérique Bédard y Lise Castonguay.

3.5.3. Recursos y exploraciones

³⁶⁰ John Cobb en cuestionario realizado por el autor, febrero 2019. Ver Anexos.

Siguiendo la herencia metodológica de los *Ciclos Repère*, una vez que se define el territorio a explorar, Lepage solicita a los miembros del equipo una serie de recursos sensibles, así como diversos materiales, que resulten importantes para ellos. Esto supone, generalmente, materiales con un cierto vínculo emocional entre el recurso y la persona que lo aporta. No existe mayor procedimiento que el de explorar y jugar con cada uno de los recursos para observar qué es lo que este puede aportar al espectáculo.

Como ya hemos indicado en otras ocasiones, Lepage no sigue el rol tradicional del director de escena, sino que ejerce, más bien, la función de un facilitador para que los actores puedan encontrar por ellos mismos, las situaciones, los personajes y sus propios textos. En este periodo de exploración colectiva, su función es la de ayudar a descubrir aquello que pueda estar oculto o en el interior de un recurso sensible, con el fin de llevarlo al espacio escénico y ponerlo al servicio de la narración dramática. En este proceso es importante, del mismo modo, tener en cuenta el efecto que dichos resultados puedan provocar en el público.

En el proyecto *Lipsynch* el territorio de la exploración se centra, fundamentalmente, en tres grandes campos: la voz, el habla y el lenguaje. A pesar de su similitud, se trata de tres términos muy diferentes, que mantienen una relación “familiar” entre ellos. Según Lepage³⁶¹, la voz se identifica con el padre, también con Dios, y se relaciona con algo que procede del exterior y que tiene la capacidad de modificar o de influir sobre su entorno. La lengua está vinculada a la madre, de hecho, se denomina “lengua materna” al primer idioma que hablamos y que nos llega, generalmente, por vía maternal. Finalmente, el habla se refiere al individuo,

³⁶¹ Robert Lepage on voice and speech, *Lipsynch*, and Peter Gabriel. Entrevista realizada por R.H. Thomson el 28 de septiembre de 2009 en Toronto. Una grabación cortesía de The Canadian Opera Company. Cap. 1/9. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=8pT_KHH4S8g [consulta: 15.01.2020].

manifiesta su personalidad y está unida a su manera particular de pensar y de expresarse.

La gran mayoría de los recursos utilizados en *Lipsynch* fueron aportados por los actores. Como mencionamos anteriormente, Marie Gignac aportó las cintas de super 8 en las que aparecía su padre que falleció cuando ella era una niña. Aquellas cintas sin sonido, eran uno de los pocos recuerdos que guardaba de su progenitor y sentía curiosidad por encontrar de nuevo su voz o, al menos, sus palabras. Este recurso pasó a formar parte de una de las historias del espectáculo, en la que su protagonista contrata a una especialista en leer los labios para lograr descifrar las palabras pronunciadas por su padre. Tras los esfuerzos por reproducir la voz y revelar los pequeños mensajes de su padre en las secuencias de la película, el resultado final desvela unas frases completamente banales. Estas son las paradojas que tanto gustan a Lepage y a las que recurre continuamente en sus espectáculos. El contraste entre lo pequeño y lo universal, tan presente en sus obras, se pone aquí de manifiesto, por una parte, con la idealización del recuerdo del padre que mantiene el personaje y, por otra parte, con la decepción de la protagonista al encontrar unas palabras completamente superficiales, pronunciadas por su progenitor en una escena doméstica.

El material aportado por Gignac fue uno de los recursos iniciales que se mostraron cuando comenzaron los primeros ensayos y, de alguna manera, sirvió de inspiración al resto del equipo en sus investigaciones. De esta manera, comenzaron a aparecer otras muchas grabaciones, tanto de audio como de vídeo, en la línea del propio tema sobre el que giraba el espectáculo.

John Cobb aportó una extensa cinta de cassette de Mary Harris, una de las primeras especialistas en logopedia en los años 60, sin saber que ella se convertiría en un personaje del espectáculo y que sería el propio actor

quien la interpretara. El característico juego teatral de Robert Lepage siempre contempla a un mismo intérprete encarnando distintos personajes que pueden ser tanto del sexo opuesto como de una edad muy diferente a la del intérprete. John presentó, igualmente, un programa de radio que abordaba el tema de las voces hechas por máquinas, generadas por un software, como las que pueden ser empleadas para emitir mensajes en un ascensor o para indicar las instrucciones de circulación en la navegación por satélite.

Sarah Kemp grabó en vídeo a sus propios padres hablando sobre la Segunda Guerra Mundial, como aporte en un momento del proceso de creación en el que se puso la atención sobre la guerra. Aunque este documento, como tal, no se empleó en el espectáculo, ayudó a generar una escena posterior. Robert jugó con la idea de proyectar sobre el cuerpo de Sarah el vídeo de su madre y, pese a no realizarse finalmente, esta idea cristalizó más tarde, en una escena con Nuria García, en la que interpretaba a una mujer víctima de una violación múltiple. Entonces se usó su cuerpo desnudo como pantalla sobre la que se proyectaban las numerosas manos de los violadores. (imagen61).

Algunos actores también aportaron grabaciones sonoras de ellos mismos como Nuria García, que cantaba un audio cuando era una niña, o Rick Miller que presentó una grabación imitando al cantante norteamericano Meat Loaf. Rick crearía un personaje a partir de esta idea que se plasmaría en el espectáculo. Su capacidad para crear e imitar voces le llevaría a dar vida, en la versión final del espectáculo de nueve horas, a un total de quince personajes. A lo largo del proceso se escucharon numerosas grabaciones de la BBC, incluida una con una ex prostituta que llevó a la creación de un personaje interpretado por Sarah.

Carlos Belda aportó la noticia del accidente aéreo con más víctimas mortales de la historia de la aviación, como consecuencia de la colisión entre dos aviones de pasajeros. Ocurrió en 1977, en la isla Tenerife, y las causas tuvieron que ver con las comunicaciones entre los aviones y la torre de control. El suceso en sí no se menciona en la obra, pero, a partir de este suceso, la muerte se convertirá en la temática central de la historia del personaje interpretado por Belda.

Los objetos también tuvieron su protagonismo en la búsqueda de recursos sensibles. Uno de ellos fue una silla de ruedas eléctrica que primero se usó con el personaje del Papa Juan Pablo II en las primeras versiones del espectáculo, después por el científico Stephen Hawking y, en la versión final, por la logopeda Mary Harris. Estos cambios nos pueden dar una idea de las continuas transformaciones internas que experimentaba la dramaturgia del espectáculo, a lo largo del tiempo, en sus distintas versiones de la obra. Hans Piesbergen aportó un cuadro de Caravaggio en el que el pintor barroco representa “la incredulidad de Santo Tomás”. La célebre pintura también encontró un lugar en el espectáculo como parte de la narración del personaje interpretado por Hans, llamado Thomas, que experimenta una profunda crisis personal y profesional, poniendo en duda la relación con su mujer, así como sus propias capacidades como cirujano. El cuadro de Caravaggio se recrea en escena, como un lienzo viviente, para representar las dudas que estremecen al personaje de Thomas (imagen 62 a y b).

Son recursos, igualmente válidos para las exploraciones, las entrevistas realizadas a distintos especialistas de la voz como logopedas, dobladores, terapeutas, etc., que formaron parte de la investigación. En Quebec se realizó una entrevista a un psicoanalista que habló sobre el lugar de la voz en la terapia, así como de la afasia, un trastorno del lenguaje que

se caracteriza por la incapacidad o la dificultad de comunicarse mediante el habla, la escritura o la mímica, debido a lesiones cerebrales. Uno de los personajes, la cantante interpretada por Frédérique Bédard, padecerá una afasia y la intención de frenar su progresiva degeneración la pondrá en contacto con el cirujano interpretado por Hans Piesbergen. A medida que las escenas van apareciendo, estas se van conectando las unas con las otras. De esta manera se visualiza, poco a poco, el gran puzle que conforma el conjunto total del espectáculo.

La investigación artística que va generando la dramaturgia de la obra avanza en paralelo con la investigación técnica que se realiza para la construcción de la escenografía. También se busca un decorado polivalente, efectivo y que permita el juego de la transformación. De los talleres de *Ex Machina* irá emergiendo, simultáneamente, un diseño capaz de sugerir el interior de un avión y convertirse igualmente en un vagón de metro, en una plataforma de tren, en un tanatorio, en un estudio de la BBC, o en el interior de una cocina. Desde el primer momento, actores y técnicos comparten el escenario para desarrollar juntos ese gran juego escénico común, construido por sus dos caras: aquella que se muestra al público a través de los actores, y la cara oculta, desconocida por el espectador, que permite el buen funcionamiento de la pieza, gracias a la pericia de los técnicos. Este es un gran trabajo de coordinación entre actores y tramoyistas, que funcionan como partes de un gran mecanismo de relojería, desarrollando una precisa coreografía completamente invisible para el público, pero que también cuenta con sus tiempos de ensayo.

A lo largo de todo el proceso de creación, se exploran numerosos recursos. No todos los resultados obtenidos pasan a formar parte del espectáculo. Algunos son descartados desde el inicio y otros pueden contar con una permanencia transitoria. Así sucedió con una escena en la que

Hans Piesbergen interpretaba a Stephen Hawking en su silla de ruedas eléctrica, mientras explicaba que su voz metálica, generada por un ordenador, era una voz hermosa. La escena se mantuvo durante algunas representaciones, pero ya no formó parte del espectáculo en la última versión de nueve horas.

Finalmente, los recursos funcionan como una provocación, como un impulso para la imaginación de los actores, capaces de desembarcar todo su imaginario sobre el espacio escénico. Según John Cobb³⁶², en los ensayos no se sigue con rigor ninguna metodología precisa, para él la fortaleza de Robert reside en su capacidad para ver el potencial de ciertos recursos y llevar su exploración hasta el extremo. Este procedimiento permite, además, continuar produciendo más material y nuevos recursos para la construcción del espectáculo.

3.5.4. Las vidas improvisadas de los personajes

En el Centro de *La Caserne*, cada proyecto escénico es abordado desde dos espacios diferentes que funcionan en paralelo: la mesa de trabajo sobre la que se discute y se debate (imagen 63), y el espacio escénico donde las ideas se transforman en acción dramática y donde los técnicos y diseñadores prueban los diferentes elementos escenográficos con los actores.

Aunque los sistemas de búsqueda y de exploración son muy variados, la improvisación es, fundamentalmente, la herramienta más utilizada. En el trabajo de mesa previo se intenta circunscribir cada una de

³⁶² John Cobb en cuestionario realizado por el autor, febrero 2019. Ver Anexos.

las propuestas en una situación dramática concreta. A continuación, después del intercambio de ideas sobre la mesa, se pasa a la improvisación en el escenario. Cada escena comienza a partir de una improvisación. Esta sirve para visualizar hechos concretos, situaciones y relaciones posibles entre los diferentes personajes. Al final de la improvisación se evalúan los resultados seleccionando el material válido, con el que se continuará con nuevas improvisaciones, hasta conseguir construir una escena sólida. En ocasiones, el ensayo de toda una mañana puede dedicarse únicamente a improvisar sobre una escena determinada. Reproducimos el comentario de Sarah Kemp que presentamos como ejemplo:

We decided that if we were going to use Marie Gignac's film as a point for exploring what her father's voice might have sounded like then we needed to "know" what he said on the bits of film where he could be seen speaking so we decided we needed a character who could lip read and that this could quite likely be someone who was deaf, so I improvised that character³⁶³.

El juego de la improvisación permite crear desde la nada, sacando a la luz situaciones que no existían hasta entonces e inventar las vidas y el devenir de cada uno de los personajes. Este es uno de los aspectos más fascinantes del teatro, el de poner en juego y hacer real cualquier situación imaginada. Únicamente la pregunta "¿qué sucedería si...?" se convierte en un incentivo para imaginar una situación y dar espacio a la improvisación de los actores con el fin de materializar la escena y observar lo que sucede. Este campo infinito de posibilidades es lo que Robert Lepage denomina "mundos posibles"³⁶⁴. A Lepage le gusta jugar con ello para imaginar los diversos destinos que puede vivir un mismo personaje, en función de las

³⁶³ Sarah Kemp en cuestionario realizado por el autor, diciembre 2018. Ver Anexos.

³⁶⁴ En el año 2000, Robert Lepage realizó la película *Possible worlds*, una adaptación cinematográfica de la obra teatral homónima escrita por el matemático y dramaturgo canadiense John Mighton que abordaba las múltiples capas de la identidad humana.

decisiones que este pueda tomar o de las circunstancias determinadas que le rodeen y le condicionen. Algunos de sus espectáculos como *Le dragon blue* dejan abierto el final de la historia. En la publicación del cómic que está basado en este espectáculo, el autor nos ofrece tres finales posibles en sus últimas páginas (imagen 64 a, b y c).

En el proceso de creación de *Lipsynch* también hubo situaciones que entraron en ese apartado de “mundos posibles”. Este fue el caso del bebé que lloraba desconsoladamente en el avión, en la primera escena del espectáculo. La criatura perderá a su madre y será la cantante de ópera quien se encargue finalmente de la crianza del joven Jeremy. En el equipo se planteó la pregunta de quién era realmente la madre del niño: la cantante que lo crió, su madre real que había fallecido o el periodista gay que llevó al niño a Canadá. En torno a la mesa de trabajo se barajaron tres opciones diferentes en la trayectoria vital de Jeremy. A partir de estas tres alternativas, los actores se pusieron a improvisar escenas posibles, tanto divertidas como conmovedoras o absurdas, consiguiendo que cada una de las opciones pensadas para la vida de Jeremy funcionara dramáticamente. Este interesante resultado fue aprovechado por Robert Lepage para mostrar, con un pequeño collage de escenas en paralelo, las tres posibilidades de vida del personaje.

El resultado que va emergiendo de todas estas improvisaciones será un extenso caleidoscopio de personajes, cuyas historias se irán interrelacionando progresivamente entre sí, para confeccionar un emotivo melodrama coral, donde la voz humana va ligando toda la narración.

Como vemos en estos ejemplos, los actores que participan en las creaciones de *Ex Machina* deben estar familiarizados con el juego de la improvisación teatral. Esta es una de las razones por las que Robert Lepage

tiende a trabajar con personas que, de alguna manera, conocen su proceso de trabajo y muestran una afinidad con este tipo de metodología.

3.5.5. Dramaturgia de la improvisación

Como hemos comentado con anterioridad, la construcción y escritura de cada escena comienza con una improvisación. Todo aquello que se realiza sobre el escenario queda grabado y este material de vídeo es visionado por los actores, que transcriben al papel aquellas partes de las improvisaciones que han sido seleccionadas. Para ello hay un amplio equipo de ayuda entre los que se encuentran el dramaturgo, distintos asesores, el ayudante de dirección, etc., entre todos ellos se facilita enormemente a los actores el proceso de escritura. Rebecca Blankenship hace hincapié en la implicación personal de los intérpretes en el proceso de creación y, por tanto, de escritura.

This process is about finding out what you are passionate about and what empowers you. You start digging more and more, finding out new material, because the performer is personally interested in the subject and has the confidence to write their own lines³⁶⁵.

En cuanto a la estructura de la obra, al principio se buscó una forma dramática flexible y modular, inspirada en la arquitectura, que permitiera una combinación aleatoria de las partes narrativas. Sin embargo, como recuerda Lepage, regresar a la linealidad de la narración permitía desarrollar con mayor eficacia la progresión dramática de la obra.

Au début, nous voulions nous émanciper de la linéarité narrative. Au lieu du plan habituel – allant de l'introduction à la

³⁶⁵ Aleksandar Dundjerovic: "Robert Lepage and Ex Machina – Lipsynch (2007) – Performance, transformations and cycles" en Harvie & Lavender, *Making contemporary theatre*, 2010, p. 169.

conclusion –, nous voulions nous inspirer de l’architecture hypertexte, une approche fascinante parce qu’elle n’implique aucun ordre imposé dans la livraison de l’information. Nous avons donc pensé développer neuf « boîtes » indépendantes mais pourtant liées, ce qui nous permettrait de proposer un récit cohérent qui pourrait s’amorcer par n’importe laquelle de ces « boîtes ». Pour l’instant, ça ne fonctionne pas. Nous nous rendons compte que la linéarité permet de mieux canaliser le souffle du spectacle. Pour que la sauce prenne, il faut garder la maîtrise sur la respiration des scènes, sur la gradation des intentions et sur l’ordre dans lequel l’information est dévoilée. Même si elle n’est pas encore au point, il y a là une piste de réflexion intéressante pour l’avenir³⁶⁶.

De esta manera, la estructura de la obra fue organizándose finalmente entre un prólogo y un epílogo, entre los cuales se lleva a cabo todo un desarrollo narrativo. Una estructura en nueve actos que nos recuerda las etapas del “viaje del héroe” que ya mencionamos en el apartado anterior.

Estructura cinematográfica en nueve actos utilizada para *Lipsynch*³⁶⁷:

0 – *Un événement qui n’est pas dans le film*: Ce qui est nécessaire pour que l’action du film puisse avoir lieu. Les créateurs ont le choix d’inclure ou non cet élément dans le film.

1 – *Commencer par une image* : Le film s’amorce par une image évocatrice, un prélude à l’action³⁶⁸.

2 – *Quelque chose se passe mal*: L’équilibre est rompu. Il faut redresser la situation.

3 – *Rencontre avec le héros et ses trois bumps* : On rencontre le héros. Pour le présenter, on le place face à trois événements qui révèlent son caractère. On ne dit pas tout, mais les spectateurs peuvent comprendre la nature du héros par une sorte de triangulation.

4 – *Engagement* : Le héros s’engage à redresser la situation.

³⁶⁶ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 34.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ La película *Triptyque* realizada por Robert Lepage y Pedro Pires en 2013, a partir de la obra teatral *Lipsynch*, comienza con la imagen evocadora de *La creación de Adán* pintada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. La pintura de la bóveda es observada con fascinación por el cirujano Thomas que identifica en la imagen de Dios rodeado de ángeles, el contorno de un cerebro humano (Imagen 65).

5 – *Les mauvais choix* : Le héros agit, mais pas pour les bonnes raisons.

6 – *Renversement* : Un événement révèle au héros son erreur.

7 – *Tout pour le nouvel objectif* : De nouveaux objectifs sont fixés. Le héros peut accomplir (ou non) sa tâche.

8 – *Épilogue* : La résolution du conflit. On évoque aussi la nouvelle situation qui découlera de cette résolution.

Esta es una dramaturgia en un constante proceso de evolución y transformación, cuya estructura puede modificarse al igual que el propio texto. En *Lipsynch*, el espectáculo fue evolucionando, función tras función, lo que supuso también un cambio en el orden de las nueve historias. La decisión que se tomaba a la hora de organizar las escenas venía condicionada, en muchas ocasiones, por el país donde se presentaba la obra y en función del idioma utilizado en cada escena. En algunas ocasiones, resultaba más óptimo comenzar con una escena en el idioma del país visitado para facilitar la entrada del público en la obra. En otros casos, se jugaba con el contraste entre escenas cómicas y dramáticas para organizar un orden más dinámico. John Cobb recuerda la actuación en Viena y los diferentes acentos germánicos que utilizó Hans Piesbergen en uno de sus personajes, para divertimento del público austriaco. Obviamente, el lenguaje, los acentos o los dialectos, desempeñaban también un papel relevante, en el contexto de la temática del espectáculo, y las diferentes reacciones del público se mostraban en función del carácter cultural o del sentido del humor del país y del lugar donde se representaba la obra. Como él mismo reconoce, el personaje del detective escocés interpretado por Cobb funcionó mucho mejor en Europa que en Nueva York o en Australia.

En este elenco de nueve actores y un sinfín de personajes, se llegan a hablar cuatro lenguas diferentes: francés, inglés, español y alemán, con sus propias variaciones lingüísticas. A continuación, presentamos cada uno de los personajes protagonistas de las diferentes historias, en el orden correspondiente al estreno del espectáculo de nueve horas, en el *Barbican* de Londres en 2008.

Intérprete	Personaje	Escena
Rebecca Blankenship	Ada	Beginning- the baby
Hans Piesbergen	Thomas	Doubts about science
Sarah Kemp	Sarah	Prostitute's voice
Rick Miller	Jeremy	Film world /looking for Mum
Frédérique Bédard	Marie	Dubbing studio/ looking for Dad's voice
John Cobb	Jackson	Automated voices
Carlos Belda	Sebastian	Funeral
Lise Castonguay	Michelle	Bookshop Voices
Nuria García	Lupe	Her story The End

Como recuerdan sus intérpretes, el espectáculo se mantuvo muy vivo durante los aproximadamente seis años que estuvo en cartel. El espectáculo se planteaba como un viaje de nueve horas que suponía un verdadero maratón teatral para el público, pero también para los actores y el equipo técnico. En su última representación en Melbourne, las escenas se presentaron en un orden diferente: *Ada, Thomas, Marie, Jeremy, Sarah, Sebastian, Jackson, Michelle* y *Lupe*. Después de las últimas representaciones de *Lipsynch* en 2012, comenzó la escritura de la versión final del texto.

Como hemos podido constatar en este análisis de la obra *Lipsynch*, nos encontramos ante un proyecto escénico en construcción permanente, desde su primera representación de cuatro horas y media en Newcastle, en febrero de 2007, hasta la versión de nueve horas presentada por primera

vez en Londres, en septiembre de 2008. Podríamos decir que Robert Lepage va construyendo y desarrollando el espectáculo por etapas, ya que las transformaciones que se llevan a cabo en la obra, en cuanto a la duración y/o a la estructura dramática, se realizan en ese periodo de tiempo que existe entre las diferentes giras y temporadas en las que se representa el espectáculo. Antes de cada representación, todo el equipo se encuentra para ensayar, con gran intensidad, durante varios días o semanas. En cada encuentro, se puede trabajar tanto la producción de nuevas escenas, como ejerciendo variaciones sobre las ya existentes, o bien realizando modificaciones de la estructura de la pieza. El resultado obtenido en estos ensayos conforma la “última versión” de la obra, con sus partes inéditas, que se presenta como un nuevo estreno en la ciudad donde se programan las próximas funciones.

De alguna manera, Lepage aplica al conjunto total de la pieza dramática la misma dinámica que practica en la construcción específica de cada escena individual: repetir y repetir una improvisación hasta que se consigue un resultado “consistente” (nunca podríamos decir “definitivo”). Así, la obra teatral va adquiriendo su propio formato escénico a través de la “improvisación” de una versión cada vez más reciente, que se va presentando en los nuevos espacios escénicos que programan el espectáculo. Podríamos afirmar, por tanto, que si un espectador viera la misma obra en distintos periodos de tiempo, nunca llegaría a ver el mismo espectáculo. Este es el procedimiento que sigue Robert Lepage para desarrollar su particular escritura escénica, a la que hemos denominado “dramaturgia de la improvisación”.

3.5.6. Una travesía de doce años

Desde el primer encuentro entre John, Sarah y Robert en *La Caserne* en el año 2000, hasta la última función de *Lipsynch* en 2012, pasaron un total de doce años, sumando los periodos de creación y los de la explotación del espectáculo. Esto nos puede hacer una idea de lo que pudo suponer esta experiencia para cada uno de los intérpretes, cada uno con sus circunstancias particulares y su actividad profesional en su país de origen, así como para los diferentes miembros del equipo de producción. Una experiencia que será vivida por muchos como la pertenencia a una gran familia.

El proyecto avanzó muy lentamente ya que, en los primeros años, existieron muy pocas oportunidades para reunirse con Lepage que se encontraba inmerso en la creación del espectáculo *KA* para el *Cirque du soleil* en Los Angeles. La propia Lynda Beaulieu llegó a decir a Sarah y a John que veía muy complicado que el proyecto de *Lipsynch* pudiera llevarse a cabo, debido a que Robert tenía el compromiso de realizar el ciclo del *Anillo del nivelungo* en la *Metropolitan Opera* de Nueva York. La siguiente ocasión que tuvieron para encontrarse fue en septiembre de 2004, cuando a los tres primeros se sumó Marie Cignac para intercambiar material y discutir los temas del espectáculo. En junio de 2005, se incorporó Rebecca Blankenship y se improvisó la escena inicial en el avión. En diciembre de ese mismo año, Robert se encontró con Rick, Nuria y Carlos e improvisaron una escena en diferentes idiomas que sucedía en un restaurante. Todos se encontraron por primera vez en el mes de marzo de 2006, cuando realizaron la primera muestra pública de las escenas trabajadas. En octubre del mismo año, se continuó desarrollando nuevas escenas y en febrero de 2007, todos se trasladaron a Newcastle para trabajar durante diez días y realizar las primeras representaciones del espectáculo, con una duración de cuatro horas y media. Entonces el espectáculo estaba formado por seis historias que se interconectaban entre

sí. Tras Newcastle, el espectáculo se presentó en Tenerife y en Montreal ese mismo verano. En marzo de 2008, la compañía se encontró de nuevo en Quebec para trabajar en la versión final, con las nueve historias definitivas que se presentaron en Londres, en el mes de septiembre. Desde entonces hasta la última función de 2012 en Melbourne, la obra mantuvo su última versión con algunas variaciones en el orden de las escenas, como hemos comentado anteriormente.

Todos los intérpretes a los que hemos entrevistado para esta investigación recuerdan el proceso como una experiencia extraordinaria, un viaje lleno de sorpresas, desafíos, creatividad y amistades personales que han mantenido desde entonces. La versión cinematográfica del espectáculo, basada en tres de las historias (Michelle, Thomas y Marie) y estrenada en 2013 bajo el título *Triptyque*³⁶⁹, ha servido de gran colofón a esta larga travesía.

Entre los testimonios de los intérpretes, reproducimos a continuación las palabras de la actriz española Nuria García, que nos ofrecen una perspectiva singular de lo que puede suponer un proceso de creación colectiva, dentro de un equipo internacional.

Cuando Robert me propuso participar en el proyecto tenía muy poca información y además comenzaba con el hándicap de no hablar francés y mi nivel de inglés era pésimo. Así que en el primer periodo de ensayos no me enteré de casi nada. Mi instinto de supervivencia trabajó más que mi intelecto. Creo que a la larga eso me ayudó porque cuando improvisábamos tenía todos los sentidos funcionando al cien por cien. Robert conocía mis limitaciones y trabajó con ellas. Mi personaje brotó de esa incapacidad de comunicación y aislamiento brutal. Era mi realidad.

³⁶⁹ La película *Triptych*, realizada en 2013 por Pedro Pires y Robert Lepage, se mostró en la sección Panorama del 64º Festival Internacional de Cine de Berlín.

Una de las primeras imágenes que Robert y el equipo tenían claras (ya se habían reunido durante dos semanas en las que yo ni siquiera formara parte del proyecto) era la de un avión. En primera clase una cantante de ópera de éxito y en la cola una mujer de extracción muy baja con un bebé que no paraba de llorar. Me agarré a este último personaje y surgió la situación de absoluto desamparo de una joven atrapada en la trata de blancas. Llevada engañada a otro país para prostituirla sin conocer el idioma y lo que se le venía encima. La historia fue dando giros hasta que la imagen del avión era el final de mi historia.

Yo no participaba mucho de las conversaciones en mesa para ir enlazando la historia. Bastante tenía con entender lo que se estaba diciendo. Pero en las improvisaciones me sentía libre. Ahí brotaba toda la creatividad sin límites. Era un gozo total. Me olvidaba de todo y me zambullía en ese universo paralelo en tiempo real. Me hubiera gustado más participar del proceso de dramaturgia en la mesa. A veces era pura magia ver como las historias se entrelazaban unas con otras. Robert decía que la historia estaba ahí, oculta, y que no había más que sacarla a la luz³⁷⁰.

Para los intérpretes y creadores del espectáculo, la apertura que mantuvo Robert Lepage en el proceso creativo con todos los que trabajaron con él, significó la posibilidad de superar los límites del idioma, la divergencia de edad o las diferencias de género, así como cualquier particularidad cultural. Lepage tiene un talento para crear y liderar equipos, sabiendo aprovechar tanto las fortalezas como las debilidades de sus colaboradores. Su apertura no se ciñe únicamente al equipo artístico, sino que los técnicos son vistos también como cómplices creativos.

Una de las características más valoradas de Lepage por las personas que han participado con él en el proceso de creación es esa manera de trabajar sin prisa por llegar al resultado final, permitiendo que el trabajo evolucione y encuentre su propio significado, a partir de las conexiones que van apareciendo entre los personajes y las escenas. Lepage ofrece una gran

³⁷⁰ Nuria García entrevistada por el autor, abril 2019. Ver Anexos.

libertad para probar todas las ideas y propuestas que aparecen sobre la mesa, aunque estas no lleven a ninguna parte. El valor de las exploraciones colectivas está también en el propio proceso, independientemente del resultado que se obtenga. Una vez que comienza a verse el conjunto de la obra, es entonces cuando el director se enfoca en la manera de unirlo todo, de buscar el ritmo y la apariencia del espectáculo que, de manera similar al cine, se va realizando el montaje y la secuenciación de las escenas. Como acabamos de exponer en este análisis, la obra se mantiene viva de principio a fin y las transformaciones, tanto en los contenidos como en la estructura de la obra, pueden perpetuarse desde el estreno hasta la última función.

3.5.7. La respuesta del público

La recepción del espectáculo por parte del público se podría considerar como el final de un ciclo, como el cierre de cada una de las etapas en las que se genera una nueva versión del espectáculo. Finalmente son los espectadores, con sus reacciones y sus respuestas, quienes clausuran cada una de las fases de este proyecto escénico en proceso permanente.

Al fin y al cabo, nadie mejor que el espectador para hablarnos del resultado final, de lo que llega, de lo que se comprende y de aquello que no acaba de estar claro o de lo que sobra... Entendemos que la misión de los críticos teatrales es la de valorar los espectáculos, de analizarlos y de recoger, con sus palabras, la voz del espectador. A continuación, reproducimos el texto publicado en el periódico *El País*, por el escritor y crítico teatral Marcos Ordoñez, testigo del paso de *Lipsynch* por nuestro país en el mes de noviembre de 2008.

Vale, de acuerdo, *Lipsynch* no es tan redondo como *Les sept rivages* [sic] *de la rivière Ota*³⁷¹ ni *La trilogie des Dragons*, y desde luego que algunos tajos no le vendrían mal, pero como dice un amigo "los espectáculos de Robert Lepage no pasan, *te* pasan". Vi la versión íntegra, nueve horas (bueno, ocho horas y media, con cinco intermedios incluidos) el domingo pasado, regalazo del Festival de Otoño en el Teatro de Madrid, y me sentí y todavía me siento como una bola de máquina de millón, deslumbrado, zarandeado, golpeado, propulsado en constantes direcciones imprevistas, y contando: partida, partida, partida. [...]

En el primer episodio reencontramos a Ada Weber, la soprano (¿recuerdan?) de *Les sept rivages* [sic], interpretado por la misma actriz de entonces, Rebecca Blankenship, que irrumpe en escena desgranando el impresionante *Song of Sorrows* de Gorecki. El relato, pura prestidigitación, cubre veinte años en menos de una hora. De la ópera de Francfort saltamos a un vuelo nocturno a Montreal, donde muere una joven madre en una inquietante escena muda. Ada adopta al niño, Jeremy (Rick Miller), al que veremos crecer en tres elipsis (un autocar, un vagón de tren, el *ferry* a Dover) y convertirse en un tenor superdotado que abandona su carrera y a su madre adoptiva para estudiar cine en San Francisco. No les resumiré todas las historias que desfilan, a ritmo vertiginoso, en ese tramo introductorio, pero sí su bellísimo remate onírico, que te clava en la butaca: Jeremy viaja hacia su nueva vida, hacia su nueva voz, y canta el aria inicial de Gorecki recortado por la ventanilla del avión, bajo un cielo de tormenta, a dúo con Ada, flotando entre nubes, alejándose, mientras el fantasma de Lupe (Nuria García), la madre que no conoció, avanza hacia él como una funambulista por el lomo del *jet*. Hay que tener muchas narices, señores, para resolver una escena como ésa sin que la máquina marque falta. El segundo capítulo está centrado en Thomas (Hans Piesbergen), neurocirujano y amante de Ada, que ha de operar a Marie (Frédérique Bedard), una cantante de jazz, víctima de un tumor cerebral: perderá la memoria lejana y perderá el habla, pero no la voz. *Highlight*: cuando la víspera de su intervención canta ante ellos en un club del Soho, con todo su dolor y toda su rabia, una versión aullada y susurrada de *April in Paris*. A las dos horas, el tercer episodio presenta a un personaje sorprendentemente lateral, Sarah Briggs (Sarah Kemp), una ex prostituta que cree reconocer en un estudio radiofónico a Tony (de nuevo Rick Miller), su hermano desaparecido, ahora convertido en locutor con una voz y un acento totalmente nuevos. El

³⁷¹ El título correcto del espectáculo es *Les sept branches de la rivière Ota*.

cuarto episodio, casi un homenaje a *La noche americana* y el mundo de Almodóvar, se desarrolla en el caótico plató donde Jeremy rueda una película sobre su madre muerta y se enamora, cómo no, de la protagonista, una zorresca actriz española (de nuevo Nuria García). *Highlight*: la premonitoria (y divertidísima) cena de inicio de rodaje, un histérico pero muy pautado babel donde cada uno habla en un idioma diferente. En el quinto volvemos a encontrar a Marie, que poco a poco ha recuperado la voz, pero no sus recuerdos de infancia. Trabaja como dobladora de la película de Jeremy y acude a una sordomuda que sabe leer los labios (de nuevo Sarah Kemp) para atrapar las palabras de su padre en una vieja película de súper 8. Ya en el ecuador de la función, comienzan a crecer los presuntos secundarios, como el inspector Jackson (John Cobb), que atraviesa, a caballo entre la comedia y el *thriller*, el sexto capítulo, perdido en un Londres multilingüe, conduciendo un coche que le habla en francés, como su fugitiva esposa, tras la pista del misterioso suicidio del locutor Tony Briggs con la ayuda de un Holmes femenino (otro fabuloso personaje, a cargo de Rebecca Blankenship) capaz de adivinar la biografía de cualquier persona a partir de las entonaciones de su voz. El séptimo episodio, una descastada farsa negra con cadáver pedómano en un Tenerife casi siciliano, guiada por Sebastián (el actor canario Carlos Belda), "director de risas" en programas televisivos, es un patinazo enteramente prescindible. Tras esa inexplicable caída en el abismo, *Lipsynch* vuelve a elevarse hasta alturas siderales con el episodio de Michelle (Lise Castonguay), la hermana esquizofrénica de Marie. La entrega es una obra maestra en sí misma, una sinfonía dividida en cinco segmentos de intensidad creciente: durante una tormenta de nieve, donde todo parece flotar en el vacío, Michelle recibe la visita de sus demonios, aterradoras sombras negras tras un plafón blanco, en su habitación de hospital; retorna a su antigua librería donde siguen cercándola en la noche (vemos la escena dos veces: muda y desde el punto de vista de los monstruos; hablada y desde el lado de la calma); recibe la visita de su hermana (que, sorpresa, va a casarse con Thomas) y recupera al fin la cordura y la voz artística en una humilde y gigantesca velada poética.

Todos los cabos se anudan en el último capítulo, donde conoceremos al fin la salvaje ordalía de Lupe (muy en la línea de *Promesas del Este*) a través de un diario en vídeo y, en clave de melodrama sublime, se revelarán paternidades secretas y vínculos futuros. Dos poderosas imágenes finales para el recuerdo: el diluvio de manos masculinas proyectadas sobre el cuerpo de la muchacha

violada, y la *Pietá* inversa, con Jeremy sosteniendo en sus brazos el cadáver de su madre niña. ¡Partida, partidón, partidaza!³⁷²

No cabe duda que Marcos Ordoñez, aunque sea por cuestiones profesionales, es un gran aficionado al teatro y, probablemente, un entusiasta seguidor de la obra de Robert Lepage. Ciertamente, asistir al teatro para ver un espectáculo durante nueve horas seguidas requiere una preparación previa, al menos mental, y cierto grado de iniciación en el mundo escénico. Digamos que este no es un espectáculo para “todos los públicos”. El acontecimiento en sí mismo, ya es toda una experiencia para el asistente que se decide a participar en este maratón dramático. El formato teatral que propone Lepage solicita una predisposición del espectador que, al comprar su entrada, adquiere también un compromiso personal con esta prueba de resistencia, y pone de manifiesto su voluntad de asistir y de dejarse llevar...³⁷³

Es difícil encontrar una respuesta unánime por parte del público, variado e internacional, hacia un espectáculo tan singular, tanto en sus contenidos como en sus formas. Al mismo tiempo, también encontramos muchas coincidencias en los medios de comunicación de los diferentes lugares por donde ha ido circulado *Lipsynch*. Por lo general, los acuerdos se manifestaban tanto en los aspectos más positivos del espectáculo como en los más negativos: en aquellas escenas totalmente prescindibles y, por otro lado, en los momentos sublimes, hilarantes o espectaculares.

Como ya hemos expuesto anteriormente, nos encontramos con el resultado de una dramaturgia en proceso permanente, que evoluciona y

³⁷² Marcos Ordoñez “*Lipsynch* me convierte en bola de millón”, publicado en el suplemento *Babelia* del periódico *El País*, el 8 de noviembre de 2008.

³⁷³ En Anexos adjuntamos un programa de mano de la versión integral de *Lipsynch* presentada en el Théâtre Denise-Pelletier de Montreal en 2010.

continúa construyéndose representación tras representación. El interés de Lepage no se fija en la meta sino en el proceso. Su deseo no busca concluir definitivamente la obra sino seguir evolucionando con ella mientras duren las representaciones. En cualquier caso, sus espectáculos, más o menos redondos y consistentes, nunca estarán exentos de aquello que sigue atrapando y fascinando al espectador, y que el director quebequense con su equipo han denominado: el “whaouh factor”³⁷⁴.

³⁷⁴ Ver nota 298

TERCERA PARTE.
EXPLORANDO LOS LÍMITES:
VANGUARDIA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Cuando Robert Lepage abandonó el *Théâtre Repère* para crear su propia compañía *Ex Machina*, lo hizo con la intención de aglutinar a todo un equipo de profesionales, de carácter multidisciplinar, con el cual ampliar al máximo las perspectivas de la investigación y de la creación artística, escénica y audiovisual. Desde el inicio se vio con claridad, que incluir la palabra “teatro” en el nombre de la compañía, más que una definición, significaba una limitación para las pretensiones de trascender fronteras y de combinar diversas especialidades artísticas. De hecho, la actividad múltiple de este director va mucho más allá de lo puramente teatral, extendiéndose igualmente al cine, a la ópera, al circo, a las instalaciones artísticas o a los conciertos de rock. Este continuo diálogo entre disciplinas le ha permitido mantener una fértil y próspera influencia entre unos proyectos y otros, diluyendo los límites entre ellos y, por supuesto, enriqueciendo su teatro, entendido como un punto de encuentro entre las artes.

Por otro lado, y como veremos a continuación, la importante presencia de las nuevas tecnologías en las producciones de *Ex Machina*, ha situado a las creaciones de Robert Lepage en la vanguardia de la escena internacional. Según el director quebequense³⁷⁵, a lo largo de la gran historia del teatro, siempre se cuentan las mismas historias y lo único que cambia y evoluciona, es la manera de contarlas. El lenguaje multimedia de sus espectáculos viene justificado por el momento y la época a la que pertenecen los espectadores, familiarizados con una cultura audiovisual, cinematográfica, televisiva o literaria que viene con los tiempos modernos. Estas nuevas herramientas condicionan, a su vez, la forma de narrar las historias, siendo capaces de cambiar y modificar el vocabulario escénico para estar en sintonía con su época. Estas prácticas performativas llevadas a

³⁷⁵ Lasseur, *op. cit.*, cap. 19

cabo por Robert Lepage con su compañía *Ex Machina* se han convertido en un referente, siendo interpretadas como posibles modelos para un teatro del siglo XXI.

1. La escena tecnológica

El uso de las nuevas tecnologías es un hecho distintivo en el teatro de Robert Lepage. *La Caserne*, sede de su compañía *Ex Machina*, es un centro multidisciplinar en el que se investiga y se crea tecnología específica, destinada a cubrir las necesidades técnicas, formales y dramáticas de su producción artística. Con el tiempo, *Ex Machina* ha multiplicado las ocasiones de diálogo entre el teatro y la tecnología. Bien a través de la música o el sonido, el vídeo, la iluminación o la escenografía, la compañía se ha visto, en numerosos procesos de creación, con la necesidad de desarrollar soluciones inéditas para responder a las exigencias artísticas del equipo creativo. Esta circunstancia ha llevado a los técnicos de este laboratorio multimedia a confrontarse permanentemente con los límites de las tecnologías más actuales. Gracias a *La Caserne*, *Ex Machina* ha podido dotarse de un servicio propio de investigación y desarrollo dirigido hacia las tecnologías aplicadas a la escena. En consecuencia, muchos de los productos tecnológicos ideados y desarrollados en *La Caserne* han servido, posteriormente, a otras empresas interesadas en la aplicación tecnológica a las artes performativas.

Esta presencia progresiva de los medios tecnológicos en la escena ha generado una variada, múltiple y singular narrativa dramática que presenta nuevos desafíos al teatro contemporáneo. Con motivo del Día Mundial del Teatro de 2008, Robert Lepage escribía: “la supervivencia del arte teatral depende de su capacidad para reinventarse integrando nuevas herramientas y nuevos lenguajes. ¿Si no, cómo el teatro podría seguir siendo el testigo de todas las grandezas y de lo que está en juego en su tiempo y, al mismo tiempo, promover el acuerdo entre los pueblos, si él mismo no demostrara

apertura?³⁷⁶”. Su talento para adaptar la narración dramática a los nuevos tiempos le ha colocado al frente de la vanguardia escénica internacional.

1.1. Teatro vivo versus teatro multimedia

Según la concepción aristotélica, el teatro es el único arte que utiliza el cuerpo y la voz del ser humano para fabricar una ficción e imitar las acciones humanas. El término *arte vivo*³⁷⁷ pretende establecer una clara separación entre el teatro, la danza, o cualquier otro tipo de manifestación escénica que convoque a intérpretes o artistas “vivos”, “de carne y hueso”, y, del otro lado, los *medios* que recurren a la grabación y a la reproducción mecánica a través de todo tipo de técnicas audiovisuales.

El actor y académico Steve Dixon³⁷⁸ se hace eco de un pensamiento generalizado al considerar que cuando hablamos de vida en escena, normalmente lo relacionamos con un cuerpo físico que respira. Lógicamente, y como consecuencia de una larga tradición de siglos, existe una tendencia extendida que asocia las Artes Escénicas con un arte realizado por intérpretes o artistas presentes y reales. Por el contrario, la tecnología suele estar ligada a una idea de lo virtual, de lo ficticio.

Podríamos decir que, hasta los años sesenta y setenta del siglo XX, se ha considerado el cuerpo del actor, con su presencia escénica, como el pilar de la representación teatral. Sin embargo, como expone el teórico teatral Patrice Pavis³⁷⁹, el verdadero desafío lanzado al espectáculo vivo

³⁷⁶Fuente: https://www.world-theatre-day.org/es/pdfs/WTD_Message_2008_ES.pdf
[consulta:12.03.2020]

³⁷⁷ El término *arte vivo*, muy empleado en Europa, procede de un ensayo homónimo escrito por el poeta y crítico francés André Salmon, fechado en 1920.

³⁷⁸ Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, 2007, p. 23.

³⁷⁹ Patrice Pavis, *La puesta en escena contemporánea*, 2015, p. 201.

procede, precisamente, de los propios medios audiovisuales. Desde los años ochenta, la presencia multimedia en el corazón de las artes en vivo tendrá importantes consecuencias sobre nuestra percepción de la obra escénica. Una de las consecuencias de la presencia de los medios audiovisuales en la escena será el cambio de escala, estableciendo una competencia “desigual” entre la imagen y la presencia real de los intérpretes. Esto supone un nuevo reto para el actor, al tiempo que plantea nuevos interrogantes sobre la evolución del arte escénico, como plantea el director de escena francés Jean-François Peyret:

Mettez un comédien sur une scène ; projetez ensuite une image vidéo, le regard du spectateur sera immédiatement attiré par elle. Qu'est-ce qui le fera revenir, ce regard, au comédien ? La promesse de quelle émotion ? C'est pour moi la seule question posée désormais au théâtre³⁸⁰.

El vídeo y las proyecciones, que hasta entonces funcionaban de manera independiente, comienzan a introducirse y a convivir con los intérpretes “reales” en el mismo espacio escénico. El soporte sonoro de los espectáculos, con música y sonidos grabados, eliminará la necesidad de generar el sonido “en directo” y abrirá un amplio campo de posibilidades sonoras. Igualmente, la versatilidad de los diseños de iluminación se verán beneficiados por los avances tecnológicos. Otro aspecto remarcable es la introducción de subtítulos en las piezas escénicas que, hasta ese momento, era una práctica exclusiva de las proyecciones cinematográficas. Esto permitirá acercar el texto de las obras, en la lengua original de la audiencia, conviviendo simultáneamente la voz en directo del intérprete con la palabra escrita. Desde entonces, muchos espectáculos que se mueven por circuitos internacionales, como es el caso de las producciones de *Ex Machina*,

³⁸⁰ Jean-François Peyret, “Texte, scène et vidéo”, en Picon-Valin (dir.), *Les Écrans sur la scène*, p. 284.

incorporan directamente los subtítulos en sus espectáculos, facilitando así la comprensión de la trama por parte del espectador. Si en los años ochenta, la introducción de ciertas tecnologías en la escena viva podía resultar para el gran público un hecho un tanto perturbador, hoy en día asumimos la presencia de estas nuevas tecnologías con total normalidad. En este sentido, sería muy difícil de imaginar en la actualidad, por ejemplo, una producción de ópera que no ofreciera subtítulos en la representación ante el público.

Pavis establece una diferenciación entre el teatro multimedia (*multimedia performance*) y el teatro cibernético (*cybertheatre*). Según el teórico francés, el teatro multimedia, lejos de ser simplemente una acumulación de disciplinas artísticas, supone un encuentro de tecnologías en el espacio-tiempo de la representación. Por su parte, el teatro cibernético es un producto escénico creado con la ayuda de los nuevos medios y de las tecnologías informáticas, donde destaca la utilización de Internet para producir espacios virtuales. En cualquier caso, lo verdaderamente importante para la puesta en escena, no son las performances intrínsecas de las tecnologías, sino el efecto que estas tecnologías puedan ejercer sobre la escena, como proyecciones de imágenes o vídeos, imágenes virtuales, presentes o futuras. Como indica Pavis³⁸¹, las nuevas tecnologías de la información y comunicación están vinculadas a la informática y conciernen más al ciberteatro que al espectáculo en vivo.

No cabe duda que uno de los nuevos y grandes desafíos del teatro del futuro pasará por encontrar un equilibrio entre los soportes tecnológicos y los propiamente humanos, para recuperar la presencia viva y su fuerza de atracción.

³⁸¹ Pavis, *La puesta en escena contemporánea*, op. cit., p. 205.

1.2. Las nuevas tecnologías y la innovación teatral

Echando la vista atrás, se podría decir que la escena teatral siempre ha apelado a las tecnologías, a lo largo de su historia, para incrementar su poder de atracción hacia el público. Bien sea la propia arquitectura del espacio escénico, los efectos escenográficos, la maquinaria para la manipulación y/o animación de objetos, la diversidad de instrumentos para producir luz o sonido, todo ello ha surgido gracias a la *techné* ideada por el hombre.

Los *medios*, como recuerda Pavis, “son máquinas para comunicar, tecnologías cada vez más eficaces para hacer circular la información³⁸²”. Así, en relación a la escena, esto se traduce en una utilización creciente de los “nuevos medios”, esas tecnologías recientes de la información que intervienen a la vez en y en torno a la escena. Con la intención de mostrar la presencia progresiva de los medios audiovisuales en la escena del siglo XX, nos parece pertinente reproducir una serie de “hitos históricos” recogidos por Patrice Pavis en su ensayo *La puesta en escena contemporánea*³⁸³. En el apartado dedicado al uso de los medios en la escena, el autor nos ofrece diferentes ejemplos de creadores que, en un momento dado, consiguieron dar un paso más allá en la puesta en escena de sus espectáculos, gracias a la utilización de distintos medios audiovisuales.

- Las primeras experiencias con medios audiovisuales se remontan a Meyerhold (*La tierra enfurecida*, 1923). Piscator emplea proyecciones (*Banderas*, 1924) o filmes (*A pesar de todo*, 1925) como complemento o en contraste con la representación escénica;

³⁸² *Ibid.*, p. 205.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 207-208.

Walter Gropius en 1927 concibe el proyecto de un teatro total abierto a los medios audiovisuales.

- Las creaciones escenográficas de Josef Svoboda a partir de 1958 con el polyecran y la Linterna Mágica, marcan un nuevo paso capital hacia el uso del vídeo, que se generaliza a principios de los años 70. Jacques Polieri, en su “vídeo-ballet-espectáculo” de 1964 *Game de sept*, muestra un vídeo sobre una gran pantalla. Su “eidoforo”, proyector de televisión sobre pantalla grande, le permite realizar primeros planos³⁸⁴.
- Desde principios de la década de 1970, las proyecciones fílmicas desaparecen y ceden el paso a la pantalla de televisión, que sirve de soporte a los vídeos. Estos, según confiesa uno de sus primeros utilizadores, Hans-Peter Cloos, a menudo se emplean como un gesto de oposición al teatro burgués. Muy pronto el vídeo se convertirá, en la década de 1980, en un medio para renovar el relato escénico, para “reemplazar” a un actor ausente (como ocurre en *LSD*, del Wooster Group), para confrontar el trabajo de actuación en escena con su representación en la pantalla (*Route 1 et 9*, y *Brace up* en 1981 y 1982, del mismo grupo estadounidense). La compañía Mabou Mines utiliza el vídeo en *Hajj*³⁸⁵. En Alemania, el director Hans-Günther Heyme realiza en 1979 un *Hamlet electrónico* con el videoartista Wolf Vorstell. Hasta los años 80 la relación de la gente de teatro con el vídeo todavía es un tanto retraída y torpe: los artistas tienden a acumular los televisores en el espacio, un poco a la manera de las instalaciones de Nam June Paik o de Peter Sellars en sus inicios (con la inmensa cruz compuesta de televisores en la puesta en escena de *San Francisco de Asís*, en 1992).
- A partir de la década de 1990, artistas de teatro como Robert Lepage, Peter Sellars, Giorgio Barbero Corseti o Frank Castorf inauguran una nueva etapa en el uso del vídeo: este ya no se usa como algo marginal y por pura provocación, sino que es colocado en el centro mismo de un dispositivo y de una nueva manera de narrar con los procedimientos del teatro. En este sentido, el vídeo deja de ser un fin en sí para convertirse en un nuevo punto de partida hacia tierras desconocidas.

³⁸⁴ Ver Denis Bablet, *Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970. Ver también Jacques Polieri, *Scenography and Technology*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004.

³⁸⁵ Sobre estas experiencias, véase los textos recogidos por Frédéric Maurin en « *Théâtre et technologie* », *Théâtre/Public*, n° 127, 1996.

- Desde los años 2000 el uso de los medios se ha “desacomplejado” considerablemente e incluso se ha banalizado. La puesta en escena de Christian Schiaretti de *Ervart o los últimos días de Friedrich Nietzsche*, de Hervé Blusch, es típica de una tendencia a utilizar irónicamente proyecciones de escenografía virtual, como para remplazar los antiguos decorados de cartón piedra de la escenografía de otras épocas.

No cabe duda que el teatro, como la sociedad, está experimentando una gran transformación generalizada, que viene dada en gran medida por la expansión, progresiva y permanente, de las nuevas tecnologías en nuestras vidas. Así mismo, la tecnología ha comenzado a afectar a la definición de arte y, en consecuencia, a la propia definición de “teatro” como forma viva de expresión artística. La llegada de internet en el último cambio de siglo ha abierto un amplio campo de posibilidades con las que seguimos sorprendiéndonos cada día, y ha supuesto un nuevo paradigma en el espacio performativo. Todo ello lleva a cuestionarse constantemente las formas y los lenguajes de comunicación escénica con el público, un público cuya mirada y sensibilidad ha cambiado y difiere de la que podía tener en décadas anteriores.

El teatro, como lo conocíamos hasta ahora, ha ido adquiriendo, gracias a las nuevas tecnologías, una serie de “extras” añadidos que pueden manifestarse como una delicada arma de doble filo: por una parte con toda su capacidad para la evolución del arte escénico, y, por otra, con el riesgo de desnaturalizarlo. Steve Dixon se refiere a estos “extras” con las siguientes palabras: “new technology is added to performance, a new ingredient that is delicious for some but unpalatable for others. In digital performance, extra technologies are added, extra effects, extra interactions,

extra prostheses, and extra bodies³⁸⁶”. Como sucede con los alimentos que tomamos en la actualidad, también en las artes performativas es importante llamar la atención sobre el riesgo de ciertos “añadidos” que pueden suponer una pérdida del “valor nutricional” del producto.

La convergencia digital que están experimentando las artes en general conlleva a una reestructuración de los modelos tanto de producción, como de creación y exhibición, ofreciendo también a las Artes Escénicas una infinidad de posibilidades para la experimentación y la transformación. Suponemos que, más allá de todos estos cambios y transmutaciones, la escena seguirá siendo, bien de manera física como virtual, un reflejo de nuestra existencia.

1.3. La vanguardia escénica de Robert Lepage

“Si queremos que el teatro vaya a la misma velocidad que la narratividad de los medios audiovisuales (cine, videoclip, internet...), tenemos que adaptar el teatro, dejar que se influencie por el lenguaje audiovisual³⁸⁷”. Con estas palabras Robert Lepage defiende un teatro a la altura de los tiempos y acorde con su propia época.

Podríamos decir que la evolución de la puesta en escena de sus espectáculos está vinculada directamente a la incorporación de las nuevas tecnologías y, a pesar de la espectacularidad conseguida, nunca ha perdido el sentido narrativo de sus obras. Desde sus inicios, Lepage siempre ha entendido el teatro como un procedimiento artístico para contar historias. Por este motivo y a diferencia con otros creadores, en Robert Lepage los

³⁸⁶ Dixon, *op. cit.*, p. 28.

³⁸⁷ Extraído del documental “Robert Lepage” realizado por Jeremy Peter Allen para la *National Film Board of Canada* en 2009. Fuente: https://www.nfb.ca/film/robert_lepage/ [consulta: 20.03.2020].

medios siempre han estado al servicio de la historia contada, de una manera, según Pavis, “mucho más relajada y directa que en sus colegas europeos³⁸⁸”.

A pesar de ello, esta presencia tecnológica en las creaciones de Robert Lepage no siempre ha sido bien recibida por la crítica, que ha llegado a calificar sus obras como un teatro frío y puramente tecnológico. Pero presenciar un espectáculo de Robert Lepage y quedarse, únicamente, con los efectos conseguidos gracias a su capacidad tecnológica, podría resultar una lectura excesivamente sesgada de la obra o, como diría Peter Brook, un trabajo mal comprendido: « Robert Lepage et ses collaborateurs se sont mis courageusement devant une tentative immense et profondément nécessaire. Ils cherchent à créer un théâtre où la réalité terrifiante et incompréhensible de notre époque ainsi que les petits détails insignifiants mais tellement importants de nos quotidiens s’expriment à travers une recherche de langage théâtral où la technologie actuelle puisse servir et soutenir l’humain. Quelle tâche! Quelle splendide ambition! »³⁸⁹.

En cualquier caso, esta inclusión de las nuevas tecnologías en el teatro de Robert Lepage se ha ido produciendo de una manera progresiva, siendo directamente proporcional a la capacidad económica de sus producciones. Pero, a pesar de la presencia tecnológica, su teatro siempre ha buscado el desarrollo de una narración visual y ha sido, precisamente, la influencia del teatro internacional y europeo, como Bob Wilson o Pina Bausch, los referentes que han guiado su trabajo hacia un teatro de la

³⁸⁸ Pavis, *La puesta en escena contemporánea*, op. cit., p. 208.

³⁸⁹ El 25 de mayo de 1996, con motivo de la presentación del espectáculo *Les sept branches de la rivière Ota* en el *Carrefour International de Théâtre* de Quebec, el periódico *Le Devoir* publicó una carta abierta de Peter Brook que llevaba el título: *Un travail mal compris*. Con su escrito, Brook realizaba una defensa espontánea del trabajo de Robert Lepage para mitigar ciertas expresiones de menosprecio expresadas por una parte de la crítica.

imagen. Como él mismo reconoce, en Quebec, no existía realmente una tradición de teatro visual, pero, en un momento dado, esta se fue imponiendo para resolver el problema de exportación de la cultura francófona.

Un théâtre d'images, non basé sur le texte, était plus facilement exportable sur le marché anglophone. Dans les années soixante-dix, quatre-vingt, tous les gens qui ont eu des formations chez Lecoq, par exemple, sont venus au Québec et ont créé ou enseigné un théâtre plus gestuel, plus visuel. Cet enseignement que j'ai reçu au Conservatoire d'Art dramatique à Québec, dans les années soixante-quinze, était basé sur la gestuelle, le masque, le travail physique. Les gens qui ont reçu cet enseignement ont fait ensuite un théâtre de l'image³⁹⁰.

Como diría Pavis: “el teatro del gesto está en manos de los actores, que al mismo tiempo inventan una nueva manera de trabajar³⁹¹”. Esta formación gestual se pone de manifiesto en sus primeras creaciones con el *Théâtre Repère*, que se llevaron a cabo con un presupuesto muy limitado y con escasa o nula presencia tecnológica. Estos primeros espectáculos de Lepage sorprendieron por la originalidad de sus historias, por una imaginativa y visual puesta en escena, a pesar de la escasez de medios, y por el elaborado juego, con una importante base gestual, de sus actores.

Más adelante, con la creación de su propia compañía *Ex Machina* en 1994 y su instalación definitiva en el centro multidisciplinar de *La Caserne* en 1997, Lepage abre una nueva etapa de investigación y experimentación con las nuevas tecnologías, aplicándolas a sus múltiples proyectos.

L'art m'intéresse, c'est sûr, mais la technologie aussi m'intéresse. Elle m'intéresse si elle fait évoluer l'art, et l'art s'il fait évoluer la technologie. C'est dans ces conditions qu'il se crée une

³⁹⁰ Robert Lepage en Fouquet, « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines », *op. cit.*, p. 325.

³⁹¹ Pavis, *op. cit.*, p. 208

effervescence, autrement... Je ne me sens pas à l'aise dans un projet strictement artistique ou strictement technologique³⁹².

Estas primeras experimentaciones con la tecnología en sus espectáculos no fueron aceptadas de igual manera por todos los sectores del público. En los primeros años noventa, la tecnología en escena seguía evocando una especie de frialdad y artificiosidad para una gran parte del público. Lepage, entonces, se defendía con las siguientes palabras:

Lorsque des artistes explorent de nouvelles technologies, leur nouveauté fait apparaître ces technologies à l'avant-plan [...] Parfois les gens, lorsqu'ils me voient utiliser de nouvelles technologies, émettent quelques doutes. Mais dans deux ans, trois ans, quand ces technologies seront assumées, elles ne seront pas à l'avant-plan comme ça [...] Dans notre métier la technique doit être à notre service souvent mais parfois on est au service de la technique. Moi je crois à la recherche, je crois à l'expérimentation, surtout au niveau formel [...] Il faut être conscient qu'on essaie des choses, on tente des choses... Il n'y a plus personne qui travaille avec la technologie moderne, les gens démissionnent. Il faudrait soutenir cette recherche plutôt...³⁹³

Sin duda, y como él mismo auguraba, las tecnologías en escena se han hecho tan presentes en la actualidad que, muchas veces, apenas reparamos en ellas, siendo asumidas completamente por el gran público. Lepage considera que, desde la época antigua, la tecnología siempre ha estado presente en el teatro, su forma y su presencia sólo es una cuestión del tiempo en el que vivimos. Para el director quebequense las nuevas tecnologías nos inducen a contar nuevas historias, o al menos, de una manera novedosa. A diferencia del resto de los medios artísticos y de

³⁹² Borello, *op. cit.*, p. 83.

³⁹³ *Ibid.*

comunicación que, según él, aíslan a la gente, el teatro sigue congregándola. En este sentido, a la vista del director, más allá de las formas y de las épocas, el teatro parece mantener su cometido: “por eso creo que su función es recordar al público que forman parte de un colectivo y también la de divertir a ese colectivo por una noche³⁹⁴”.

Lejos de lo que podría parecer, Lepage no tiene una especial habilidad tecnológica, simplemente se sirve de la tecnología para poder contar sus historias. Para él, la primera gran invención tecnológica del hombre fue el dominio del fuego, y este dominio del fuego, en todas sus formas, tiene el potencial de crear un vocabulario teatral. En este sentido, su idea de tecnología puede abarcar desde el mecanismo más sofisticado hasta la llama de una simple vela.

Mais moi, la technologie ne m'intéresse pas du tout sérieusement. Je ne la connais pas et je ne la comprends pas. Ça donne que ce sont les gens que je recrute et le milieu dans lequel j'évolue où il y a des gens qui utilisent la technologie et qui... Bon, les gens amènent des moyens et moi, je dis : « Oui, bien sûr. Ça, ça va peut-être mieux exprimer ceci ». Ou : « Il y a, dans cette technologie, une chose qui nous permet de dire cette chose qu'on ne pouvait pas dire avant ». Bon. Mais je ne suis pas obsédé par la technologie [...] pour moi, la technologie, c'est autant une chandelle qu'un projecteur vidéo avec tous les infrarouges et tout. Les nouvelles applications qu'on fait avec de la projection sur scène. Pour moi, tout ça, c'est la même chose. Ce qui fait que mes spectacles naviguent de la technologie la plus simple à la plus complexe. Mais je n'ai pas peur d'inviter la technologie quand elle est là, quand elle s'impose.³⁹⁵

De igual manera, Michel Bernatchez, productor de *Ex Machina*, considera que, en los espectáculos de la compañía, siempre se ha dado una

³⁹⁴ Entrevista a Robert Lepage realizada por Liz Perales para *El Cultural*. 22 de noviembre de 2000. Fuente: <https://www.elcultural.com/revista/teatro/Llega-a-Madrid-con-La-cara-oculta-de-la-luna/2169> [consulta: 15.09.2018].

³⁹⁵ Lasseur, *op. cit.*, cap. 19.

cierta confrontación o cohabitación entre lo que podríamos llamar el *high tech* y el *low tech*: « nous travaillons avec des technologies évoluées, mais la présence d'éléments d'une grande simplicité leur fait contrepoids »³⁹⁶. En este sentido, y como mostramos a continuación, *Le projet Andersen* es uno de los espectáculos que mejor pueden ilustrar esta característica.

En la quinta creación en solitario dirigida e interpretada por Robert Lepage, se utilizan ciertas tecnologías relativamente complejas como una gran pantalla flexible que puede adoptar una superficie de proyección tanto cóncava como convexa, según las necesidades. Igualmente se desarrollaron para este espectáculo unas máscaras video dinámicas que permiten recortar la silueta de un intérprete y proyectarla sobre una pantalla, o bien al contrario, realizar una proyección que cubra toda la escena excepto la propia silueta del actor. En este pequeño y complejo universo tecnológico, una de las escenas más recordadas del espectáculo se desarrolla, simplemente, con las sombras proyectadas de una lámpara. Con el fin de ilustrar un cuento de Adersen, titulado precisamente *La sombra*, el personaje utiliza la lámpara de la mesita de noche para contarle un cuento a su hija, con la intención de que ésta se duerma. El actor sostiene la lámpara en la mano y con ella proyecta su sombra sobre una gran pantalla para desarrollar, con su silueta proyectada, el relato del cuento (imagen 66). « Je suppose que la rencontre entre le *high tech* et le *low tech* nous ouvre l'accès à une certaine poésie. Si l'on assistait à une simple démonstration de techniques avancées, nous serions confinés à un univers impressionnant mais froid »³⁹⁷.

Si este simple juego de sombras chinas, en la escena del cuento de *La sombra* en *Le projet Andersen*, es un ejemplo de *low tech*, podemos

³⁹⁶ Michel Bernatchez en Caux et Gilbert, *op. cit.*, p.48.

³⁹⁷ *Ibid.*

encontrar su lado opuesto en uno de los espectáculos con mayor despliegue tecnológico realizado por *Ex Machina*. La obra *Zulu Time*, estrenada en 1999, es uno de los ejemplos más claros de la versión *high tech* de la compañía. La propia web de La Caserne lo presenta como “un delirio de sonidos sintetizados, de relámpagos estroboscópicos, a través de robots agitados de espasmos, de vídeos... *Zulu Time* propone a los espectadores un paroxismo tecnológico apocalíptico³⁹⁸”. *Zulu Time* es una obra teatral multimedia, un “tecno-cabaret” donde podemos encontrar desde acróbatas y contorsionistas de carne y hueso, hasta un ballet de robots (imagen 67). Aquí la tecnología se hace claramente presente para convertirse en un personaje protagonista.

La tecnología, según Lepage, nos ofrece nuevos puntos de vista y, a través de ellos, la posibilidad de acercarnos y de entrar en la obra por una puerta diferente: « Je voulais entrer dans la pièce par une porte différente, pour voir comment les nouvelles technologies -ainsi que les plus anciennes- nous amènent à une nouvelle lecture du texte »³⁹⁹. De esta manera, los recursos tecnológicos se pueden convertir en una herramienta para descubrir ciertos aspectos de la propia obra que hasta entonces no se habían percibido: « le fait d'utiliser de nouvelles technologies nous fait découvrir que peut-être la pièce raconte des choses qu'on n'imaginait pas »⁴⁰⁰.

Un ejemplo constante en sus espectáculos es el uso de grandes pantallas y de proyecciones a gran escala. En *Le projet Andersen*, Lepage es el único actor del espectáculo e interpreta a todos los personajes. Para conseguir estar presente en escena, al mismo tiempo que fuera de ella para realizar los cambios de vestuario entre un personaje y otro, el director utiliza imágenes virtuales del personaje que proyecta a gran escala sobre la

³⁹⁸ Fuente: http://lacaserne.net/index2.php/theatre/zulu_time/ [consulta : 26.03.2020]

³⁹⁹ Robert Lepage en Eruli, « Eloge de la technologie bancaire », 1996, p. 39.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

escena (imagen 68). Este es un recurso que nos muestra, con claridad, la función e integración dramática de los recursos tecnológicos, capaces de resolver dificultades técnicas y de facilitar la continuidad narrativa de la historia.

En otras ocasiones, la inserción del vídeo sirve para mostrar y contar al público aquello que en la escena permanece oculto y que, de manera cómplice, se desea mostrar a los espectadores. Tal es el caso de una escena de *Les sept branches de la rivière Ota*, donde el embajador de Canadá en Tokio visita con su mujer a una compañía de teatro quebequense, invitada a participar con su espectáculo en la Exposición universal de Osaka, en 1970. En un momento determinado, el embajador entra en un fotomatón para hacerse unas fotografías instantáneas mientras su mujer espera detrás de la cortina. El vídeo nos permite, por un lado, ver lo que sucede dentro del fotomatón y, por otro, nos muestra las fantasías sexuales del diplomático con una de las actrices con la que pasará la noche. (imagen 69) Una información que el vídeo transmite “secretamente” al espectador, haciéndole cómplice de su infidelidad, y oculta a la esposa.

Esta reiteración en sus espectáculos del uso de las pantallas viene de la necesidad de alcanzar una nueva forma de intimidad con el público. La ampliación de la imagen a gran escala permite percibir pequeños detalles que pueden ser utilizados para alimentar la ficción o, por el contrario, para realzar, precisamente, el carácter irreal de toda representación. Como recurso potenciador de la ficción, la proyección de vídeo puede aproximarnos, por un lado, a la intimidad del personaje y su complicidad con el espectador y, por otro lado, permitir que el público perciba esos pequeños elementos de fantasía en los que se basa la farsa teatral pues, como diría Picasso, "el arte es una mentira que nos permite contar mejor la verdad".

J'ai essayé de mettre en scène ce qui me touchait personnellement : plus je suis caché derrière les maquillages, les déguisements, les distorsions et les images multipliées, plus je trouve facile de parler de moi, car les moyens techniques utilisés rendent le contact avec le public très intime [...] J'aime que dans les gros plans le public puisse voir la colle de mes moustaches ou de ma fausse barbe, ma transpiration [...] il faut que les choses paraissent fausses pour nous communiquer des vérités. Il faut que le spectacle montre son côté un peu bancal, avec les machines qui parfois font du bruit, tombent, ou ne fonctionnent pas. Il faut montrer qu'il y a un danger et que ce danger est réel, que les choses ne sont pas parfaites, que la technique non plus n'est pas parfaite, que tout n'est pas résolu⁴⁰¹.

Posiblemente, el sentido de vanguardia de Robert Lepage reside en su capacidad para saber encontrar un equilibrio entre el teatro multimedia y el teatro vivo, entre la alta tecnología y los elementos más sencillos, entre lo más escandalosamente artificial y lo más auténtico y personal, entre todas sus limitaciones y su libertad creativa.

2. Conciertos, cine, ópera, circo y otras expresiones artísticas.

Después de su salida del *Théâtre Repère*, Robert Lepage comenzó a liberarse de una especie de “encorsetamiento teatral” para iniciar, con su nueva compañía *Ex Machina*, una nueva vía de creación y de producción artística sin limitaciones preestablecidas. Al inicio de los años noventa, independientemente de los nombres de las compañías teatrales con las que se pudiera asociar al director quebequense, Robert Lepage ya había conseguido adquirir un nombre propio e independiente, con un importante reconocimiento internacional. Muestra de ello fue su solicitud para encargarse de la dirección artística del *Centre National des Arts* de Ottawa, entre los años 1989 y 1993, o para convertirse en el primer director no

⁴⁰¹ Eruli, *op. cit.*, p. 42.

europeo en dirigir a la *Royal Shakespeare Company* en el *National Theatre* de Londres, en 1992. Su nombre fue ganando fama y prestigio, siendo cada vez más solicitado para crear y dirigir numerosos y variados proyectos que iban desde el teatro a giras de estrellas de rock, espectáculos de circo y de ópera, o grandes proyecciones e instalaciones artísticas.

No cabe duda que todo este intercambio de actividad, a través de distintas disciplinas artísticas, ha conseguido retroalimentar y enriquecer a unos proyectos con otros, así como expandir los límites de sus producciones teatrales. La observación de la trayectoria artística de Robert Lepage confirma una teoría repetida continuamente en sus entrevistas, y es la de que el teatro sólo puede evolucionar saliéndose de él, comunicándose e interrelacionándose con las nuevas tecnologías y con otras disciplinas y procedimientos artísticos. En la línea de este pensamiento, el teatrólogo Christopher Balme afirma que en la actualidad estamos viviendo un cambio de paradigmas que está provocado la mudanza de una época mediática a una época intermediática. Según Balme, esta transformación parece haberse afianzado en el siglo XXI gracias, en cierto modo, a la evolución de las tecnologías que han afectado a los conceptos de interacción y de fusión entre géneros artísticos. Muy probablemente, como considera Lepage, los temas planteados por los artistas seguirán siendo similares a los de otras épocas, pero lo que realmente puede cambiar con el devenir de los tiempos es ese vocabulario mediático e intermediático con el que se acerquen las historias a los nuevos espectadores.

Robert Lepage se ha convertido en un hombre polifacético que, además de alternar con disciplinas variadas y saber emplear las últimas tecnologías, también es capaz de manejarse en roles tan diferentes como: actor, director, realizador, iluminador, escenógrafo o dramaturgo con similar destreza. Este es el “universo Lepage” donde, al igual que los

grandes ilusionistas, Robert disfruta manejando diferentes sombreros, intercambiándolos y jugando con todos ellos.

A lot of people think that wearing many hats like being a director and actor, scenographer... could be complicated in time, confusing and gets a lot of energy. But actually, I think it's very complementary in the sense that every field of work informs the other. So sometimes, I work in the circus world and I learn much more about opera doing that than working in the opera. Sometimes I work in the opera and I learn much more about the theater than work in the theater. So I think one world shouldn't be just one planet, it should be a cosmos⁴⁰².

2.1. Como una estrella de rock

Uno de los primeros grandes proyectos, no teatrales, realizado por Robert Lepage fue la dirección escénica del *Secret World Tour* de la estrella del rock Peter Gabriel, en 1993. El cantante británico siempre había mostrado un interés por la gestualidad y la teatralidad en sus conciertos, en los que podía ponerse máscaras, maquillajes o realizar cambios de vestuario mientras asumía una variedad de formas, con las que promovía el drama inherente al rock progresivo de su banda. Dispuesto siempre a ir un poco más lejos, la estrella británica decidió, en aquella ocasión, contar con Robert Lepage a quien consideraba “el Peter Brook de los años noventa”. Lepage realizó la puesta en escena de su gran concierto en gira, un enorme evento de cincuenta toneladas, transportado en ocho camiones, creando un poderoso espectáculo multimedia, místico y mágico, como recuerdan las crónicas⁴⁰³. Ambos, Gabriel y Lepage, asumían el desafío de abrir las puertas hacia el futuro de la música rock, concebida como un gran espectáculo global. La crítica del momento se rindió a ellos de forma

⁴⁰² Entrevista a Robert Lepage en *Romaeuropa Festival* 2015. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=kYswTsuzDFQ> [Consulta: 12/06/2019]

⁴⁰³ Richard Harrington: “The secret tour”, publicado en *The Washington Post* el 20 de junio de 1993.

unánime con frases de elogio: "Peter Gabriel in Wonderland", "a trip in a world where there are no artistic barriers" o "the music has modern nerves, an ancient skin and sudden openings on the future"⁴⁰⁴.

Peter Gabriel se convirtió en uno de los artistas musicales más ingeniosos y experimentales con la revolución del video musical de principios de los años 80. Defendió las técnicas innovadoras del video en los conciertos y fue la primera estrella del pop en integrar los ritmos tribales en su propia música. Realmente, más allá de la correspondiente admiración mutua, existen interesantes puntos en común entre estos dos grandes artistas que se pusieron a colaborar juntos en un momento crucial para ambos, justo cuando cada uno de ellos acababa de abandonar al grupo en el que había desarrollado su talento con anterioridad, llevados ambos por el deseo de llegar mucho más lejos en sus carreras profesionales. Robert Lepage venía de cerrar la etapa del *Théâtre Repère* con el fin de abrir y ampliar nuevos horizontes y, del mismo modo, Peter Gabriel se separó del grupo *Genesis* para poder explorar nuevas formas de comunicación con el público y experimentar con su propia música en solitario. En aquel momento, estas fueron sus palabras: "I believe the use of sound and visual images can be developed to do much more than we have done. ... As an artist, I need to absorb a wide variety of experiences. I want to explore and be prepared, to be open and flexible enough to respond, not tied in to the old hierarchy"⁴⁰⁵.

En esta ocasión, Robert Lepage concibió una puesta en escena con elementos escenográficos de carácter simbólico: sobre la superficie, un escenario cuadrado con el que se representaba al hombre y al entorno urbano. Sobre él, se alzaba una cúpula redonda como símbolo de la mujer

⁴⁰⁴ Frases recogidas en el artículo citado. Harrington, *op. cit.*, 1993.

⁴⁰⁵ Peter Gabriel en Harrington, *op. cit.*, 1993.

y, al mismo tiempo, de la materia orgánica, de la esperanza, del mundo. La pasarela entre estos dos espacios proporcionaba la comunicación y el vínculo entre ambos sexos. Este enlace entre ambos espacios también se convertía en una carretera o en un río, un lugar de viaje y transformación. También se jugaba con un diseño de iluminación con el que se provocaban incendios o se llenaba el escenario de agua, gracias a las proyecciones. Como resultado final, el público presenció una gran plataforma musical dinámica y emocionante, como no había visto hasta entonces (imagen 70).

La cantante y académica Martha Ladly entrevistó entonces a Robert Lepage sobre su labor en la creación del *Secret World Tour* con Peter Gabriel. Ladly escribió un artículo que apareció por primera vez en el número 3 de *The Box Magazine* en 1993 (imagen 71), donde describía las múltiples facetas artísticas de Lepage, destacando su capacidad expresiva a través del lenguaje visual. También ofreció detalles sobre la producción de aquella mítica gira en la que, según Lepage, el desafío consistía en integrar la intimidad y la naturaleza personal de la música de Gabriel en los EE. UU. “The emotions on US are very complex, going from the solitary notion of oneself, to the relationship of the couple and out into the wider context of the world, US, everyone⁴⁰⁶”. Con su propuesta escénica Lepage deseaba explorar todas estas relaciones y utilizar el diseño del escenario para personificar al hombre y la mujer, así como la naturaleza singular y plural de los Estados Unidos.

Robert Lepage llegó a decir que su propia visión teatral estuvo profundamente influenciada por una actuación de *Genesis* que vio en Quebec a los 12 años. Por su parte, el cantante británico ensalzaba la aproximación visual y visionaria que Lepage realiza en su teatro, cargado

⁴⁰⁶ Robert Lepage entrevistado por Martha Ladly para la revista *The Box Magazine*. Fuente: <https://petergabriel.com/release/secret-world-live-dvdblu-ray/> [Consulta: 5/05/2020].

de efectismo y efectividad. Este buen entendimiento entre ambos, les llevó de nuevo a repetir la experiencia años más tarde, en el año 2002, con una nueva gira: *Growing up tour*. Peter Gabriel seguía persiguiendo, en sus espectáculos, ese equilibrio entre entretener al público y, al mismo tiempo, conseguir transmitir un mensaje. "Rock music has always tried to ride two horses: one of entertaining and two of delivering a message. It depends which artist you are and which saddle you feel moving underneath you. I've tried to do a bit of both, and I believe it's possible to get through information and entertainment at the same time⁴⁰⁷".

No han sido estas, las únicas ocasiones en las que el director escénico ha trabajado con grandes nombres del panorama musical. Más recientemente, en el año 2018, Lepage dirigió el espectáculo musical *Slav*, un viaje al universo de las canciones de esclavos, protagonizado por la cantante montrealense, de origen francés, Betty Bonifassi. Este espectáculo, repleto de imágenes y vídeo, conectaba diferentes páginas de la historia mundial en las que unas personas llegaron a esclavizar a otras. Un recorrido musical que viajaba desde los antiguos orígenes de la esclavitud, la trata transatlántica de esclavos, así como la esclavitud de los negros estadounidenses y su posterior emancipación, para llegar a los encarcelamientos en masa y a la esclavitud moderna. Pero, si la espectacular carrera artística de Robert Lepage parece una continua sucesión de éxitos, también podríamos decir que no todo lo que toca Robert Lepage se convierte en oro y en este proyecto tenemos un ejemplo de ello.

Slav fue un espectáculo musical que ya se gestó rodeado de polémica y, de hecho, nada más estrenarse, se cancelaron todos los conciertos debido a un aluvión de denuncias que acusaban a su creador de "apropiación cultural". El elenco formado por la protagonista y seis mujeres más, de las

⁴⁰⁷ Peter Gabriel en Harrington, *op. cit.*, 1993.

cuales Bonifassi y cuatro de ellas eran blancas y las otras dos negras, resultó una ofensa para algunos sectores de la población de color que iniciaron las protestas: “Pensamos que *Slav* es un caso de apropiación cultural porque es una obra basada en canciones de esclavos negros que no fueron creadas para que los blancos se beneficien. Es inaceptable ver a mujeres blancas disfrazadas de esclavas negras”⁴⁰⁸. Lepage se convirtió en el foco de unas críticas que exigían la presencia de cantantes negras en el espectáculo (imagen 72). Ante la polémica desatada a través de los medios de comunicación, muchos intelectuales como el antropólogo quebequense Serge Bouchard también se manifestaron a favor de la libertad creativa del director: “Es surrealista. No puedo imaginar que personas responsables e inteligentes se quejen diciendo que un blanco no puede cantar canciones negras”⁴⁰⁹. Con la intención de poner un final concluyente a la polémica, se anularon todos los conciertos programados y el espectáculo quedó definitivamente cancelado.

2.2. La gran pantalla

Desde sus inicios, Robert Lepage siempre ha tenido una querencia especial por las pantallas, incluidas como parte escenográfica en sus espectáculos. Bien para jugar con las sombras y siluetas, mediante figuras a diferentes escalas, o para proyectar vídeos sobre ellas, las pantallas en los espectáculos de Robert Lepage siempre han jugado una función narrativa que ayudaba, de alguna manera, a potenciar aún más la ficción que se estaba representando delante de los espectadores. Todo su teatro está

⁴⁰⁸ Palabras del cantante de hip-hop de Montreal Lucas Charlie Rose recogidas por Jaime Porras Ferreyra para el periódico *El País*, 9 de julio de 2018. Fuente: https://elpais.com/cultura/2018/07/05/actualidad/1530745512_156382.html [Consulta: 23 septiembre 2018].

⁴⁰⁹ Serge Bouchard en Porras Ferreyra *op. cit.*

influenciado por el cine y por el lenguaje cinematográfico. De hecho, en numerosas ocasiones Lepage ha manifestado su tendencia a pensar y concebir las escenas de una manera cinematográfica y resolverlas a través de un procedimiento teatral. Ludovic Fouquet remarca así esta referencia cinematográfica en el teatro de Robert Lepage: “La référence cinématographique enrichit la narration théâtrale et elle autorise de nouvelles possibilités scénographiques. Elle nourrit la réflexion sur les trajectoires du regard⁴¹⁰”.

En la actualidad, el espectador puede estar más familiarizado con ciertas formas del lenguaje cinematográfico aplicadas al cine, pero en los años noventa, eran una auténtica novedad. Personalmente, recuerdo el primer espectáculo que vi de Robert Lepage: *Les sept branches de la rivière Ota*, en 1996. Más allá del impacto visual de sus escenas, del juego narrativo de los actores o de la duración extraordinaria de la obra (seis horas), recuerdo que me llamó poderosamente la atención el tratamiento que hacía del tiempo. En concreto, recuerdo una escena que se desarrollaba en un piso de Amsterdam, en el que se reunían un grupo de personas para despedir a un amigo común que había decidido suicidarse, aplicándose una inyección letal. Todas las personas presentes habían venido para despedirse de su amigo. Era una escena larga y densa y me sorprendió verla contada a tiempo real, como en el cine realista, como si estuviera sucediendo “realmente” en ese momento. Todo sucedía a un tiempo muy lento, lleno de silencios y de pequeños gestos. Este tratamiento, nos podría hacer pensar en una escena cargante, tediosa y aburrida, pero, en realidad, el tratamiento que hacía Lepage de la situación conseguía el efecto contrario, a pesar de su lentitud, la escena mantenía una tensión permanente que atrapaba completamente al espectador. Una escena así, narrada a un tiempo real,

⁴¹⁰ Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, 2005, pp. 129-130

extremadamente lento, yo sólo lo había visto en el realismo del cine, pero nunca en el teatro.

Según reconoce el propio director, en su mente siempre imagina la narración de sus historias de una manera totalmente cinematográfica, aunque sea un proyecto teatral. Sin ser ninguna excepción, Lepage considera que su cultura cinematográfica es mucho mayor que la teatral, simplemente porque desde joven pudo ver mucho más cine que teatro. Precisamente, han sido estas referencias cinematográficas las que han enriquecido y caracterizado su teatro, permitiéndole desarrollar un estilo propio.

Finalmente, como un suceso inevitable, Lepage dio el salto del escenario a la gran pantalla como realizador, en 1995, para rodar su primera película: *Le Confessionnal*. Se da la curiosidad de que aquel primer guion, escrito expresamente para realizar su primera película, fue considerado por sus amigos más como una obra de teatro que como guion cinematográfico, sugiriéndole que lo pusiera en escena. Este hecho pone de manifiesto el lenguaje particular de Robert Lepage que disfruta dialogando entre estas dos disciplinas artísticas, la teatral y la cinematográfica. En cualquier caso, el debut cinematográfico del director quebequense se convertirá en todo un homenaje al gran maestro del suspense Alfred Hitchcock. Este drama de misterio se desarrolla en la ciudad de Quebec, en dos períodos de tiempo distintos que se corresponden con los años 1952 y 1989. La trama se va desarrollando desde el momento presente de los protagonistas hasta el año 1952, en sucesivos flashbacks, coincidiendo con el momento de la filmación de *I Confess* por Alfred Hitchcock en la ciudad de Quebec (imagen 73).

En el año 52, Rachel es una chica soltera de 16 años que se queda embarazada y decide confesar su “pecado” a un joven sacerdote que le

promete respetar el secreto de confesión. Rachel asistirá al estreno en Quebec de la película de Alfred Hitchcock viendo en ella el dilema de un cura ante la decisión de revelar o no un secreto de confesión para colaborar con la justicia. Paralelamente, en el año 89, un joven llamado Pierre Lamontagne vuelve a su ciudad natal de Quebec para asistir al funeral de su padre. Allí se encuentra con su hermanastro Marc que está obsesionado con conocer su pasado y averiguar la identidad de su padre. La trama del presente y la del pasado se van mezclando para confeccionar un puzzle enigmático que acabará desentrañando un misterio familiar.

Como ya hemos podido comprobar en muchas de sus creaciones, Lepage siente una debilidad especial por narrar las historias personales de sus personajes (que muchas veces se basan en sus propias historias privadas) y enmarcarlas en un contexto histórico singular, permitiendo así la aparición de grandes personalidades del mundo del arte. Muchas de sus obras se han enmarcado en momentos trascendentales como: *La Revolución tranquila*, *La Guerra Fría*, *La Primavera árabe*, o la *Segunda Guerra Mundial*. Y, del mismo modo, en sus narraciones hemos visto aparecer grandes celebridades como: Miles Davis, Jean Cocteau, Leonardo da Vinci, Frank Lloyd Wright, George Gurdieff, Frida Kahlo, Hans Christian Andersen o Alfred Hitchcock.

Curiosamente, el protagonista de *Le Confessionnal* toma el nombre de uno de los “alter ego” más queridos por Lepage: Pierre Lamontagne, personaje que crearía e interpretaría en la mítica pieza teatral *La Trilogie des dragons* y también aparecerá, más tarde, en *Le Dragon bleu*. “Creé a Pierre Lamontagne hace 25 años y su peripecia me sirve a modo de reflexión sobre mi propia trayectoria”⁴¹¹. En toda su obra podemos percibir

⁴¹¹ Robert Lepage en una entrevista realizada por Isabel Lafont: “El viaje oriental de Robert Lepage pasa por España”. *El País*, 19 de noviembre de 2009.

esta singular fórmula dramaturgica que tiende a fundir ciertas reminiscencias de la vida privada del autor, con la vida real del personaje, para enmarcar todo ello en el contexto de un momento histórico relevante, o bien, en relación con una destacada celebridad artística.

En su primera película, Lepage quiso aprovechar el hecho histórico de que Hitchcock hubiera elegido la capital de Quebec para rodar una de sus películas de referencia que, en su día, fue un gran acontecimiento para la ciudad. Además, como anécdota personal, se da la curiosidad de que Lepage fue bautizado en la misma iglesia en la que Hitchcock rodó su película. El estreno en la realización cinematográfica del director teatral fue reconocido con distintos galardones, como el *Premio Génie* a la Mejor Película Canadiense de 1996 o el Premio *Claude Jutra* al mejor largometraje de un director novel.

La gran mayoría de las películas de Robert Lepage se han basado en sus propias obras teatrales. En los dos años sucesivos, a *Le Confessionnel* le seguirán dos películas más, basadas en sus propias obras de teatro: *Le Polygraphe* (1996), a partir de la obra homónima, y *Nô* (1997), una comedia que surge del espectáculo *Les sept branches de la rivière Ota*. Robert Lepage nunca se ha considerado a sí mismo como un verdadero cineasta, reconociendo que sus películas son, fundamentalmente, una extensión de su trabajo teatral. En relación a sus tres primeras películas, Aleksandar Dunjerovich recoge la diferenciación que hace Lepage entre ellas: “Lepage explained that he made this first film, *Le Confessionnel*, for the producers ; the second one, *Le Polygraphe*, for the critics, but that *Nô* was made for the people”⁴¹².

Posteriormente, a las tres primeras películas le siguieron *Possible Worlds* (2000), una adaptación de una obra teatral homónima escrita por el

⁴¹² Dunjerovich, *The cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*, 2003, p. 95.

matemático y dramaturgo canadiense John Mighton; *La face cachée de la lune* (2003), adaptación cinematográfica de su espectáculo en solitario con el mismo título; y *Tryptique* (2013), su última película que ha sido codirigida con Pedro Pires, basada en el espectáculo teatral *Lipsynch*.

Tanto en sus obras teatrales como en sus películas, las transiciones son un elemento que destaca con fuerza y singularidad, como corroboran sus palabras: “Las transiciones tienen una importancia capital. Woody Allen decía que si tienes cuatro transiciones tienes una película. Opino que toda obra de teatro oculta un mensaje secreto que sólo es revelado cuando las escenas están en el orden adecuado y se encuentra la forma correcta de resolver la transición entre las mismas”⁴¹³. Lepage reconoce, entre otros, la influencia del realizador ruso Andrei Tarkovski en algunas de sus películas como *Possible Words*, donde imprimió a las transiciones un fuerte valor narrativo en sí mismas, con el fin de fomentar igualmente cierto ambiente de misterio. El montaje de una película se entiende como un encadenamiento de los elementos de la acción, en función de una causalidad o temporalidad relativa a los hechos, y en dicho montaje, las transiciones adquieren una función y significado esenciales para la narración de la historia. Otro de los recursos narrativos utilizados habitualmente por Lepage es la voz en *off* con la que se inician muchas de sus películas y espectáculos.

Para Lepage, contar historias, de un modo o de otro, siempre es un proceso colectivo con el que busca, fundamentalmente, provocar emociones en el público. El director establece en el proceso de comunicación la gran diferencia entre el cine y el teatro: el primero se dirige al individuo y el segundo a la colectividad. Según él, son dos sistemas poéticos marcados por una diferenciación de la perspectiva: el

⁴¹³ Robert Lepage en Iglesias Simón, *op. cit.*

teatro abre la distancia con el espectador mientras que el cine lo aproxima hasta los mínimos detalles.

When working with film, you are working] with another kind of poetic system, which is based on reality, and film is interesting when it is hyper realistic –when you have realism, but you have to go beyond that realism... it is about close up... Theatre is the contrary; it's about pushing away, about showing an ensemble, because people [in the audience] are far from the object and action. It is about looking at things with a long shot. Cinema is about looking with a close up⁴¹⁴

Como podemos comprobar en el presente estudio, el vocabulario escénico de Robert Lepage se nutre y enriquece a través de un amplio universo de fuentes, técnicas y artes, siendo el lenguaje cinematográfico uno de sus principales referentes narrativos. Esta es su manera de estimular el relato, de enriquecer la sintaxis de la obra y de jugar con la mirada y con el discurso sobre la percepción particular de cada espectador.

2.3. Grandes producciones escénicas: el circo y la ópera

El prestigio internacional alcanzado por Robert Lepage ha convertido al director canadiense en una apreciada firma que ha sido solicitada, en sucesivas ocasiones, tanto por las grandes *Maisons d'opera*, como por *Le Cirque du Soleil*, considerado como la mayor productora teatral del mundo. Este referente mundial del llamado “nuevo circo” o circo contemporáneo, ha convertido las artes circenses en un espectáculo extraordinario, de enorme éxito comercial, capaz de mover inmensas sumas de dinero.

Le Cirque du Soleil ha sabido combinar la espectacularidad de unos artistas de altísimo nivel, seleccionados por todos los rincones del planeta,

⁴¹⁴ Dundjerovic, *The Theatricality of Robert Lepage*, 2007, p. 179.

con una dramaturgia escénica en la que un eje temático es el hilo narrativo del espectáculo. Siendo ambos quebequenses, el encuentro y la colaboración entre estos dos grandes nombres de la escena resultaba inevitable. *Le Cirque du Soleil*, con sede en Montreal, celebró en 2004 la consolidación de su veinte aniversario con *Kà*, un espectáculo concebido y dirigido por Robert Lepage. Desde entonces, *Kà* se ha convertido en el espectáculo residente en el Hotel & Casino MGM Grand Las Vegas y fue catalogado en un artículo de *Los Angeles Times* como “the most lavish production in the history of Western theater. It is surely the most technologically advanced⁴¹⁵”.

La tecnología utilizada en la ejecución de los diferentes números circenses lo convierte en un espectáculo único. Su puesta en escena se basa en una gran plataforma de varios metros de largo con una sorprendente capacidad de movimientos, ya que puede girar sobre sí misma, colocarse tanto en posición vertical como horizontal o inclinada. Sobre esta plataforma se logra representar el mar, una montaña, o llevarse a cabo una batalla. Para ello se cuenta también con un proyector de gran capacidad, que consigue alcanzar todo el volumen del escenario. En *Kà* se combinan las artes circenses con la automatización, las artes marciales, la pirotecnia o las proyecciones multimedia (imagen 74 a, b, c y d).

En el año 2010, Robert Lepage volvió a colaborar con *Le Cirque du Soleil* para dirigir *Totem*, un espectáculo que propone un viaje por la evolución humana, desde los anfibios hasta ese eterno deseo de volar, tan presente en las obras de Lepage. El director de Quebec aprovechó el bicentenario de la teoría de la evolución para explorar todo aquello que une a los seres humanos con otras especies.

⁴¹⁵ Mark Swed: “Epic, extravagant”, *Los Angeles Times*, 5 febrero, 2005.

Como en el circo ahora no hay más animales [...], pensé que sería interesante recuperar de nuevo para un espectáculo de circo a los animales, pero de forma muy humana [...]. Esa era mi idea básica, y sabía que los cuerpos de los acróbatas serían las herramientas ideales, porque dependiendo de la disciplina algunos acróbatas parecen serpientes, otros parecen volar, otros parecen monos, era una manera muy interesante de explorar el tema⁴¹⁶.

En *Totem*, Lepage vuelve a fascinar con su lenguaje multidisciplinar, integrando en el juego virtuoso de los artistas, todo el potencial que le permiten las nuevas tecnologías, al servicio de su barroco imaginario. Para Robert Lepage, el circo supone un punto de encuentro entre el arte y el deporte, un espacio interesante para congregarse y reconciliar a la gente con un espectáculo que habla, precisamente, de la evolución humana.

Otro de los grandes territorios escénicos en los que Robert Lepage y su compañía han dejado su sello personal ha sido la ópera. Si el siglo XIX supuso la edad dorada del género, en el XX recaerá en un aburguesamiento y no será hasta los años ochenta, contagiada por los nuevos lenguajes teatrales de vanguardia, cuando experimente el inicio de una renovación escénica. En el siglo XXI, *Ex Machina* se suma a este movimiento de renovación vanguardista de la ópera.

De manera progresiva, Robert Lepage ha ido introduciéndose en la escena lírica, dando sus primeros pasos en 1993, con dos títulos presentados en un programa doble: *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok y *Erwartung* de Schoenberg, para la Canadian Opera Company de Toronto. Estas dos pequeñas óperas en un acto, contaban únicamente con un total de tres solistas, ausencia de coro, y un pequeño grupo de bailarines acróbatas.

⁴¹⁶ Robert Lepage en una entrevista de Justo Barranco para *La Vanguardia*, 5 de octubre de 2017.

Unas circunstancias ideales para realizar un primer contacto con un arte que tiende a la majestuosidad y a los grandes elencos. La soprano alemana Rebecca Blankenship participa en esta producción y, a partir de este primer encuentro, volverá a colaborar con Lepage, como cantante y actriz, en dos creaciones de *Ex Machina: Les sept branches de la rivière Ota* y *Lipsynch* (imagen 75). Podríamos decir, en base a este primer encuentro con la soprano alemana, que Rebecca Blankenship será la artista que introducirá la presencia del canto lírico en las posteriores producciones teatrales de *Ex Machina*.

A partir de 1999, con *La Damnation de Faust*, *Ex Machina* se incorporará permanentemente a las producciones líricas dirigidas por Robert Lepage. Con la entrada en el nuevo milenio, esta participación en la escena operística se irá haciendo cada vez más frecuente. *La condenación de Fausto* de Berlioz es una obra musical para orquesta, voces solistas y coro. A pesar de todos estos ingredientes, el propio compositor calificó su obra como una “leyenda dramática” más que como una ópera. En 1999, Lepage y su equipo se encargaron de poner en escena esta leyenda medieval para el Festival Saito Kinen de Mtsumoto (Japón)⁴¹⁷.

El sello de *Ex Machina* se manifiesta en un planteamiento escenográfico que presenta un gran decorado compuesto por 24 cajas alineadas en cuatro alturas (imagen 76 a y b). En esta gran estructura escenográfica se utilizó un sistema de pantallas móviles y de cubos espejo, con el que se conseguía convertir el decorado en una gran pantalla. Sobre cada uno de los 24 cubos se proyectaban imágenes, tanto desde la parte frontal como desde la zona posterior de la escena, una compleja ambivalencia capaz de recrear todo tipo de decorados. Este proyecto lleva a

⁴¹⁷ Curiosamente, un mes antes del estreno de *Ex Machina* en Japón, el mismo título se presentó en el Festival de Salzburgo con una producción de la compañía catalana *La Fura dels Baus*. Ambas compañías, asociadas al teatro de vanguardia, abordaban simultáneamente la misma leyenda medieval sobre la partitura de Berlioz.

Ex Machina, una vez más, a explorar y llevar al límite las tecnologías disponibles en el momento. A estas primeras óperas, seguirán numerosos títulos del repertorio clásico, así como de óperas contemporáneas: *1984* (2005), *The Rake's Progress* (2007), *Le rossignol et autres fables* (2009), *Das Rheingold* (2010), *Die Walküre y Siegfried* (2011), *Der Ring Des Nibelungen* (2012), *The Tempest* (2012), *L'amour de loin* (2015) y *La flûte enchantée* (2018).

En sus producciones líricas, el vídeo y las imágenes supondrán un soporte plástico fundamental como medio visual para la narración dramática. Lejos de funcionar de manera puramente decorativa, las proyecciones de imágenes proponen una extensión del arte en vivo que es la escena teatral. Las nuevas tecnologías permiten a Lepage y su equipo la integración del vídeo y las imágenes por medio de una interacción de estos con los propios artistas. Así, los movimientos de los cantantes en el escenario pueden ser capturados por medio de rayos infrarrojos o láser, o incluso los propios registros musicales, tal y como explica el director:

Dans *La Damnation* et plus encore dans *L'Anneau du Nibelung*, de Warner, des effets visuels seront déclenchés par divers paramètres, dont la voix même des interprètes. Ces effets pourraient être provoqués par la texture, le registre, le timbre de la voix. Ou par certains accords ou enchaînements mélodiques ; et peut-être par des instruments de l'orchestre. À l'opéra, c'est la meilleure façon d'intégrer l'approche picurale : la voix et la musique décident. La voix occupe le centre⁴¹⁸.

Un ejemplo de ello, lo podemos ver en la producción de *El anillo del nibelungo*, donde se desarrollaron unas placas sensibles al sonido que permitían hacer “visible” la voz de los cantantes, con lo que se generaba un efecto sorprendente. Tal es el caso de una escena en la que aparecen un

⁴¹⁸ Robert Lepage en Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 70.

grupo de sirenas que cantan colgadas de unos arneses, dando la sensación de estar sumergidas en el mar (imagen 77, sirenas). Las notas del canto de las sirenas eran detectadas por los sensores de la plataforma para convertirlas en burbujas de aire que ascendían hacia la superficie marina. Con este efecto Lepage consigue que la voz, a parte de ser oída, también pueda ser “vista” por el público. Muchos de los hallazgos tecnológicos alcanzados por el equipo de *Ex Machina* son el resultado de una investigación específica, vinculada a una producción determinada. Posteriormente, esta tecnología puede ser aplicada en nuevas producciones con el fin de conseguir efectos similares.

Aunque los procesos de desarrollo de las producciones de ópera puedan presentar ciertas semejanzas con los proyectos de creación de la compañía, la gran diferencia entre ambas reside en el tiempo disponible. Generalmente, la puesta en escena de muchas óperas se ha de resolver en dos o tres semanas. Son producciones con un numeroso elenco entre solistas, coro, figuración, orquesta, etc., donde muchos contratos han sido firmados con cinco años de antelación. En estas grandes producciones que se han de preparar minuciosamente, *La Caserne* se convierte en el gran espacio de investigación y experimentación, donde se generan los prototipos que validan las ideas de la concepción escénica. Estas fases de investigación llevadas a cabo en la sede de *Ex Machina* pueden extenderse durante años, sobre todo en las grandes producciones operísticas como *Der Ring Des Nibelungen*, cuyos laboratorios en *La Caserne* se desarrollaron durante tres años (imagen 78 a y b).

Una vez diseñado y testado el prototipo escénico, comienza el periodo de construcción que puede llevar entre seis y ocho meses. En este periodo se dan cita distintos proveedores, diseñadores, artesanos y especialistas. De manera paralela a la construcción escenográfica, se realiza

el diseño y la confección del vestuario, así como del material videográfico. Una vez terminado el proceso, todos estos elementos partirán de Quebec hacia la sede escénica que acoge el estreno de la producción. A diferencia de las creaciones originales de *Ex Machina*, las producciones de ópera, debido a su magnitud, exigen un cálculo mucho más minucioso y determinado de todo el proyecto. Como hemos comentado anteriormente, el director de escena y su equipo, contará únicamente en el lugar de estreno con dos o tres semanas para unir y ensamblar todas las piezas, desde el diseño de luces, hasta la incorporación de la orquesta, pasando por los ensayos con el coro y los solistas. Organizar todos y cada uno de los elementos que intervienen en cada momento de la obra no es una tarea fácil. El cuaderno de dirección recoge todas estas anotaciones que quedan reflejadas muchas veces, con sorprendente precisión, en el completísimo guion técnico que requieren las producciones líricas (imagen 79). Finalmente, el gran espectáculo de la ópera se transforma en ese extraordinario concepto de *arte total* con el que soñaba Wagner, una fusión en escena de todas las artes: música, teatro, danza, vídeo, luces, vestuario, escenografía, etc., justamente lo que también busca en sus creaciones el propio Robert Lepage.

Desde los años 90, Lepage comenzó a recibir diferentes proposiciones para poner en escena “El anillo de Wagner” y siempre las rechazó por no sentirse “suficientemente preparado” para ello. Por entonces, la ópera era un terreno desconocido que le ofrecía mucho respeto. En absoluto se sentía un especialista del género lírico. A partir de las primeras tentativas en las que puso como condición la ausencia de coro y tiempo suficiente para los ensayos, Lepage entró en un mundo que acogió con placer: “C’est vrai que c’est très organisé, mais qui me libère, moi, tout à coup. L’opéra, c’est un milieu où il y a de la place, où il y a une ouverture

d'esprit beaucoup plus grande. C'est une grande découverte, et j'apprends beaucoup"⁴¹⁹. A lo largo de todas estas experiencias en la escena lírica, la ópera ha servido igualmente a Robert Lepage de fuente de inspiración para su teatro, pues como reconoce este creador total: “no hay nada más teatral que la ópera”.

2.4. Grandes eventos extraordinarios

La capacidad tecnológica de *Ex Machina* también se ha visto reflejada en proyecciones a gran escala, así como en exposiciones sorprendentes en las que se han aplicado las tecnologías más avanzadas. No obstante, todo evento artístico producido por *Ex Machina* busca igualmente, más allá del soporte tecnológico, crear una dramaturgia y no perder esa voluntad permanente de contar historias. A continuación, presentamos dos grandes eventos extraordinarios que nos sirven como ejemplos.

Le Moulin à images, ideada, producida y realizada por *Ex Machina* bajo la dirección de Robert Lepage, se ha convertido en la mayor proyección arquitectónica del mundo, creada para celebrar y conmemorar los 400 años de historia de la ciudad de Quebec. Un inmenso mosaico animado que se diseñó para el espacio conocido como *Bunge of Canada*, una extensa construcción llevada a cabo por la compañía del empresario holandés Johann Peter Bunge en 1913, para el comercio y almacenamiento de grano (imagen 80). La edificación, situada en el *Vieux-Port* de la ciudad, se compone de ochenta y un enormes silos de hormigón que se transformaron en una gigantesca pantalla. La utilización de tecnología

⁴¹⁹ Robert Lepage en Lasseur, *op. cit.*, cap. 21.

punta resultó fundamental para difundir una multitud de imágenes a gran escala, capaz de transformar y desintegrar esta inmensa mole de cemento para crear la ilusión de estar viva y de comunicarse con el espectador.

Los organizadores de las celebraciones del “400 aniversario de Quebec” (*Société du 400e anniversaire de Québec*) confiaron en el gran artista de Quebec y su compañía *Ex Machina* convencidos de que podrían crear algo “grande y especial”, para congrega a toda la ciudad y celebrar la riqueza cultural de sus cuatrocientos años de historia. La idea propuesta por Lepage consistía en proyectar imágenes sobre los inmensos almacenes de grano del Bunge. Los organizadores dieron carta blanca al creador, se aprobaron los presupuestos y el proyecto siguió adelante. El presupuesto de seis millones de dólares permitió integrar en el proyecto a grandes especialistas como la empresa de proyecciones a gran escala ETC de París. Esta empresa diseñó el software de manipulación de video multipantalla que se utilizaría para controlar las proyecciones. Así mismo se contó con personas del mundo de la publicidad y el márketing, historiadores, investigadores, diseñadores gráficos y especialistas en proyección.

Más allá del desafío tecnológico también había que afrontar el reto narrativo y dramático para ser capaces de condensar, de una manera lúcida e impactante, los 400 años de historia en 40 minutos de proyección. Aunque existían precedentes de proyecciones a gran escala, ninguna incorporaba tantos elementos con el propósito de transmitir información. En este caso, más allá del reto tecnológico, se presentaba igualmente un desafío dramático pues todo aquel despliegue de medios y de personas debía servir, fundamentalmente, para “contar” una historia que llegara y emocionara al espectador. Las imágenes que fueron seleccionadas se plantearon como un recorrido por los cuatro siglos de historia de la ciudad de Quebec. El formato final se presentó como un gran concierto visual, sin

voces en off, dividido en cuatro partes correspondientes, cada una de ellas, con cada uno de los cuatro siglos de historia. Esta progresión temporal se fue narrando a través de medios interconectados, de tal manera que se comenzaba con grabados, pasando lentamente a las pinturas, se continuaba con la fotografía, luego al cine y finalmente a los gráficos digitales y medios de expresión más contemporáneos.

A lo largo del proceso fue necesario realizar numerosas pruebas y, para comprobar la funcionalidad de las proyecciones, *Ex Machina* construyó un modelo de los silos del Bunge a una escala mucho más manejable. Con este modelo se trabajó durante dos años, antes de pasar a la escala real de 600 metros de largo por 30 de alto. Finalmente, el proyecto se hizo realidad cubriendo el edificio histórico con 40.000.000 de píxeles, por medio de 27 proyectores, 25 km de fibra óptica, 100 cabezas móviles y 300 altavoces. *Le Moulin à images (The Image Mill)* se estrenó el 20 de junio de 2008 y, durante las noches de verano de cinco años consecutivos, consiguió convocar a miles de espectadores para participar en una experiencia multimedia extraordinaria (imagen 81).

Como celebración y clausura del evento, en la última temporada de la proyección correspondiente al verano de 2013, *Le Moulin à images* transforma gran parte de sus contenidos para rendir homenaje, con la colaboración de *l'Office National du film du Canadá*, al pionero de la animación experimental y abstracta Norman McLaren. De origen escocés y nacionalizado canadiense, McLaren trabajó desde 1941 hasta 1983 en la *Office National du film du Canadá* (ONF) obteniendo un reconocimiento internacional por su contribución inestimable al arte cinematográfico.

Un nuevo aniversario, esta vez el de los diez años de la *Grande Bibliothèque* de Montreal, llevó de nuevo a Robert Lepage y su equipo de *Ex Machina* a convertir en realidad una sorprendente fantasía literaria. Por encargo de la BAnQ (*Bibliothèque et Archives nationales du Québec*) y a partir de una idea original de Nicole Vallières, directora de programación cultural de la BAnQ, surgió la asombrosa exposición *La Bibliothèque, la nuit*. Este ambicioso proyecto se inspira en la obra homónima de Alberto Manguel, escritor canadiense de origen argentino, en la que aborda las dimensiones filosóficas, lógicas, arquitectónicas y sociales que subyacen en la existencia de cualquier biblioteca. El resultado de esta fructífera colaboración entre el escritor y el director escénico, dos viejos amigos, ofrece a los visitantes una experiencia de inmersión virtual a través de las grandes bibliotecas del mundo.

La exposición se desarrolla en dos espacios diferenciados. La primera sala, es el espacio de bienvenida en el que el público (en grupos máximos de cuarenta personas) descubre una reproducción de la fascinante biblioteca privada de Alberto Manguel. Este momento inicial funciona como un “aclimatamiento” para el visitante que se adentra en un contexto literario de penumbra y se introduce en el propio universo del autor. Una vez que el público se ha contagiado del ambiente proporcionado por una decoración realista, bastan unas breves explicaciones, para iniciar el “viaje virtual” que les espera en la sala contigua.

A través de una estantería de libros giratoria, que funciona como puerta encubierta, se accede a la segunda sala. Esta nueva estancia, de mayores dimensiones que la primera, representa un gran bosque nocturno de abedules, cuyas hojas son hojas de libros suspendidas en lo alto de sus ramas. El bosque es el corazón de la experiencia escenográfica. Distribuidas junto a los árboles, hay diferentes mesas de lectura, cada una

con su lamparita encendida y sobre la mesa, unas gafas virtuales para cada uno de los visitantes. Repartidos en sus puestos de lectura, cada espectador se coloca estas particulares “gafas de lectura” e inicia una aventura inmersiva y sensorial que involucrará su inteligencia y su memoria.

El proyecto utiliza una tecnología de inmersión tridimensional de vídeo de 360°, gracias al dispositivo de Oculus Rift. Esta tecnología permite al espectador acceder a una realidad virtual, verdaderamente inquietante por su precisión, donde viajará a través del tiempo, y alrededor del mundo, para visitar el interior de diez emblemáticas y míticas bibliotecas: la biblioteca de José Vasconcelos en Ciudad de México; la reservada para los monjes en la Abadía de Admont, en los Alpes austríacos; la biblioteca del templo Hase-Dera, auténtico tesoro de textos espirituales en Kamakura, Japón; pero también la legendaria biblioteca de Alejandría, en Egipto; o el imaginario Nautilus, reconstruido a partir de los grabados que ilustran la novela de Julio Verne; la Biblioteca Sainte-Geneviève de París, antiguamente iluminada por lámparas de gas; la Biblioteca Nacional y Universitaria de Bosnia-Herzegovina, antes de que fuera consumida por las llamas durante la guerra de la antigua Yugoslavia; y la Biblioteca del Congreso en Washington, a la que se llega después del horario de cierre. Diez lugares y atmósferas muy diferentes que se van descubriendo, primero con asombro, y posteriormente con atención y deleite.

Después de dos años de trabajo en el proyecto, el 27 de octubre de 2015 *La bibliothèque, la nuit* se presentó al público, en la *Grande Bibliothèque* de Montreal, y fue anunciada como una experiencia sensorial, emocional e intelectual extraordinaria (imagen 82).

3. Un teatro para el siglo XXI

A lo largo de todo el siglo XX, las diferentes “revoluciones escénicas” que se han llevado a cabo, tanto en Europa como en América, han mantenido la preocupación común de volver a dar al teatro su propia teatralidad y, con ellas, se han ido marcando los diferentes rumbos del teatro en los inicios del siglo XXI.

Resulta evidente constatar cómo, durante mucho tiempo, el teatro ha sometido el contenido total de la escena al reinado absoluto del texto dramático. Este ha sido considerado como única referencia teatral y único poseedor de significado, así como una herencia fundamental de las manifestaciones escénicas del pasado. Desde la antigüedad, el texto teatral ha jugado permanentemente el rol protagonista de este arte autónomo que ha sabido regirse por sus propias leyes. Pero ya en el siglo pasado, como consecuencia de las transformaciones generadas por la corriente de las vanguardias artísticas, sucesivas generaciones de artistas, investigadores y teóricos han buscado romper las convenciones tradicionales de la escena, deshaciendo gradualmente los límites de lo representable para distanciarse, cada vez más, del texto dramático. Todas estas exploraciones han ido abriendo nuevas vías de creación, dando paso a formas renovadas de composición, expresión y comunicación con el público, que han generado las múltiples transformaciones, hibridaciones y transmutaciones del arte teatral de nuestros días. La evolución del teatro en el nuevo siglo vendrá, necesariamente, tanto del progreso tecnológico como del descubrimiento de la complejidad de nuestro mundo.

3.1. El teatro posdramático

En los años sesenta, el estudioso teatral Hans-Thies Lehmann acuñó el término de “teatro posdramático” en su innovador estudio *Postdramatic Theatre*, con el que daba cuenta de la manifestación de nuevos y diversos formatos teatrales que, nada o poco, tenían que ver con el concepto teatral que se había mantenido vigente hasta ese momento.

La expresión “posdramático” fue elegida por Lehmann en base a su analogía con la estética del posmodernismo, difundida en las diferentes esferas artísticas a partir de los años sesenta. Si la modernidad presentaba unos límites muy precisos y buscaba una forma universal de creación, la posmodernidad será mucho más difusa, sin contornos definidos, y con una tendencia mucho más individualista, plural y variada. Del mismo modo, si entendemos el teatro dramático como un arte sustentado fundamentalmente en el texto, el teatro posdramático supera este estado de autosuficiencia literaria, para disolverse en las diversas y variadas mimbres que confeccionan el espectáculo. Así, el hecho teatral cambiará su centro de gravedad, situado hasta entonces en el texto, para desplazarse hacia el conjunto total de la puesta en escena.

El vocablo aportado por Lehmann se convierte en una noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas, surgidas con más fuerza durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Según el especialista alemán, el teatro posdramático no se focaliza demasiado en el texto, sino que pone su énfasis en el aspecto sensorial, fundamentalmente visual y sonoro, influido por el uso de los diferentes elementos multimedia propios de nuestra época: “postdramatic theatre focuses on theatre, emphasising the visual and sacrificing a sense of coherent narrative

synthesis in order to gain, in its place, the density of intensive moments”⁴²⁰. Estos momentos de intensidad dramática, antepuestos a la coherencia narrativa, vendrán favorecidos por el impacto de la puesta en escena, gracias a los elementos luminosos, sonoros, o visuales con los que se construye y da forma a la pieza posdramática. La representación se convierte, así, en una experiencia más compartida que comunicada, tratándose más de un proceso que de un producto, y más de una manifestación que de una significación.

Si tradicionalmente el teatro dramático se destinaba a un público entendido como una gran masa unificada, que ignoraba las diferencias individuales, las nuevas manifestaciones escénicas se dirigen a una sociedad contemporánea mucho más compleja y heterogénea. Una sociedad que se compone, en gran medida, por diferentes singularidades que mantienen un contacto común. Pero esta relación colectiva de particularidades no supone la fusión de sus respectivas perspectivas, sino que, a lo sumo, sus afinidades se comparten o comunican en pequeños grupos. Como diría Lehmann, el teatro se convierte en una “situación social”: “the spectator realizes that what s/he experiences depends not just on him/herself but also on others”⁴²¹.

La creación escénica contemporánea se independiza del texto para lograr su impacto con los recursos de la puesta en escena y, en este sentido, como señala la profesora Jen Harvie, las características tanto estéticas como temáticas del teatro posdramático estarán directamente ligadas a las condiciones particulares de la producción y a las propias características del proceso de creación.

Postdramatic theatre engages deliberately and self-reflexively with theatre’s aesthetic practices and forms, the ways it offers itself

⁴²⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 2006, p. 83.

⁴²¹ Lehmann, *op. cit.*, p. 107.

for perception (...) This engagement is always explicit in rehearsal and remains so in production. (...) the characteristic aesthetic effects and thematic concerns visible in postdramatic theatre *production* are a result of its characteristic *processes of creation*⁴²².

Harvie considera que el teatro postdramático nos lleva a un nuevo oficio teatral que entiende el teatro como una industria encajada en la globalización y en los mercados económicos. Más allá de la calidad del producto, cualquier manifestación artística necesitará también conquistar a la audiencia y encontrar la fórmula de la productividad y del rendimiento económico. En una sociedad que cambia y se transforma permanentemente, las nuevas creaciones para la escena deberán cuestionarse aquellos aspectos que son capaces de dar un sentido efectivo y afectivo al teatro de nuestros días.

A continuación, presentamos algunas de las características que identifican al teatro postdramático, representativo de nuestra sociedad contemporánea, con el que se persigue llegar a una audiencia mucho más diversificada. Como veremos, muchas de estas características las podemos reconocer, igualmente, en el teatro de Robert Lepage.

- El actor se entiende como un creador, capaz de involucrarse en el proceso creativo. Deja de ser, por tanto, un mero instrumento al servicio del director ya que colabora y crea con él. Se rompe la jerarquía para establecer una equivalencia entre todos los participantes del proyecto.
- El punto de partida ya no será el texto dramático, sino la escena misma, donde se iniciará la creación con algunos fragmentos (recursos sensibles), a partir de los cuales se irá elaborando la obra dramática. Por su parte, el texto también puede integrarse en

⁴²² Jen Harvie, *Making contemporary theatre*, 2016, p.13. Palabras escritas en cursiva en el original.

dispositivos tecnológicos, dando lugar a una escritura hipermedia que se convierte en parte de una red común de significados.

- Cambian las condiciones en cada producción que se convierte en todo un desafío entre todos los colaboradores y las partes interesadas. Adquiere importancia el proceso de creación que implica, muchas veces, periodos de exploración e investigación para la creación de prototipos. Todo el equipo artístico se convierte en coautor de la pieza y, del mismo modo, el equipo técnico se involucra, cada vez más, en el proceso de creación.
- Las innovaciones de las nuevas tecnologías favorecen, de manera permanente, la reinvención, revitalización y enriquecimiento de las profesiones del teatro. Así mismo, aparecen nuevos escenarios como plataformas digitales y retransmisiones en directo, *streaming*, multiplicando los espacios y las áreas de exhibición simultáneas y en tiempo real.
- Con la llegada de la imagen grabada en cine, vídeo o televisión, el teatro ha ido abandonando toda ambición de realismo, alimentando formas más poéticas. Aparece un giro de lo narrativo a lo temático. Más que la narración, interesan los temas tratados y, sobre todo, la manera particular de abordarlos.
- El proceso de creación se convierte en un aspecto definitorio y determinante en el teatro postdramático. La contingencia del producto final que se comparte con el espectador es el resultado de un proceso creativo, pero esto no significa siempre que sea un producto acabado y definitivo.
- El público puede condicionar y alterar la obra, con capacidad para llegar a convertirse en un elemento determinante para la pieza. Al espectador se le ofrece la máxima libertad de interpretación sobre lo que está presenciando e, incluso, puede permitirse su participación en la obra.
- Aparece la expresión “theatre maker”, un término que fusiona, al mismo tiempo, la figura del dramaturgo y del director de escena. Son artistas que tienden a trabajar de manera colectiva y semiautónoma.

Estas características del teatro postdramático están relacionadas directamente con la cultura contemporánea. De esta manera, el teatro es considerado como un arte comunicativo que se interesa por explorar la realidad de su tiempo, bien a través de la tecnología, o de la creatividad, o bien poniendo el foco en lo espectacular, en los propios medios de comunicación, en la voz, en el cuerpo, o en las imágenes.

El ensayista, dramaturgo y *performer* francés, Franck Laroze, considera que la tecnología digital será el escenario del siglo XXI, y toma como ejemplo precursor la obra de Bob Wilson o de Robert Lepage⁴²³. Según Laroze, la nueva producción teatral establecerá plataformas multidisciplinarias e intercolaborativas, tanto físicas como en red, donde los trabajadores del oficio teatral necesitarán pasar por una capacitación tecnológica, o bien, colaborar estrechamente con expertos en nuevas tecnologías. El teatro del siglo XXI ha de servir para abrir las vías que muestren formas diferentes de cuestionar la realidad a través de nuevas herramientas. De esta manera, el arte digital de la ilusión podrá combinarse con el pensamiento crítico y el teatro, necesariamente, tendrá que dejarse atravesar por otras formas de pensar y de sentir el mundo.

3.2. Una dramaturgia que se fusiona con la puesta en escena

A finales del siglo pasado, el ensayista Bernard Dort reflexionaba sobre los cambios fundamentales que estaba experimentando la representación teatral en su camino hacia el siglo XXI. Por un lado, se evidenciaba como la eterna dependencia del texto dramático, previo a la

⁴²³ Franck Laroze en “Pour un théâtre du XXI^e siècle”. Revista digital *Evidenz*, 2010. Fuente: http://www.evidenz.fr/wiki/tiki-index.php?page=cv_Franck-Laroze [Consulta: 3. 12.2020]

representación, disminuía o desaparecía completamente en favor de nuevos lenguajes capaces de confeccionar los contenidos y las formas del espectáculo. Y, por otra parte, el teórico francés señalaba la emergencia de un nuevo público, con sensibilidades particulares, capaz de influir sobre las dinámicas de la experiencia teatral: “Hoy se advierte una emancipación progresiva de los elementos de la representación y vemos en esto un cambio en la estructura de esta: la renuncia a una unidad orgánica prescrita a priori y el reconocimiento del hecho teatral en tanto polifonía significativa que involucra al espectador”⁴²⁴.

Por su parte, El dramaturgo Joseph Danan se refiere a ese tipo de teatro denominado “performativo”⁴²⁵, con el fin de poner de manifiesto los cruces y mestizajes entre el teatro y la danza, el vídeo en directo, el circo, la música en vivo o la performance en su sentido, para recordarnos que la naturaleza del texto, en el contexto actual, ha de ser repensada y redefinida. La nueva escritura teatral ha de tomar en cuenta la diversidad de formatos y dispositivos escénicos por los que discurren las “artes en vivo” de la escena, para poder “redactarse” no ya sobre el papel sino, directamente, sobre el propio espacio escénico. A consecuencia de ello, podemos apreciar, en la actualidad, una clara tendencia a fusionar en una sola persona las funciones del autor y del director de escena. Esta amalgama de funciones en un solo individuo es lo que podríamos identificar con el término inglés “theatre maker” y su correspondiente en lengua española “creador escénico”.

La idea de una obra escrita por un autor para que sea puesta en escena por un director va perdiendo fuelle en nuestros días. Los creadores escénicos tienden a confeccionar y liderar todo un equipo de colaboradores

⁴²⁴ Bernard Dort: *La représentation émancipée*, 1996, p. 178; citado por Pavis en *La puesta en escena contemporánea*, 2015, p. 384.

⁴²⁵ Joseph Danan, « Écriture dramatique et performance », *Communications* 2013/1 (nº 92).

entorno a ellos. Una vez iniciado el proyecto, los procesos de creación se convierten en un laboratorio de pruebas y ensayos hasta componer los primeros prototipos del espectáculo, que terminará siendo testado por el público. El resultado final, a pesar de llevar una sola firma, contará con numerosas miradas, talentos y sensibilidades aportadas por todos los profesionales que, de una manera u otra, habrán contribuido al desarrollo de la dramaturgia y de la puesta en escena del espectáculo. Pavis recuerda los inicios de esta transformación:

La puesta en escena como sistema semiológico de signos controlados por una sola mirada ya no funciona. La ambición clásica de un Copeau, un Craig o incluso un Strehler de sustituir al autor dramático por un autor escénico que le fuera fiel hasta el final se ha estrellado contra la realidad posmoderna de la escena y del mundo, lo que ocurrió a partir del giro de los años 70⁴²⁶.

La idea de colectividad que surgió con fuerza como consecuencia de las revoluciones sociales y culturales de los años 70, aportó diferentes sensibilidades y puntos de vista en los procesos de creación colectiva. El producto escénico ya no partía necesariamente de una obra escrita, sino que era el resultado de un proceso de búsqueda y de experimentación entre un grupo de personas. En el camino recorrido por el teatro desde entonces hasta nuestros días, se constata una evidente emancipación progresiva de los elementos de la representación, fundamentalmente del texto preexistente, y, al mismo tiempo, podemos percibir también un cambio entre aquella “creación colectiva” y la actual creación artística, entendida, más bien, como un “trabajo en colaboración”. Si en los años 70, los miembros de una compañía se regían bajo el mandato de un director artístico, la tendencia actual nos presenta a un amplio y variado abanico de *theatre makers* que se rodean, cada uno de ellos, por un grupo de

⁴²⁶ Pavis, *op. cit.*, p. 383.

colaboradores profesionales que pueden ir variando en función de las necesidades de cada proyecto. La incursión en la escena de las nuevas tecnologías ha llevado a la aparición de numerosos especialistas multimedia, capaces de resolver y de ofrecer soluciones a las nuevas exigencias de la escena en un teatro que refuerza, cada vez más, su componente visual y espectacular.

La construcción formal del espectáculo puede condicionar los propios contenidos de la obra y, por tanto, los aspectos plásticos y visuales toman una relevancia fundamental en la producción escénica de nuestros días, y en aquello que se ha denominado como “las dramaturgias de la imagen”⁴²⁷. Las escrituras contemporáneas se caracterizan por un tejido narrativo que, en ocasiones, puede resultar mucho menos evidente. Esto lleva a situar al espectador delante de una narración que puede ser vaga o estar fragmentada y que, no siempre, ofrece una lectura fácil y comprensible. En algunos casos, como sucede en el teatro de la imagen, el trabajo de composición puede desarrollarse por analogías o por alusiones, o, muy especialmente, a través de metáforas que son igualmente figuras visuales recurrentes en unas obras que están construyéndose permanentemente. Muchas de estas obras se conciben a modo de *collage* y de unidades heterogéneas que pueden generar una impresión general de desorden, sin dejar del todo claro la historia que se cuenta.

Según las profesoras Hébert y Perelli-Contos, el paisaje teatral de Quebec se ha transformado profundamente con la proliferación de “autores escénicos”, como es el caso de Robert Lepage, y hemos visto como la escritura escénica se ha impuesto como una piedra angular de la representación. Este tipo de escritura puede llevarse a cabo en un espacio sin modelo preestablecido y, por tanto, puede romperse la frontalidad de la

⁴²⁷ Ver *Dramaturgias de la imagen* de José A. Sánchez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

representación tradicional a la italiana, multiplicando así los puntos de vista.

Cette ouverture pratiquée dans la scène théâtrale traditionnelle, tenue jusqu'au début du XX siècle encore pour fermée, à l'image d'une boîte à illusions, Lepage l'a réalisée dans nombre de ses spectacles, permettant l'insertion du spectateur dans l'image. Il s'en est suivi un rapport inédit à la dimension scénographique émancipée de toute contrainte, ayant son langage propre, étant avant tout libre d'une quelconque dimension textuelle, voire visuelle préconstituée, c'est-à-dire affranchie de tout déterminisme classique, rapport qui allait induire des transformations profondes dans la configuration de l'espace, et qui a contribué à une valorisation de l'image qu'on peut difficilement passer sous silence⁴²⁸.

Es posible que la falta de una tradición teatral histórica en Quebec, como la que puede haber en Europa, haya podido facilitarle a Lepage la liberación del peso de ciertas maneras y costumbres que en el viejo continente se han mantenido durante siglos. En cualquier caso, el hecho de ignorar las formas tradicionales ha supuesto una profunda transformación en la configuración del espacio con la que se ha contribuido a dar un valor fundamental a la imagen.

Como argumentan las profesoras citadas de la Universidad Laval, aquello que hasta ahora habíamos llamado “decorado” para referirnos al lugar en el que se “encuadraba” la acción dramática, en la actualidad bien podríamos denominar como “dispositivo”, “maquinaria teatral” u “objeto escénico”, términos que no limitan el decorado, exclusivamente, a un envoltorio estático. Así, esta maquinaria teatral se ha ido liberando de su función mimética al servicio de la obra para convertirse en el motor de la representación, y, con ello, las formas sensibles o las imágenes que se ponen en escena han logrado trascender, igualmente, su aspecto figurativo

⁴²⁸ Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos en *La face cachée du théâtre de l'image*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 161.

para entrar en terrenos más simbólicos o abstractos. Esta transformación de la inicial función decorativa ligada a la escenografía ha permitido su renovación para convertirla en un útil narrativo, en un instrumento polisémico, lejos ya de funcionar como un simple adorno u ornamento.

Si, como hemos visto, la escenografía se ha convertido en dispositivo escénico, del mismo modo, han ido surgiendo también otras transformaciones vinculadas a estas escrituras escénicas contemporáneas. Así, y siguiendo un proceso similar, los primitivos y tradicionales efectos de sonido para sugerir espacios y ambientes, se han transformado en todo un “dispositivo sonoro” que juega con el potencial ofrecido por las nuevas tecnologías, con el fin de conducir en la obra al espectador a través de sus oídos. Bien podríamos hablar, por tanto, de una “dramaturgia sonora” para referirnos a todo lo concerniente al uso del sonido en escena como poderoso soporte narrativo y emocional del espectáculo.

Quisiéramos también señalar cómo algunas de estas transformaciones no vienen siempre vinculadas a las nuevas tecnologías, y ofrecen, del mismo modo, una nueva forma de “dramaturgia escénica”. Podríamos poner como ejemplo esas “artes del silencio” que también buscan su lugar en la escena del nuevo siglo. Hablamos, por ejemplo, del mimo en su evolución hacia el juego físico del actor y los lenguajes del gesto que tanto han marcado al teatro contemporáneo e influido a numerosos creadores, desde Simon McBurney a Bob Wilson, pasando por el propio Lepage. Igualmente, ha contribuido a enriquecer el lenguaje de la escena lo que se ha definido como “movimiento escénico”, ayudando a eliminar la rigidez de muchos intérpretes, y aportado expresividad y dinamismo a la escena, por ejemplo, en grandes obras corales como pueden ser las producciones de teatro lírico. Así mismo, un elemento tan teatral como puede ser una máscara, se ha desvinculado de formas y arquetipos

tradicionales, como los que encontramos en las máscaras de la *commedia dell'arte*, para explorar nuevas formas plásticas y elaborar lenguajes poéticos o surrealistas como es el caso de la compañía suiza *Mummenschanz*. De esta manera, se pueden construir tanto fragmentos como dramaturgias completas que estarían formadas, únicamente, por partituras de movimiento.

Estas transformaciones son importantes ya que diluyen los límites de los nuevos modelos de trabajo en el teatro de la imagen, donde se fusiona la dramaturgia con la puesta en escena, y, al mismo tiempo, se abre la puerta a incluir las respuestas y los condicionantes ofrecidos por el público e, incluso, a su participación. En este sentido, también desaparecen los límites entre la transmisión y la recepción teatral, entre el sujeto y el objeto. Así, el propio carácter abierto de estas obras invita al espectador a participar en el juego teatral, abandonando su tradicional postura de espectador pasivo para experimentar y ser parte meritoria del ciclo creativo.

3.3. Las industrias culturales y la globalización del arte

El término “industria cultural” surgió, por primera vez, en los años treinta procedente del Instituto de Investigación Social que dependía de la Universidad de Fráncfort, en Alemania. Los teóricos de la llamada Escuela de Fráncfort, especialmente Adorno y Horkheimer, elaboraron un nuevo concepto para definir a la cultura que estaba creándose a partir de los emergentes medios de difusión masiva. Estos investigadores señalaron que las emisiones de dichos medios eran producidas siguiendo los mismos parámetros que utilizaba la industria de gran escala, y cuyos fines eran prácticamente los mismos: el lucro por encima de cualquier otra consideración. Así apareció ese término tan asumido en nuestros días y que

ellos denominaron “industria cultural”. Es importante señalar que en aquella época la difusión cultural masiva procedía fundamentalmente del cine, la fotografía, la radio, los discos o la reproducción de obras de arte mediante carteles, libros y facsímiles. Por entonces, el poderoso medio de comunicación de masas que supuso la televisión aún no había comenzado a dar sus primeros pasos y, mucho menos aún, la gran revolución de internet. A estas alturas de nuestra historia, resulta muy fácil imaginar que próximamente aparecerán sistemas de comunicación aún más sofisticados, como la tecnología 5G, en un imparable y vertiginoso avance exponencial de la ciencia, la tecnología y el consumo.

Esta tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales, ofrece como resultado una creciente interdependencia entre países, culturas y sociedades; un fenómeno al que hemos llamado “globalización”. Este síntoma de la globalización está marcado, fundamentalmente, por criterios económicos que ejercen una influencia directa, a su vez, sobre las sociedades y su cultura. De esta manera, la globalización económica también lleva consigo una extensiva globalización cultural. La profesora Florence Toussaint⁴²⁹ define este hecho con las siguientes palabras:

La globalización se caracteriza como un fenómeno heterogéneo, desigual y parcial, impulsado tanto por fuerzas estatales como privadas. Entre las principales expresiones de globalización en la cultura se destacan la estandarización y la expansión masiva de productos culturales con un contenido eminentemente mercantil, lúdico y emocional. La concentración en los medios de comunicación, a través de adquisiciones, fusiones, convenios, alianzas y otros mecanismos, promueve la globalización no sólo por la expansión territorial de las corporaciones sino porque fomenta la homogeneización de los valores y prácticas culturales. Se examinan

⁴²⁹ Florence Toussaint es Profesora de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencia Políticas y Sociales (FCPyS) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

además algunos de los cambios más importantes experimentados por los Estados-naciones con el fin de readecuar sus estrategias a las exigencias de las fuerzas globales⁴³⁰.

Así, podríamos decir, que el riesgo vinculado a esta homogeneización de los valores y de las prácticas culturales que conlleva la globalización, es el de convertir la cultura en un producto “en serie”, de carácter masivo, que evidentemente será de menor calidad, variedad y riqueza. Del mismo modo, el espectador también ha ido cambiando sus maneras de disfrutar y de relacionarse con el arte y con los productos culturales. Según Adorno, cuando llegó el momento en el que la técnica era capaz de reproducir la obra artística para generar copias, “se perdió una cualidad intrínseca a toda la obra anterior: la autenticidad”⁴³¹. Para el filósofo alemán, en aquel momento dejó de tener importancia el hecho de que una obra fuese o no original, pues su esencia misma consistía en ser copia, en ser un múltiplo idéntico a todos los demás. De esta manera, la estandarización fue apareciendo y extendiéndose, tanto en el momento de crear, como en el de acercarse a la obra.

La expresión “industria cultural” se volverá universal en los años setenta, para asentarse definitivamente en la década siguiente. El propio término contiene, en sí, el concepto de “producción en serie”, concebido, exclusivamente, para la obtención de ganancias y de beneficios. En este contexto comercial, surge entonces la pregunta: ¿puede haber autonomía en el arte? Si el término “Industria cultural” se corresponde con los grandes colosos de la cultura de masas, ¿dónde queda entonces el espacio para los pequeños creadores? Estos pueden verse eclipsados por los primeros, en el mejor de los casos, o directamente ser fagocitados y desaparecer. Tanto el arte como el teatro del futuro se verán afectados, inevitablemente, por el

⁴³⁰ Florence Toussaint: “Globalización e industria cultural”. RMCPS, 1997, p. 177.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 186.

creciente fenómeno de la globalización que nos lleva a una nueva pregunta: ¿pueden las industrias culturales amenazar la creatividad artesanal de las minorías? Si los únicos criterios para el éxito y la utilidad pública del arte y de la cultura son exclusivamente los de la rentabilidad y su capacidad para generar riqueza ¿cómo medir, valorar y justificar el trabajo de investigación de ciertos artistas y creadores que pueden ayudar, precisamente, a evolucionar el pensamiento y su propio arte? Para los artistas, no es fácil mantener su libertad e independencia creativa cuando, en la mayoría de los casos, su capacidad productiva depende de subvenciones, de las exigencias del mercado, o bien, está ligada a los criterios de una entidad o institución que financia el proyecto artístico.

Para que las industrias culturales puedan funcionar como tales, es necesario que en la sociedad exista una necesidad de consumo. Si en siglos anteriores sólo unos reducidos grupos privilegiados tenían acceso a la cultura, en el siglo XIX, con las primeras aperturas al público de algunos museos, comenzará tímidamente la llamada “democratización del arte”. Más tarde, en el siglo XX, se extenderá en la sociedad, de manera progresiva y continuada, el consumo masivo de arte y de cultura. Todo consumo en masa supone un negocio y, en este sentido, siguiendo el modelo de la producción industrial, el arte ha ido experimentado un creciente interés por su rentabilidad económica, inventando fórmulas para explotar su potencial y sus capacidades comerciales. En los años sesenta, Andy Warhol, la estrella del pop art, quería ser una verdadera máquina de producción artística: sus series de imágenes mediáticas se convertían en objetos dispuestos, directamente, para ser consumidos. Muchos artistas comenzaban a ser conscientes de la importancia de crear un arte acorde con la sociedad contemporánea, que era su potencial consumidor, pero también de la necesidad de saber venderlo y de utilizar unas adecuadas estrategias de marketing para que los beneficios pudieran retornar, íntegramente, al

autor de la obra. Con su frase: “en el futuro todo el mundo será famoso durante quince minutos” Warhol remarcaba el poder de los medios de comunicación, su carácter efímero, y la idea de que cualquier persona puede convertirse en un fenómeno de masas, como sucede actualmente con las redes sociales.

Desde sus inicios, Robert Lepage entendió la importancia, no sólo de crear obras originales y contemporáneas, sino de saber gestionar y vender sus creaciones con el fin de obtener beneficios y, por tanto, capacidad para autofinanciarse. Así, en 1988 formó su propia empresa de gestión profesional, Robert Lepage Inc. (RLI), convirtiéndose, de esta manera, en un “artista-empresario”. Con el paso del tiempo y tras una larga trayectoria artística, hemos podido comprobar cómo las producciones de *Ex Machina* dirigidas por Robert Lepage han ido contagiándose, cada vez más en los últimos años, de ese efecto globalizador que conduce a los creadores a desarrollar productos para el gran consumo de masas. Estas grandes producciones, a las que nos hemos referido en apartados anteriores⁴³², son espectáculos de gran formato que destacan por su grandiosidad y por la espectacularidad de sus capacidades tecnológicas; obras destinadas al gran público, muy lejos de las primeras dramaturgias originales con las que fuimos descubriendo los aspectos más personales e ingeniosos de este director extraordinario.

En nuestros días, numerosos proyectos artísticos necesitan participar de las estrategias de producción, diseñadas por las industrias culturales, para poder ver la luz. Posiblemente, el reto del futuro se encuentre en la capacidad para encontrar un equilibrio entre la calidad artística y la rentabilidad económica, sin que los artistas pierdan su propia autenticidad, libertad y autonomía.

⁴³² Ver “Grandes eventos extraordinarios” en el apartado de “Conciertos, cine, ópera, circo y otras expresiones artísticas”.

3.4. Un nuevo *Deus ex machina* para el siglo XXI.

Si echamos la mirada atrás, sobre el siglo que acaba de pasar, podríamos decir que la gran revolución teatral del siglo XX ha sido la puesta en escena. Si pensamos en el teatro del futuro, entendemos que será necesario encontrar un adecuado “maridaje” entre la tradición teatral y las nuevas tendencias y formatos escénicos. A finales de la última centuria, Robert Lepage ha aparecido en la escena internacional como un nuevo *Deus ex machina* envuelto en la más sofisticada tecnología. Con ella ha conseguido fascinar al espectador, aportando a las artes escénicas recursos y soluciones sorprendentes para confeccionar una nueva dramaturgia de la escena, en permanente evolución. Con la introducción de las nuevas tecnologías y de los lenguajes multimedia, Lepage ha abierto un nuevo mundo de posibilidades hacia territorios escénicos que están aún por explorar y por descubrir.

Pero la proliferación tecnológica de sus espectáculos, no solo ha recibido aplausos, sino también reprobaciones desde los sectores profesionales más críticos. Lepage considera que la tecnología nunca debe ser tomada como una amenaza para el teatro o para el actor. El único inconveniente puede derivar del uso, acertado o no, que se haga de los recursos tecnológicos y de su aplicación dramática. Precisamente, uno de sus aspectos más interesantes reside en la capacidad, tanto de la tecnología como de los lenguajes multimedia, para mezclar el arte en vivo con el digital, un hecho que puede contribuir, notablemente, al estímulo de la poética de la escena. En definitiva, como diría este creador que pone más interés en la teatralidad que en el teatro en sí, todo descubrimiento sobre el

juego dramático ha de convertirse, necesariamente, en eco de aquello que la humanidad necesita en momento determinado que esté viviendo.

Bien podríamos decir que uno de los grandes talentos de Lepage consiste en dominar el “arte de la paradoja”. De hecho, su primer paso para revolucionar la escena ha consistido en eliminar la palabra “teatro”, o al menos, el sentido tradicional que se le ha otorgado a dicho término⁴³³. Del mismo modo, su aplicación tecnológica, que se ha visto muchas veces como un componente frío y deshumanizado, le ha servido para remarcar por contraste, precisamente, el lado más humano de sus historias o, al menos, para poner en evidencia la necesidad de recuperar el factor humano en la sociedad contemporánea, cada vez más dominada por la tecnología. Para Lepage, el teatro es el único lugar de encuentro que ha quedado, el último fórum vivo, donde actores y espectadores pueden compartir una misma experiencia en tiempo real. A pesar de que ambas partes son conscientes de estar ante el juego de una ficción, todo aquello que sucede en el momento de la representación, en las artes en vivo, es real y verdadero.

El historiador y crítico de arte Giovanni Lista considera que Lepage, con el uso de una tecnología sofisticada, consigue un efecto de ruptura y fragmentación de la realidad, disolviendo el componente dramático de la escena. Para Lista, el teatro tecnológico nos cuestiona esa falta de humanidad que irá acentuándose en un mundo venidero:

Lepage porte à dissolution la composante dramatique de la scène. Si le théâtre est par excellence la forme d’art capable de traduire la vie humaine en destin, la fragmentation du narratum traduit ici l’absence même d’un devenir humain. C’est la centralité de l’homme qui disparaît autant que le poids matériel de la réalité. Le

⁴³³ Recordemos que cuando Robert Lepage y su equipo buscaban una denominación para la que sería su nueva compañía *Ex Machina*, el director puso la condición de que no apareciera en el nombre la palabra “teatro”.

théâtre technologique réussit en cela à nous initier à l'inhumanité du monde à venir⁴³⁴.

En sus creaciones, Lepage se hace eco de una sociedad múltiple y variable que se transforma continuamente, donde la vida va perdiendo la continuidad de su trayectoria vital a favor de una sucesión de momentos y de experiencias fragmentadas. La vida se convierte en una serie de fragmentos de realidad que viajan a través de los lenguajes multimedia de la escena, porque el espacio escénico ya no es una vía de comunicación única sino múltiple. Desde un mismo espacio escénico único, las vías de comunicación se multiplican y, según el director quebequense, la tendencia actual nos llevará hacia un metalenguaje escénico que conseguirá abolir las barreras del idioma.

Lepage aboga por un teatro vivo capaz de mutar y de transformarse, como la propia sociedad, en el transcurso de sus representaciones. En este sentido, siempre se ha de tener en cuenta el contexto espacial y temporal de cada representación, ya que el teatro constantemente nos habla del presente. El mismo espectáculo puede tener un eco muy diferente en un lugar o en otro del planeta. Igualmente, el momento presente de una función puede ser muy distinto al momento del pasado en el que el espectáculo se representó por vez primera. En un mundo que se transforma continuamente y cada vez de manera más rápida, puede suceder que, en apenas un instante, la consciencia colectiva cambie completamente a consecuencia de un acontecimiento determinado y, por tanto, las cosas dejan de tener el mismo significado que tenían antes.

El teatro del futuro, inevitablemente, tendrá que pasar por ser consciente y estar atento a lo que suceda en el presente para poder visualizar, anticipándose, a todo aquello que esté por venir. En este sentido,

⁴³⁴ Giovanni Lista, « Du technologique au multimédia », *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle*. Actes Sud, 1999, p. 98.

Robert Lepage recuerda una anécdota con la que afirma la importancia de estar a la escucha de lo que pueda estar sucediendo en el momento actual. Para él, como creador, es fundamental aprender a percibir ciertas señales significativas que pueden estar apareciendo a nuestro alrededor, ya que poseen la capacidad de alimentar la imaginación de nuestras historias:

Je l'ai déjà mentionné, nos histoires sont souvent faites d'un va-et-vient entre le banal et l'universel. Parfois, si on est attentif aux coïncidences, on se retrouve en lien avec la grande mécanique des choses. Dans *Zulu Time* (imagen 67), ce phénomène est allé très loin.

Au départ, l'objectif du spectacle était de faire un « cabaret pour aéroports » où 26 numéros (pour les 26 lettres de l'alphabet international de l'aviation) auraient tous une composante technologique. Une semaine avant les événements du 11 septembre, nous procédions à des répétitions avant d'aller présenter le spectacle à New York. [...] Partant des éléments qu'on avait déjà, nous avons cherché des possibilités de récit. Après que nous ayons creusé et fait des liens, les pistes existantes nous ont menés à une histoire d'attentat à la bombe dans un avion. Le terroriste était un taliban et notre décor était composé de deux tours qui soutenaient des passerelles... Le montage du spectacle venait à peine de commencer à New York au moment des attentats. La coïncidence nous a tous soufflés ! Mais quand on y pense, cette coïncidence n'est pas nécessairement étonnante. En période de création, on finit par développer des antennes qui nous permettent de capter tout ce qui touche nos thèmes de près ou de loin. Il suffit souvent d'être à l'écoute des signaux que l'on reçoit pour que nos histoires misent juste⁴³⁵.

Es evidente que, después de un atentado de esta magnitud, el mismo espectáculo, creado con anterioridad por la compañía, adquiere ahora un nuevo significado. Esto es algo que perciben tanto los intérpretes como los propios espectadores. Entre ambos, se crea una complicidad en ese

⁴³⁵ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 36.

momento de convivencia en torno a lo que, por un lado, sucede en la escena y, por otro, resuena con “lo vivido” colectivamente en la realidad.

“Ponerse en peligro” es el mensaje que Lepage, basándose en su propia experiencia, les deja a los artistas del futuro. Tener talento no es ninguna garantía de éxito, también es necesario ser audaz para saber aprovechar las oportunidades y verlas donde los otros no las percibieron. No todo el mundo es capaz de tomar ciertos riesgos que suponen un gran salto al vacío, pero sin osadía las cosas nunca se moverán de su sitio. El camino que ha llevado hasta la gloria a este “Julio Verne del drama”, como diría Ignacio García May⁴³⁶, es el de haber sabido hacerse irremplazable.

De la même façon, trop de gens attendent d’être cueillis. Ils sont talentueux, mais ils manquent d’audace. Il ne faut pas attendre qu’un metteur en scène ou un réalisateur nous choisisse. Les artistes doivent prendre la parole, monter des projets, se rendre irremplaçables. On me dit souvent : « C’est facile pour vous, vous avez des moyens importants ». C’est vrai que, maintenant, nous avons une chance exceptionnelle. Mais, au départ, nous n’avons rien. Nous n’avons pas attendu d’être appelés ; nous avons imposé notre présence. Nous nous sommes continuellement mis en danger. Évidemment, prendre des risques n’est pas un rempart contre les faux pas. Dans le travail de création, les erreurs sont toujours très instructives. Il faut simplement apprendre à les tourner à notre avantage⁴³⁷.

Lepage es un hombre afable, con gran sentido del humor, que le entusiasma contar historias. Esto se percibe con nitidez en su teatro. Entre sus muchas virtudes también está la de no ser aburrido y, siguiendo las palabras de Brecht en su *Petit Organon*, el teatro es, sobre todo, un entretenimiento. Es posible que sus espectáculos no sean del agrado de todos pero, difícilmente, harán bostezar al público, bien al contrario, el

⁴³⁶ Ignacio García May, « La cara oculta de Lepage ». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 6. RESAD, 2001, p.72.

⁴³⁷ Caux et Gilbert, *op. cit.*, p. 26.

“whaouh factor”⁴³⁸ destapará la boca del espectador con fascinación y sorpresa. Independientemente de los caminos que tome el teatro en el futuro, siempre será muy deseable que siga siendo entretenido.

La obra de Robert Lepage supone un interesante y fecundo cruce entre tradición y vanguardia cuyos resultados son fruto de una metodología novedosa condicionada, a su vez, por un modelo de producción internacional que ha sabido adaptarse a las necesidades del mercado, manteniendo al mismo tiempo la independencia creativa de su director. Si en sus inicios Robert Lepage se movía por pequeñas salas alternativas de Quebec, sus creaciones han conseguido prosperar en el contexto de los grandes Festivales Internacionales, llegando a tener una presencia fundamental en la red internacional de importantes instituciones culturales, muchas de ellas coproductoras de sus espectáculos, en las grandes ciudades del planeta. Lepage ha alcanzado una situación privilegiada, gracias a su propia independencia, como él mismo reconoce:

I'm very privileged...I don't know how, but I've always managed to get what I want. I want to do opera. I do opera. I want to do a rock show. I do a rock show. Maybe it's because I'm not working for anyone but myself⁴³⁹.

El reconocimiento internacional de la obra teatral de Robert Lepage ha convertido su trabajo en una referencia mundial del “théâtre de recherche”. Así, sus prácticas performativas, basadas en una metodología heredera de los *Ciclos Repère* y en una sofisticada aplicación de las nuevas tecnologías, constituyen modelos significativos para las dramaturgias venideras del nuevo siglo. El interés generado en el ámbito escénico internacional, se pone de manifiesto con la asistencia continuada de numerosos observadores venidos de todas partes del planeta para visitar el

⁴³⁸ Ver nota 298.

⁴³⁹ Isa Tousignant, “Fated Possibilities: A conversation with Robert Lepage”. *Take One* 9.30, 2001, p. 15.

centro de *La Caserne* con la intención de conocer, de primera mano, el proceso creativo del director quebequense. En cada etapa de creación, Robert Lepage abre generosamente sus puertas para compartir, tanto con profesionales como con académicos, sus métodos de trabajo. Desde sus orígenes hasta las últimas creaciones, un gran número de investigadores lleva décadas analizado su obra⁴⁴⁰ y, sin duda, muchos creadores contemporáneos se sentirán atraídos e inspirados por su metodología y práctica escénica, así como por la ambición de trascender los límites teatrales para elaborar una obra total, capaz de entusiasmar, provocar y sorprender al espectador del nuevo milenio.

⁴⁴⁰ Cabe citar a importantes investigadores, implicados además en la práctica teatral profesional, que han publicado obras de referencia sobre las creaciones de Robert Lepage, como son los casos de Aleksandar Sasa Dundjerovic o de Ludovic Fouquet, a los que también hay que sumar una larga lista de tesis doctorales y estudios académicos que incorporamos en la bibliografía de nuestra investigación.

CONCLUSIONES

El teatro es una actividad artística compleja, diversa y múltiple. Como todo arte, para su dominio precisa de un ejercicio y de una praxis que, en el caso de la escena, se diversifica en varios oficios. Posiblemente, la clave de la “ciencia teatral” consiste en saber conectar, combinar y manejar con gusto, destreza y equilibrio, las diferentes artes que confluyen en el teatro. Pero, independientemente de formas y contenidos, el arte escénico implica una práctica artística que, necesariamente, ha de ser comunitaria. El teatro, como sistema de comunicación y espacio de comunión, necesita una comunidad, bien sea grande, pequeña o mínima, para que pueda producirse ese “arte del momento”. Al menos dos personas, como recuerda Peter Brook, son necesarias para que el “acto teatral” se manifieste: una persona entrando en un espacio y otra que la observa⁴⁴¹. Las dramaturgias originales desarrolladas por Robert Lepage con todo su equipo, más allá de los destellos tecnológicos, son un ejemplo de este sentido de comunidad conferido al teatro. Sus espectáculos, creados colectivamente, también persiguen una comunión con el público al que se hace partícipe del proceso creativo, y su talento como creador y director escénico reside, precisamente, en saber conjugar con intuición y maestría todos estos elementos.

Robert Lepage ha hecho de la hibridación la base fundamental de su teatro. Probablemente, por una realidad y circunstancia propia que, desde su infancia, ha estado determinada por dos culturas: la francófona y la anglófona. Su teatro es representativo de esa singularidad de Quebec con la

⁴⁴¹ Citando directamente a Peter Brook: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. Peter Brook, *El Espacio Vacío*, Península, 2001, p. 5.

que hemos iniciado nuestra investigación: el bilingüismo y la multiculturalidad. Las producciones llevadas a cabo con su compañía multidisciplinar *Ex Machina* son un ejemplo de esta hibridación, no sólo de lenguas y de culturas, sino también de disciplinas artísticas, de cruce entre lo artístico, lo científico y lo tecnológico, de encuentro entre profesionales locales y del exterior. La difusión de sus espectáculos por todo el mundo, durante décadas, ha llevado a definir a Robert Lepage como un “embajador cultural” de su país. Pero, del mismo modo, puede ser considerado también como un gran promotor de las artes escénicas en su propia ciudad de Quebec, a la que se ha empeñado en otorgar un resplandor cultural internacional a lo largo de toda su carrera, y que ha culminado brillantemente con su ambicioso proyecto *Le Diamant*. Sin duda alguna, Lepage está contribuyendo a escribir las grandes páginas de la historia reciente del teatro de su país y sus piezas teatrales ya forman parte del repertorio de la joven dramaturgia quebequense.

Como se expuso anteriormente, en este estudio que analiza el proceso de creación escénica de Robert Lepage, he establecido tres grandes pilares sobre los que se fundamenta la presente investigación: los aspectos esenciales y trascendentales del periodo de formación de Robert Lepage, el seguimiento de una metodología innovadora, y la exploración de los límites de la escena por medio del uso de la alta tecnología y la indagación de nuevos territorios dramáticos. Al término de mi trabajo, regreso de nuevo a estos tres grandes apartados: formación, metodología y vanguardia, para dar respuesta a las preguntas que lo iniciaron y exponer, finalmente, las conclusiones de mi tesis.

Como podemos constatar en los resultados concluyentes de nuestra investigación, existe una relación directa y consecuente entre la formación recibida por Robert Lepage, basada en una pedagogía dirigida a la creación

teatral, una metodología pensada para organizar el proceso de creación colectiva y, finalmente, la inclusión de las nuevas tecnologías en la construcción formal y dramática del espectáculo. Esta vinculación, estrecha, coherente y definitiva, entre formación, metodología y tecnología, por medio del juego de la improvisación teatral es, en conclusión, la consecuencia espectacular de las innovadoras creaciones originales que han situado al director quebequense en la vanguardia escénica internacional.

En los años de formación de Robert Lepage, el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec ofrecía una enseñanza centrada exclusivamente en el ámbito dramático, a diferencia del Conservatorio de Montreal, que abarcaba igualmente los medios audiovisuales del cine y la televisión. El aprendizaje del oficio teatral en el Conservatorio de Quebec comenzaba a combinar la herencia de una formación tradicional basada en la interpretación de textos, fundamentalmente clásicos del teatro francés, con una nueva pedagogía incipiente y encaminada hacia la creación teatral. De esta manera, los alumnos, no sólo se formaban como actores, sino que se les ofrecía, igualmente, un espacio de creación en el que pudieran desarrollar también sus capacidades de composición dramática acercándose a la escritura teatral y a la dirección escénica. El profesor Marc Doré, antiguo alumno de Jacques Lecoq en París, inició en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec esta nueva enseñanza que promovía entre los alumnos la creación colectiva, por medio de la improvisación. Bajo su propia perspectiva y sensibilidad artística, Doré adaptó e introdujo en el contexto teatral de Quebec la práctica pedagógica del maestro francés, fundamentada en el cuerpo, el movimiento y la improvisación. Una pedagogía orientada hacia un teatro de creación que perseguía una poética del cuerpo y del espacio, a partir del movimiento.

Marc Doré fue el primero en introducir los ejercicios de improvisación teatral en el Conservatorio y, con ellos, ayudó a impulsar la capacidad creativa de sus alumnos, fomentando la observación⁴⁴² y el desarrollo de su imaginario. El encuentro de Robert Lepage con Marc Doré resultará determinante en su periodo de formación, al generar un gran cambio en su visión teatral. Descontento con la formación que recibía en el Conservatorio, Lepage se mostraba contrario a lo que él calificaba como “la escuela de la emoción”, una tendencia generalizada y seguida por muchas escuelas que llevaban al actor a vivir y experimentar sobre sus propias emociones. Según Lepage, no es el actor quien ha de emocionarse en el escenario sino quien tiene que conseguir, con su juego, emocionar al público presente en la sala. Esta es una diferencia fundamental que distingue entre poner el foco de las emociones en el público o sobre uno mismo. Posiblemente, en sus años de juventud, Lepage ya intuía que resultaba mucho más interesante transmitir las emociones al público, no de una manera literal, sino de una forma estilizada, simbólica o poética. Este convencimiento, del que Lepage se hará consciente más adelante, le generó diversos conflictos con sus profesores del Conservatorio, cuya enseñanza dominante defendía una aproximación psicológica del teatro. En consecuencia, estas discrepancias acentuaron el hermetismo y la introspección del joven Lepage que, finalmente, encontró, en las clases de Marc Doré, una verdadera ventana de aire fresco y un auténtico espacio de libertad, abierto al juego y a la creatividad.

Para reforzar esta idea recurriré a mi propia experiencia personal recordando cómo también en España, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, estaba extendida esta línea psicológica en los

⁴⁴² La observación es esencial en la pedagogía de Jacques Lecoq ya que es la vía para aprehender con nuestros sentidos la realidad que nos rodea. Pero también, esta observación resulta fundamental sobre el trabajo que realiza el resto de los compañeros, ya que aprendemos tanto con aquello que hacemos nosotros mismos como con lo que vemos hacer a los demás.

cursos de teatro que se impartían en nuestro país. Por lo general, toda la formación teatral se reducía al trabajo psicológico y emocional que debía realizar el actor consigo mismo para poder encarnar a un personaje. Por tanto, todo el foco pedagógico se ponía en trabajar con la psicología y con las emociones del actor; un trabajo muy delicado para el que no todos los profesores estaban cualificados y que también podía llegar a ser “peligroso”, teniendo en cuenta que los alumnos eran jóvenes y emocionalmente frágiles, pues se encontraban en el periodo de formación de su propia personalidad. Cuando viajé a París para estudiar con Jacques Lecoq, me encontré con una perspectiva de la pedagogía teatral completamente diferente, en absoluto psicológica, sino abierta permanentemente al juego y a la creación. La exploración de la vida, a través de sus múltiples manifestaciones en la naturaleza, era el paso previo y necesario para abordar posteriormente la creación teatral. Así entendí la importancia del juego como “pasaje” de la vida al teatro. Analizar la vida nos permite constatar unas formas determinadas y unas dinámicas concretas, mientras que los límites de la dimensión teatral aún están por definir ya que estos, aun basándose en lo real, dependen directamente de nuestro imaginario.

Las clases de Marc Doré en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec, continuadoras de la pedagogía de Jacques Lecoq, llevaban al alumno a explorar el mundo que le rodea y a enriquecer su capacidad de juego para agrandar su teatro. De esta manera, Lepage aprendió en las clases de Doré la poética del cuerpo y del espacio, así como de los objetos y de las palabras. Esta nueva perspectiva fomentó en Lepage una visión diferente del teatro, más como un acto poético que psicológico, y como un gran todo que transcendía los reducidos límites de la actuación. De esta manera, comenzó a interesarse también por la escenografía y por la puesta en

escena, tomando como propósito el aprendizaje de los recursos teatrales que ya comenzaba a percibir como un arte lleno de posibilidades.

Como hemos podido apreciar en muchas ocasiones, detrás de un gran artista suele haber también un gran maestro. Algo tan vocacional como son las disciplinas artísticas necesitan de maestros y pedagogos capaces de fomentar el interés del estudiante, sin perder la exigencia, hacia la disciplina que se convertirá en su futura profesión. Es necesario, por tanto, ofrecer la libertad necesaria al alumno que le permita ser él mismo y no una copia del profesor. Como diría Heidegger: “El enseñar es más difícil que aprender porque enseñar significa: dejar aprender. Más aún: el verdadero maestro no deja aprender más que ‘el aprender’”⁴⁴³. Posiblemente, la dificultad de la enseñanza resida precisamente en saber guiar al alumno para que este pueda descubrir por sí mismo aquello que el profesor ya conoce, y despertar en el estudiante la curiosidad para ser capaz de realizar sus propias indagaciones. En este sentido, para que una pedagogía pueda mantenerse viva, es primordial que el profesor esté abierto a poder aprender también de sus estudiantes y no limitarse, únicamente, a transmitir aquello que conoce. Resulta fundamental, por tanto, favorecer ese espacio en el que el profesor y sus alumnos pueden realizar “descubrimientos” conjuntamente, aquello que Lecoq denominaba “entrar en lección”⁴⁴⁴.

Este planteamiento bidireccional, tanto de la educación (profesor-alumnos) como de la creación colectiva (director-actores), facilita el desarrollo de un diálogo que enriquece todo el proceso de creación y de aprendizaje. Este es el mismo diálogo que, por otra parte, el director quebequense desea realizar igualmente con el público. Para Lepage es más interesante el teatro que cuestiona al espectador, buscando interactuar con

⁴⁴³ Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires, Nova, 1972, p. 20.

⁴⁴⁴ Según Jacques Lecoq “una lección es enseñar aquello que aún no conocemos”. Mayor información en el apartado “Entrar en lección” dentro de la sección dedicada a *La pedagogía de Jacques Lecoq*.

él, que aquel que se limita únicamente a ofrecer respuestas. Como él mismo ha reconocido, más que una escuela de interpretación, el Conservatorio ha sido para Lepage una escuela de creación que le ha llevado al terreno del juego, donde las reglas consistían en comprender antes que aprender, observar antes de absorber, y recibir antes de concebir. La pedagogía desarrollada por Marc Doré con sus alumnos transformaba esa idea extendida de tener que convertirse en un número uno, para llevarlos a encontrar y conectar con aquello que les podía hacer verdaderamente únicos. En aquellos primeros ejercicios de creación colectiva en el Conservatorio, Lepage descubrió que también podía expresarse a sí mismo a través de los demás.

Este nuevo concepto del “actor-creador” adquirido en el Conservatorio de Quebec, será reforzado posteriormente, y de manera definitiva para Lepage, con el curso de verano impartido por Alain Knapp en París. En la pedagogía de Alain Knapp, la improvisación teatral también ocupaba un lugar primordial. Como ya había experimentado previamente en el Conservatorio, la improvisación ponía en juego tres capacidades distintas que se manifestaban de manera simultánea: actuar, escribir y dirigir. La improvisación suponía un primer trazo de escritura dramática generada espontáneamente por el actor, bien con sus palabras, sus gestos o sus desplazamientos en el espacio. Para Alain Knapp, la improvisación teatral suponía una herramienta esencial que permitía dinamizar las exploraciones colectivas en el proceso de creación. En los ejercicios propuestos por Knapp a sus alumnos se encontraba el desarrollo de pequeños *canovacci*, sencillos bocetos o esquemas, lo suficientemente precisos y abiertos a la vez, para que los actores pudieran desarrollar con libertad su pensamiento creativo, sin perderse en el camino. Este será un procedimiento que Lepage adoptará y hará suyo, en su trabajo subsiguiente

de exploración colectiva con sus actores. Otro aspecto destacable que se hará visible en las creaciones posteriores de Robert Lepage es aquello que Knapp denominaba “dramatizar el objeto”, un procedimiento dramático que permitía establecer una conexión, bien emocional o semántica, entre un objeto, un personaje y una acción. Desde entonces, los objetos poseerán para Lepage una gran carga de significación y simbolismo con los que jugará continuamente, como hemos podido apreciar y constatar en sus espectáculos. Alain Knapp, que también viajaría a Quebec en varias ocasiones, contribuiría con su pedagogía de creación teatral, al propio desarrollo del teatro en Quebec, incubando un género de actores capaces de ir más allá de la interpretación de textos y narrativas, para poder también crearlos por ellos mismos.

Al igual que la *Commedia dell'arte*, tanto Lecoq como Knapp sitúan el centro de la creación teatral en el juego de la improvisación. Ambos pedagogos consideran, igualmente, las posibilidades del actor para convertirse en gestor activo de la obra teatral. Jacques Lecoq, con su pedagogía basada en el movimiento, profundiza en la expresividad del cuerpo al servicio de un teatro de creación, mientras que la enseñanza de Alain Knapp se centra en el desarrollo de la creatividad y la inventiva del actor, más allá de sus capacidades expresivas. Estas dos líneas diferenciadas, y a la vez complementarias, reforzarán en Robert Lepage el concepto de “actor-creador” que le llevará, progresivamente, a desarrollar y construir un universo escénico propio. El propio Lepage afirmará que los *lazzi*, ese arte de la improvisación en directo característico de los antiguos cómicos de la *commedia all'improvviso*, han desaparecido del teatro contemporáneo, en ocasiones, excesivamente intelectual y programado. Los *lazzi* suponen una constatación de ese “momento presente” en el que sucede el hecho teatral. La “dramaturgia de la improvisación” que adopta

Robert Lepage favorece esos espacios en los que tienen cabida los *lazzi* del actor que él mismo practica en escena, con su gestualidad y sus juegos de palabras.

En definitiva, la improvisación teatral adquiere para Lepage, en su periodo de formación, una importancia capital como herramienta clave para la creación dramática. Desde entonces, la improvisación se convertirá para él en su oxígeno y su deporte, en una poderosa gimnasia de la imaginación que se pondrá de manifiesto, de forma evidente, con su participación en la *Liga Nacional de Improvisación*. La LNI surgió en Montreal con el deseo de mostrar al público un arte teatral vivo, capaz de crear historias “en directo”, delante del público. Lepage destacará en la LNI como “jugador estrella” especialmente con sus improvisaciones en solitario, claros antecedentes de sus posteriores espectáculos unipersonales. La LNI alimentará en Lepage esa idea de desarrollar con el público “dramaturgias improvisadas”, y que identificaremos más adelante en sus espectáculos que son concebidos como un *work in progress*. Para Lepage, representar una obra significa “crearla al mismo tiempo”. Esta es su manera de mantener “vivo” el espectáculo y de integrar al público en el proceso de creación. La valoración y recepción de la obra por parte de los espectadores en cada representación, puede llegar a ser tomada en cuenta y resultar determinante sobre aquellas escenas que permanecen o que desaparecen definitivamente del espectáculo.

Como he indicado anteriormente en el capítulo dedicado a la formación, el final de la Escuela puede suponer también el término del “permiso” para equivocarse. Es entonces cuando entendemos la importancia y la necesidad del error como herramienta de aprendizaje y el valor que tiene la escuela en este sentido, ya que en el mundo profesional las equivocaciones tienen menor cabida y mínima aceptación. Por este

motivo, cuando el joven actor comienza su vida profesional, el trabajo del actor adquiere otros matices y exigencias con las que puede sentir la pérdida de ese “placer de jugar”⁴⁴⁵. El contexto laboral, a diferencia con la escuela, se rige por unos criterios económicos y comerciales que nada tienen que ver con la pedagogía. En los años que sucedieron a su etapa de estudiante, Lepage tuvo la suerte de encontrar dos espacios que, aun siendo profesionales, mantenían y perpetuaban ese contexto lúdico y experimental propio de la escuela: el *Théâtre Repère* y la *Liga Nacional de Improvisación*. Ambas experiencias le permitieron perpetuar la dinámica creativa de la improvisación y, de esta manera, Robert Lepage comenzó a desarrollar su propio estilo teatral, llevando “lo mejor de la escuela” al terreno profesional.

Jacques Copeau, de quien Lecoq es heredero, ya afirmaba a principios del siglo XX que la renovación teatral debía pasar por una renovación pedagógica del arte teatral. Cuando Lepage realizó sus estudios de Arte Dramático con Marc Doré o Jacques Lessard, la formación en el Conservatorio de Quebec era fundamentalmente práctica, enfocada hacia la creación teatral. Como manifiesta Marie Brassard, también exalumna del Conservatorio, la formación de las escuelas en la actualidad está más dirigida a cubrir las necesidades del mercado que a desarrollar la creatividad y el imaginario de los alumnos. Las clases tienden a ser cada vez más teóricas y menos prácticas, reduciendo el espacio de juego de los alumnos y sustituyendo la libre creatividad por la correcta ejecución de los ejercicios. Podríamos afirmar que el teatro del futuro está, en gran medida,

⁴⁴⁵ Muchos tipos de pedagogía teatral, como la de Jacques Lecoq, plantean el teatro como un juego: jugar un personaje, jugar una situación, jugar una emoción, etc. La finalidad es “aprender jugando” y, en consecuencia, el tiempo de formación se emplea en entender y desarrollar el juego del arte teatral. De este modo, tanto el error como la repetición son importantes, pues forman parte del aprendizaje. Generalmente, en el contexto profesional existen menos espacios para el juego, pues la finalidad del actor es “resolver”, ejecutar de la manera más eficiente su tarea interpretativa. En este caso, el error puede suponer un problema que obligue a tener que repetir una escena o una secuencia, con la consiguiente dilatación temporal o alteración del plan de trabajo. Por tanto, a diferencia de la escuela, en el ámbito profesional suele desaparecer ese tiempo de exploración que permite el juego.

en las escuelas del presente. Sabemos que el teatro de Robert Lepage genera una gran fascinación en la escena internacional, pero ¿existen y se potencian en la actualidad escuelas, pedagogías y metodologías que potencien este tipo de teatro interdisciplinar y de creación colectiva?

Los *Cycles Repère* ponen de manifiesto lo estrechamente unido que está el aprendizaje con la creación y la creación con el aprendizaje. Como hemos indicado en este estudio, Robert Lepage encontrará en ellos una metodología eficaz para abordar la creación teatral por medio del juego de la improvisación. Introducidos en el *Conservatorio de Arte Dramático* de Quebec a finales de los años setenta por Jacques Lessard, los *Cycles Repère* llegaron al teatro de Quebec como una herramienta novedosa y revolucionaria. Con ella se pretendía organizar y poner orden y disciplina, en los procesos de creación colectiva que dominaban las prácticas escénicas del momento, entre las jóvenes compañías teatrales emergentes. La incorporación de Robert Lepage en la compañía del *Théâtre Repère*, fundada por Jacques Lessard, le permite al joven director conocer los detalles y características de esta metodología, por medio de una aplicación práctica. Su novedad principal consistía en acometer la creación dramática a partir de elementos concretos y no a partir de ideas. Este uso de elementos concretos como imágenes, melodías u objetos será de interés para Lepage, que sabrá ponerlo en relación con las prácticas realizadas en París con Alain Knapp y sus teorías sobre el empleo creativo de los objetos, la dramatización de lo cotidiano, los compromisos de los personajes o las palabras reveladoras, manteniendo y potenciando así ese “placer de la invención”⁴⁴⁶.

Los *Ciclos Repère*, como hemos expuesto en el apartado dedicado a su análisis, son un instrumento para la organización del proceso creativo,

⁴⁴⁶ Véase el apartado sobre Alain Knapp: *L'Institut de la personnalité créatrice*.

que queda estructurado en un ciclo de cuatro etapas: *Ressources*, *Partition*, *Évaluation* y *Représentation*. Según el arquitecto Lawrence Halprin, creador de los *RSVP Cycles* en los que se basó Jacques Lessard, los Ciclos como proceso de creatividad en grupo parten de la premisa de que todas las personas poseen un potencial creativo, y que cuando interactúan de manera colectiva esta creatividad puede ser desatada y mejorada. Algo similar a lo que sucede en los llamados “grupos inteligentes”⁴⁴⁷ en los que se consigue ser más que la suma de las partes, al conseguir desarrollar una inteligencia colectiva. Los *Ciclos Repère* siguen las etapas habituales de cualquier proceso creativo, residiendo su particularidad en el carácter cíclico y estructural que permite servir de guía en el proceso, para conocer en todo momento la etapa del ciclo en la que se encuentra el grupo, así como las actividades y funciones que se corresponden con cada una de las etapas. Esta es una manera eficiente de regularizar el proceso de creación colectiva y, al mismo tiempo, de involucrar a todas las personas que participan en él. Evidentemente, los Ciclos no generan talento por el mero hecho de aplicarlos, pero sí facilitan su eclosión, por medio de una estimulación permanente del imaginario de los participantes. Los Ciclos entienden la creación como un proceso no lineal, de manera que sus fases o etapas no son ni sucesivas ni exclusivas, teniendo la opción de pasar y circular de una a otra, y de volver de nuevo a la anterior; es un proceso dinámico en el que sus fases se trabajan de una en una. El producto escénico resultante de la aplicación de los *Ciclos* presenta la estética particular del collage ya que el relato teatral se va construyendo a través de pequeños fragmentos narrativos, en los que se privilegia el objeto, las imágenes o los ambientes en mayor medida que el texto. De esta manera, se abre un espacio al

⁴⁴⁷ Según Cembranos y Medina (2003), un grupo inteligente es aquel que consigue ser más que la suma de sus partes. Por medio de la socialización de cerebros, el grupo se convierte en un ser mucho más lúcido que el conjunto de individuos que lo componen. Un grupo inteligente trabaja mejor, tiene buen ambiente y utiliza el tiempo de forma más eficaz. Según los autores, las grandes creaciones humanas, como el lenguaje, son colectivas, ya que aprendemos y nos desarrollamos en colectividad.

desarrollo de un lenguaje escénico más próximo a una poética plástica y visual que literaria, como podemos apreciar en las creaciones de Robert Lepage.

Esta estructura-collage, a modo de *canovaccio*, sirve para sostener las líneas principales de la historia. El correcto desarrollo de esta dramaturgia fragmentada necesita, forzosamente, de una visión periférica y unificadora, inteligente y aguda, capaz de conectar todas las piezas entre sí. El acierto en la combinación y encaje de cada una de las partes permitirá visualizar y reconocer el puzle completo, para comprender así el conjunto global del relato. De esta manera aparece en los *Ciclos Repère* la figura del “facilitador”. A diferencia del director de escena, el facilitador posee un rol mucho menos dominante en el proceso de creación. El facilitador participa como un miembro más del equipo y su función es la de organizar y dinamizar todas y cada una de las diferentes fases del ciclo, facilitando la participación de todos los miembros en cada etapa. Robert Lepage ha sabido jugar con excelencia este rol, facilitando el intercambio de ideas y propuestas, y participando en el mismo juego como un miembro más del equipo. La validación de las propuestas ha de pasar, previamente, por su puesta en práctica. Un procedimiento que, en cierto modo, sigue la línea de las reglas proclamadas por Jacques Lessard: “crear es elegir”, “hacer es conocer” y “no hay democracia en el arte”. Aunque todos los planteamientos puedan tener cabida en los procesos de exploración colectiva, la valoración final de todas ellas estará condicionada por el criterio unificador del facilitador, quien tendrá siempre la última palabra como responsable final del proyecto.

Como ya se ha expuesto anteriormente en esta investigación, Robert Lepage, a diferencia de Jacques Lessard, no realiza una aplicación rigurosa de estas reglas y aborda las diferentes fases de los Ciclos de una manera

más flexible e intuitiva. El aprendizaje fundamental que Robert Lepage adquirió con los *Ciclos Repère* fue el de considerar los recursos sensibles como punto de partida. Con el fin de evitar entrar en debates y en controversias ideológicas, Lepage observó que improvisar a partir de recursos sensibles era radicalmente diferente a la improvisación a partir de un tema, ya que esto último siempre hace necesario establecer un consenso ideológico entre los miembros del grupo; una delicada estrategia que puede favorecer más la discusión que la creatividad. En cambio, partir de lo concreto constituye una provocación directa hacia la exploración, hacia la sugerencia, hacia el imaginario. Los recursos sensibles, proporcionados por los propios miembros implicados en el proyecto, conectan directamente con sus sensibilidades y con las emociones de cada uno de ellos. Esta es una base que resulta mucho más fecunda para iniciar un proceso creativo. Así pues, la exploración de los recursos sensibles por parte de los miembros del grupo llevará más tarde, de manera inevitable, a la aparición del tema. Como reconoce Lepage, la historia que finalmente se llegue a contar al público nunca está en la cabeza de los creadores, sino que ellos mismos, con sus improvisaciones e indagaciones, tendrán que descubrirla. Este es el sentido esencial que tienen las exploraciones en el proceso de creación colectiva.

A continuación, quisiera exponer cierta controversia que he encontrado en mi investigación sobre los *Ciclos Repère*. Debemos reconocer que el auge y la popularidad que alcanzaron los *Ciclos Repère* en su momento, fueron cayendo progresivamente en desuso, con la desaparición definitiva de la compañía de Jacques Lessard. Poco a poco, los *Ciclos Repère* fueron desligándose del campo profesional hacia otros espacios, más bien de carácter pedagógico, donde siguen permaneciendo como una herramienta de gran valor para dinamizar procesos grupales de

creación colectiva. Por tanto, la pregunta que podríamos hacernos sería: ¿Por qué la aplicación de los *Ciclos Repère*, en el contexto del teatro profesional, funcionó en unos casos y en otros no? Jacques Lessard tiene el mérito de haber aplicado al teatro los *RSVP Cycles* del arquitecto Lawrence Halprin, pero realmente quien otorgó popularidad a los *Ciclos Repère* fueron las creaciones originales de Robert Lepage, y su manera de utilizarlos le han seguido proporcionando nuevas creaciones de éxito. Es posible que los Ciclos, más allá de ser usados como una herramienta dinamizadora del proceso creativo, se hayan podido tomar también como una fórmula cuya aplicación rigurosa debería llevar a un resultado exitoso. La tentación de convertir un procedimiento elástico en un método inflexible puede generar, precisamente, el efecto contrario: sacrificar la libre espontaneidad del proceso por el cumplimiento estricto de las reglas. Para Lepage los *Ciclos Repère* son una estructura abierta al servicio de la creación dramática, y nunca un procedimiento hermético. De una manera similar, el maestro Jacques Lecoq siempre se negó a que su pedagogía teatral se convirtiera en un método, pues consideraba que transformar su pedagogía en un método aplicado, sería una manera de quedarse únicamente con su carcasa. En conclusión, los *Ciclos Repère*, entendidos como un proceso cognitivo y conductual de la creatividad en grupo, llevados a cabo de manera estructurada pero flexible, pueden mejorar y facilitar cualquier trabajo creativo, haciéndolo valioso para todas y cada una de las personas que participan activamente en la experiencia creativa.

Quizás, como una manera de distanciarse de la práctica de Jacques Lessard, Robert Lepage siempre ha querido utilizar la expresión “exploración colectiva” para referirse a su particular aplicación de los *Ciclos Repère*. Una de las características más destacables y singulares en el proceso de creación seguido por *Ex Machina*, consiste en llevar a cabo

dichas exploraciones colectivas de manera conjunta, colaborando simultáneamente el equipo técnico con el equipo artístico. Este ha sido el procedimiento que ha desarrollado Lepage, ya con su propia compañía, para incorporar todo el potencial tecnológico en las exploraciones colectivas: técnicos y artistas improvisando a la vez en el mismo espacio escénico. Los periodos de ensayos, repartidos a lo largo de un tiempo que puede llegar a ser extenso, se llevan a cabo en diversos encuentros, que oscilan entre las dos y las cuatro semanas de trabajo intenso, donde todo el equipo: artistas, técnicos, diseñadores y personal de producción, trabajan todos a la vez, involucrándose colectivamente en el proceso de creación. Si bien el procedimiento habitual consiste en que cada equipo trabaja separadamente, y no se acoplan sus resultados hasta los días previos al estreno, esta colaboración conjunta entre áreas, equipos y departamentos constituye una de las grandes virtudes de esta singular compañía de creación e investigación escénica, que la distinguen del resto. En consecuencia, el fruto conseguido en cada producción, por medio de la estrecha colaboración entre los miembros de esta “gran familia”, viene a suponer todo un proceso de aprendizaje, donde se pone de manifiesto, como en los “grupos inteligentes”, que el resultado global obtenido es mucho mayor que la simple suma de cada una de las partes. El espacio multidisciplinar de *La Caserne* será el lugar que permitirá satisfacer las necesidades de producción de la compañía, favoreciendo los procesos de investigación y experimentación en colectividad.

Como hemos indicado anteriormente, por encima de los resultados obtenidos en cada producción, lo que realmente interesa a Robert Lepage es el propio proceso de creación que se aborda como una gran aventura. Lejos de lo que podría parecer, cada proyecto de *Ex Machina* se lleva a cabo con numerosas incertezas y una única certidumbre: saber que al final del

proceso aguarda un espectáculo que está aún por descubrir. En esto consiste el juego y el desafío de cada proyecto: desvelar, entre todos los miembros del equipo, la pieza dramática que se encuentra latente en las exploraciones colectivas. La improvisación de los actores, fuente esencial de escritura dramática, trasciende también a los técnicos y al equipo de producción que necesitará, igualmente, saber improvisar en función del avance del proyecto. Del caos inicial, entre la mesa de trabajo y el espacio escénico donde todo tiene cabida, se irán generando progresivamente los primeros *canovacci*, las primeras estructuras dramáticas. La dinámica de los ensayos se desarrolla entre los apuntes y discusiones de la mesa de trabajo y la exploración de las propuestas en el escenario. A las improvisaciones de los actores se suman las intervenciones de diseñadores y todo el equipo técnico para generar los primeros esbozos de luz, sonido, vestuario, atrezzo, escritura, etc. Es aquí donde se manifiesta el carácter cíclico del proceso creativo: las improvisaciones se preparan, se exploran y se evalúan sucesivamente, hasta ser seleccionadas como parte de los contenidos del espectáculo. Esta es una dramaturgia que continúa desarrollándose con cada representación, abierta siempre a posibles cambios y modificaciones, de modo que tanto la pieza completa como cualquiera de sus partes, pueden volver de nuevo a pasar por las fases de exploración o de evaluación.

Los recursos sensibles, todos aquellos elementos concretos con capacidad de sugerencia, confeccionan el material de base para las exploraciones. Uno de los criterios para seleccionarlos consiste en que el recurso ha de contener alguna vinculación emocional con la persona que lo aporta. De esta manera, uno de los objetivos que persiguen las exploraciones consiste en buscar aquellos elementos dramáticos que faciliten la traslación, al futuro público del espectáculo, del potencial emocional asociado a un recurso concreto. Esta es la relación triangular de

la que hablaba Lecoq: una comunicación entre el yo, el otro y aquello que está fuera de los dos pero que los relaciona o los conecta. En cierto modo, el proceso de creación persigue una complicidad emocional entre el artista y el público, y los recursos sensibles facilitan la triangulación que potencia el vínculo emocional entre uno y otro. De manera sintética, podríamos resumir que las creaciones originales de Robert Lepage combinan el juego de la improvisación, los recursos sensibles y las nuevas tecnologías para confeccionar narraciones que emocionen y sorprendan al espectador. En el fondo, las historias que narra Robert Lepage no dejan de ser melodramas contemporáneos. En ellos distinguimos ciertos patrones similares y temas recurrentes como el arte, la sexualidad o la geografía. Más allá de los clichés, el género del melodrama busca emocionar al espectador poniendo de relieve aspectos y características propias de la naturaleza humana. Es, precisamente, esta dimensión humana lo que le interesa a Lepage en sus historias, en las que sabe relacionar con ingenio lo extremadamente banal, individual y local con los grandes temas universales de la humanidad.

Por otro lado, a nivel narrativo, el viaje siempre ha sido una fuente de inspiración para sus historias. Bien de manera real o a través del recuerdo, la imaginación o la memoria, prácticamente todos los espectáculos originales de Robert Lepage contienen algún viaje. La metáfora del viaje se convierte en un recurso dramático que utiliza con frecuencia para organizar el relato de sus personajes. Situado entre una partida y un regreso, el viaje se convierte en una iniciación, en una experiencia de transformación y de aprendizaje para los personajes protagonistas. Más allá de las palabras, la escena teatral posee un lenguaje propio que se desarrolla en el espacio escénico. La escritura escénica que practica Robert Lepage es un diálogo permanente entre el fondo y la forma, entre los contenidos de la obra y su manifestación externa. Las exploraciones colectivas, entre

artistas, técnicos y diseñadores, favorecen el desarrollo de una dramaturgia global en la que intervienen todos los elementos formales y semánticos de la escena.

Aunque en muchas ocasiones se le haya calificado como excesivo, Robert Lepage también se ha revelado como un maestro del equilibrio. En este sentido, ha sabido encontrar un sabio contrapeso entre la tradición teatral, vinculada al juego de la improvisación del actor, y la vanguardia de la escena tecnológica y espectacular, seña de identidad de su compañía *Ex Machina*. La obra de Lepage se aleja del contenido literario y de las formas clásicas, aproximándose más al concepto de teatro posdramático expuesto por Lehmann, donde el centro de gravedad del hecho teatral se sitúa, no ya en el texto, sino en el conjunto total de la puesta en escena. Las producciones de *Ex Machina* han sabido hacerse eco de nuestra sociedad, cada vez más compleja y heterogénea, para impactar al espectador por medio de los múltiples recursos que ofrece la tecnología aplicada a la puesta en escena. Del mismo modo, Lepage también ha logrado encontrar un equilibrio entre los elementos teatrales más simples y tradicionales, como puede ser el teatro de sombras o los títeres, y la tecnología más sofisticada y espectacular desplegada en sus grandes producciones. Las características, tanto estéticas como temáticas, de los proyectos de *Ex Machina* están ligadas directamente a las condiciones particulares de la producción y a las características propias del proceso de creación. El teatro como parte de las llamadas “industrias culturales” necesita encajar en los mercados económicos de la globalización y, en este sentido, *Ex Machina* ha conseguido desarrollar un modelo de producción internacional adaptándose a las necesidades del mercado y manteniendo, al mismo tiempo, la independencia creativa de su director. Robert Lepage ha sabido jugar a la vez con la sensatez y el atrevimiento, y en esta pericia de equilibrios ha

conseguido encontrar una armonía entre el teatro multimedia y las artes en vivo, una simbiosis de lo tecnológico y artificial con lo más auténtico, personal, y humano, así como una consonancia entre todas sus limitaciones y su libertad creativa.

El teatro de Robert Lepage se ha mantenido en la vanguardia escénica gracias a la defensa de su libertad de expresión artística para renovar formas y contenidos, cuestionando la realidad de nuestro tiempo a través de nuevas herramientas que ha sabido incorporar en la escena. Como gran amante de las paradojas, Lepage siempre ha defendido que la evolución teatral está, precisamente, fuera del teatro. Esta convicción es la que le ha llevado siempre a querer rodearse de un equipo multidisciplinar, poniendo en valor el intercambio y el mestizaje, para mezclar las artes de la escena con el arte digital, provocando encuentros entre científicos y dramaturgos o colaboraciones entre artistas extranjeros y quebequenses. Su carácter innovador se ha manifestado a través de la polivalencia artística y de la interdisciplinariedad.

Robert Lepage nos ofrece un nuevo modelo de creación colectiva para ejercer la práctica de la creación e investigación escénica en el siglo XXI. Así, recordamos algunas características de su práctica innovadora como la importancia de poner el foco en el proceso más que en el resultado, concebido como una vía de exploración y de aprendizaje. Todo el proceso se vive como un “proyecto compartido” en el que se pretende involucrar a toda la “comunidad” que participa y está relacionada con el proyecto: equipo de dirección, artistas, técnicos, personal de producción, observadores, especialistas invitados, etc. Lepage ha constatado que las relaciones e intercambios entre individuos diferentes favorecen la manifestación espontánea de la creatividad. Su rol como director no tiene un carácter autoritario e impositivo, sino que ejerce una función de

dinamizador y facilitador del trabajo colectivo, velando por un buen ambiente de trabajo; él es el capitán del barco, la persona que guía a todo el equipo, asumiendo la responsabilidad del desarrollo global del proyecto. En el proceso de creación, todo error es visto como una oportunidad de mejora, de aprendizaje y de descubrimiento de otras maneras de proceder. Así cada proyecto se convierte en un gran viaje, en una aventura tanto colectiva como individual, donde los actores y actrices juegan un rol fundamental, como verdaderos cocreadores de la obra dramática. El estreno del espectáculo nunca se entiende como un producto acabado, bien al contrario, es el momento en el que se inicia un diálogo abierto y continuado con el público, que conlleva un seguimiento y evaluación permanente de la obra, susceptible de ser modificada, transformada, ampliada o reajustada. Lepage entiende sus obras como un producto vivo que mantiene una evolución constante hasta la última representación. A los artistas del futuro les invita a “ponerse en peligro”, pues el talento no supone ninguna garantía de éxito, si no viene acompañado de la audacia para saber aprovechar las oportunidades y de la osadía para tomar ciertos riesgos. La gran estrategia de Robert Lepage ha consistido en haber sabido hacerse irremplazable.

El teatro siempre habla en el tiempo presente y, al igual que el resto de las artes, ha de mantener un vínculo y una conexión con la sociedad a la que pertenece. En muchas ocasiones, el arte contemporáneo en su diversidad corre el riesgo de encerrarse en exceso sobre sí mismo y de hacerse áspero, difícil o incomprensible. El director quebequense echa en falta el humor en la escena contemporánea y defiende un teatro accesible y popular, otorgándole ese sentido primigenio de ritual colectivo. Desconocemos cómo será el teatro del futuro, pero, al igual que lo hace Robert Lepage, sería deseable continuar concibiendo el hecho teatral como una gran ceremonia de encuentro y comunión entre seres humanos.

Esta investigación ha demostrado la vigencia, el interés y el potencial de la creación escénica que es llevada a cabo colectivamente, bajo un liderazgo ejemplar y ejemplarizante. En nuestro país, la creación colectiva realizada por compañías independientes, cuyos miembros convivían y exploraban para crear obras originales, también vivió su momento de esplendor en los años setenta y ochenta, comenzando a declinar en los noventa, hasta ir desapareciendo poco a poco, en la mayoría de los casos⁴⁴⁸. Lo que Lepage propone en la actualidad no es una creación colectiva entre “semejantes”, sino más bien, una creación “compartida” entre diferentes, opuestos, complementarios o extraños, pero con intereses y expectativas comunes, con deseos de aprender y evolucionar conjuntamente. El actor, con su capacidad creadora para construir y dar vida a los personajes, sigue siendo la pieza fundamental y humanizadora del teatro, pero, al mismo tiempo, las historias han de encontrar una forma de expresión, un lenguaje y una poética escénica que conecte siempre con el presente y con la realidad del espectador. Para ello, Lepage considera indispensable mantener un diálogo permanente entre las artes, las ciencias y las tecnologías, entre lo local y lo foráneo, entre la tradición y la vanguardia. Esta es su manera de innovar y descubrir, favoreciendo una “dramaturgia improvisada”, que está siempre por escribir.

Aunque la obra de Robert Lepage pueda ser conocida en España, más por sectores profesionales de las artes escénicas que por el gran público, no existen investigaciones que estudien y analicen, desde una

⁴⁴⁸ Este es el caso de numerosas compañías del teatro independiente que surgieron a lo largo de los años sesenta, setenta y ochenta por toda la geografía española como: *Los Goliardos* o *Teatro Tábano* en Madrid; *Els Joglars*, *Els Comediants* o *La Fura dels baus* en Cataluña; *La Cuadra de Sevilla* o *La Zaranda* en Andalucía; *Karraka* o *Geroa* en el País Vasco, etc. En la actualidad, *La Fura dels baus*, a través de algunos de sus miembros como Carles Padrissa y Alex Ollé, ha continuado la actividad de la compañía, permaneciendo siempre en la vanguardia teatral y evolucionando también hacia fórmulas escénicas más “compartidas”, colaborando estrechamente con otros artistas (como las diversas colaboraciones con el escultor Jaume Plensa), potenciando el carácter multidisciplinar y la alianza con las nuevas tecnologías. En este sentido, algunas propuestas escénicas de *La Fura dels baus* se han puesto en relación y comparación con las producciones de *Ex Machina*, fundamentalmente, en el ámbito operístico (véase nota 417).

óptica teórica y práctica, la génesis de una dramaturgia que es modelo de colaboración, integración e innovación escénica. Confiamos, por tanto, que los resultados de la presente tesis doctoral podrán servir para analizar, sistematizar y visibilizar el proceso de creación de Robert Lepage, como referente internacional de la escena contemporánea de vanguardia. Unos resultados que puedan ayudar tanto a profesionales de las artes escénicas, creadores y pedagogos, así como a cualquier persona interesada en los procesos de investigación artística y creación colectiva. Finalmente, desearía que este trabajo académico pudiera generar, del mismo modo, diferentes y nuevos estudios que completen y complementen los hallazgos de mi investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Obras y textos publicados de Robert Lepage

LEPAGE, R., BERNIER, É., BISSONETTE, N., BLANKENSHIP, R., BRASSARD, M., CAIEUX, A-M., DANEAU, N., FRÉCHETTE, R., CIGNAC, M., GOYETTE, P., VINCENT, G., LIMONCHIK, M., & BIBEAU, G. (1996). *The Seven Streams of the River Ota*. London, Methuen Drama Modern Plays.

LEPAGE, R., & BRASSARD, M. (1997). *Polygraph*. Bloomsbury Academic. Methuen Drama Modern Plays.

LEPAGE, R., BRASSARD, M., CASAULT, J., CÔTÉ, L., CIGNAC, M., et MICHAUD, M. (2007a). *La trilogie des dragons*. Québec, L'instant même.

LEPAGE, R. (2007b). *La face cachée de la lune*. Québec, L'instant même.

LEPAGE, R. (2007c). *Le projet Andersen*. Québec, L'instant même.

LEPAGE, R. (2008). *Le Moulin à images*. Ex Machina.

LEPAGE, R. (2008). *Día Mundial del Teatro 2008*. International Theatre Institute ITI. https://www.world-theatre-day.org/es/pdfs/WTD_Message_2008_ES.pdf

LEPAGE, R y MICHAUD, M. (Autores), JOURDAIN, F. (Dibujante) (2011). *The blue dragon* [Cómic]. House of Anansi Press.

LEPAGE, R. (22 diciembre 2017). « Le couillon solitaire ». *Voir*, Canadá. <https://voir.ca/lni-40-ans/robert-lepage/>

LEPAGE, R. (2018). *887: a play*. Arachnide.

Obras sobre Robert Lepage

ALBACAN, A. (2016). *Intermediality and spectatorship in the theatre work of Robert Lepage*. Cambridge Scholars Publishing.

- BUREAU, S. (2008). *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*. Amerik Media.
- CAUX, P. y GILBERT, B. (2007). *Ex Machina : chantiers d'écriture scénique*. Les éditions du Septentrion. L'instant scène.
- CHAREST, R. (1995). *Robert Lepage : Quelques zones de liberté*. Éditions de L'Instant même.
- CLERMONT-BEÏQUE, D. (2000). *Chercheurs de miracles* [Película documental]. In *Extremis Images*.
- DONOHUE, J. I. & KOUSTAS, J. M (eds) (2000). *Theater sans Frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*. Michigan State University Press.
- DUCHESNE, M. (1997). *Les 7 paroles de Robert Lepage* [Película documental]. Télé Québec.
- DUNDJEROVIC, A. (2003). *The cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*. Wallflower Press.
- DUNDJEROVIC, A. (2007). *The Theatricality of Robert Lepage*. McGill-Queen's University Press.
- DUNDJEROVIC, A. (2009). *Robert Lepage*. Routledge performance practitioners.
- FRANCO, F. y BELZIL, M. (Directores) (2009). *The Image Mill Revealed* [Película documental]. Les Productions de 8e Art & The National Film Board of Canada.
- FRICKER, K. (2020). *Robert Lepage's original state productions: Making theatre global*. Manchester University Press.
- FOUQUET, L. (2005). *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec, L'instant même.
- FOUQUET, L. (2018). *Robert Lepage. Entretien et présentation par Ludovic Fouquet*. Actes Sud, Collection Mettre en Scène.
- GILBERT, B. (2013). *Le « Ring » de Robert Lepage. Une aventure scénique au Metropolitan Opera*. L'instant scène.
- HÉBERT, C. y PERELLI-CONTOS, I. (2011). *La face cachée du théâtre de l'image*. Les Presses de l'Université Laval.

KLETT, R. (2016). *Robert Lepage: Conversas sobre arte e método*. Edições Sesc Sao Paulo.

MONTEVERDI, A. M. (2018). *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*. Meltemi Linee.

MONTEVERDI, A. M. (2005). *Il teatro di Robert Lepage*. BSF Edizioni. Biblioteca universale “Utopie” 6.

PETER ALLEN, J. (director) (2009). *Robert Lepage* [Película documental]. L’Office National du Film du Canada.

POLL, M. (2018). *Robert Lepage’s Scenographic Dramaturgy: The Aesthetic Signature at Work*. Palgrave Macmillan.

REYNOLDS, J. (2019). *Robert Lepage / Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*. Methuen Drama.

Artículos sobre Robert Lepage y su obra

BABOVA-GYUREVA, E. (20 octubre 2007). *Les quarante ans de la LNI “New York, réalité et illusion”*. La Fabrique Culturelle Tv. <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/10209/sorti-des-voutes-les-quarante-ans-de-la-lni-new-york-realite-et-illusion>

BOVET, J. (2000). “Identity and Universality: Multilingualism in Robert Lepage’s Theatre”. En DONOHOE, J. I. & KOUSTAS, J. M (eds.) *Theater sans Frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage* (pp. 3-20). Michigan State University Press.

DUNDJEROVIC, Aleksandar (2010). “Robert Lepage and *Ex Machina* – *Lipsynch* (2007) – Performance, transformations and cycles”. En HARVIE, J. & LAVENDER, A. (eds.) *Making contemporary theatre* (pp. 160-179). Manchester University Press.

FOUQUET, L. (1998). « Du castelet à l’écran: Robert Lepage ». *Puck*, n° 11, pp. 34-41.

GABRIEL, P. (16 julio 2012). *Secret World Live*. <https://petergabriel.com/release/secret-world-live-dvdbluray/>

GARCÍA MAY, I. (2001). “La cara oculta de Lepage”. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 6. RESAD, pp. 70-82.

HARRINGTON, R. (20 de junio de 1993). “The secret tour”. *The Washington Post*.

HÉBERT, C. (2009). « Le lieu de l’activité poétique de l’auteur scénique : à propos du Projet Andersen de Robert Lepage ». *Voix et Images*, vol. 34, nº 3, (102), pp. 21-40.

LAFONT, I. (19 de noviembre de 2009) “El viaje oriental de Robert Lepage pasa por España”. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/11/19/cultura/1258585205_850215.html

ORDOÑEZ, M. (8 de noviembre de 2008). “Lipsync me convierte en bola de millón”. *El País*. https://elpais.com/diario/2008/11/08/babelia/1226102775_850215.html

PERELLI-CONTOS, I., HEBERT, C. y LESAGE, M. C. (1994). « La tempête Robert Lepage ». *Nuit Blanche* (55), pp. 63-66.

PORRAS, J. (9 de julio de 2018). “Cancelado en Canadá un musical sobre la esclavitud sin apenas artistas negros”. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/07/05/actualidad/1530745512_156382.html

PROVENCHER, N. (11 septembre 2016). “Lynda Beaulieu, soeur et ange gardien de Robert Lepage” *Le Soleil*. <https://www.lesoleil.com/actualite/la-capitale/lynda-beaulieu-soeur-et-ange-gardien-de-robert-lepage-fc05ed9ea4a822c2a29d0adb62cd2204>

SAINT-HILAIRE, J. (22 janvier 2000). « L'hiver culturel: Robert Lepage. Le créateur se penche sur l'avenir du théâtre ». *Le Soleil*.

SALTER, D. (1993). « Borderlines: An Interview with Robert Lepage and Le Théâtre Repère », *Theater Journal*, 24 (3) (Yale School of Drama), pp. 71-79.

SOUQUE, J. (27 octobre 2015). *10 ans de BAnQ : "La bibliothèque, la nuit", mirages et voyages virtuels*. Actualité. <https://www.actualite.com/article/monde-edition/10-ans-de-banq-la-bibliotheque-la-nuit-mirages-et-voyages-virtuels/61778>

SWED, M. (5 February, 2005). “Epic, extravagant”. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-feb-05-et-ka5-story.html>

TORRES, R. (4 de mayo de 2012). “Robert Lepage y el juego del teatro”. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336158963_839049.html

VAÏS, M. (2010). « Robert Lepage et l'impro ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 137, (4), pp. 65-71.

Entrevistas y conferencias de Robert Lepage

Arts at MIT. (3 mayo 2012). *Robert Lepage and Peter Gelb Panel Discussion at MIT*. [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=BIMS42k-1Qo>

Banff Centre for Arts and Creativity. (14 julio 2015). *Playwright and Director Robert Lepage's Unique Creative Style*. [Vídeo]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=pMGPzuF7B_Q

BARRANCO, J. (5 de octubre de 2017). “Vivimos en un tiempo en el que la verdad resulta infrecuente”. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20171005/431809904417/robert-lepage-cirque-du-soleil-totem.html>

BORELLO, C. (1994). « Robert Lepage, mettre en scène, c'est écrire ». *Théâtre/public*, n° 117. Montreuil, Éditions Théâtrales, pp. 82-85.

BOUCHARD, G. (9 de septiembre de 2016). « Sur les traces de Robert Lepage », *Le Soleil*. <https://www.lesoleil.com/arts/theatre/sur-les-traces-derobert-lepage-d1e8f5f828c2dbecbe166e19e430331a>

CAMERLAIN, L. y LAVOIE, P. (1987). « Points de repère, entretien avec les créateurs », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, pp. 177-208.

CHAMBERLAND, Roger : « La métaphore du spectacle : entrevue avec Robert Lepage ». Québec, *Les Publications Québec français* n° 69, 1988, pp. 62-65.

ERULI, B. (1996). « Eloge de la technologie bancaire ». *Puck* n°9, Editions Institut International de la Marionnette, pp. 39-42.

FOUQUET, L. (1998). « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines ». En PICON-VALLIN, B. (dir.) *Les écrans sur la scène* (pp. 325-332). Editions L'age d'homme.

FÜRLE, B. (1994). «Le théâtre comme point de rencontre des arts ». Une interview avec Robert Lepage dans *A propos de dramaturgie*. Theater Schrift 5 & 6, pp. 210-228.

HIVERNAT, P. y KLEIN, V. (1996). « Histoires parallèles ». Entretien avec Robert Lepage. *Les Inrockuptibles*, n°77, pp. 29-31.

IGLESIAS SIMÓN, P. (Julio-septiembre 2005). “Una conversación con Robert Lepage a la hora del té”. Madrid, *ADE-Teatro* N° 106, pp. 74-82.

LAFONT, I. (19 de noviembre de 2009). “El viaje oriental de Robert Lepage pasa por España”. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/11/19/cultura/1258585205_850215.html

LASSEUR, D. (2013). « Grands entretiens - Robert Lepage ». [Vídeo] INA (Institut National de l'Audiovisuel). <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Lepage/robert-lepage/video>

LEPAGE, R. (2004). *Master class de Robert Lepage*. [Vídeo]. Institut del teatre.

LEPAGE, R. (2007). *Performing past and present*. [Vídeo] YouTube. Berkeley Events, University of California. <https://www.youtube.com/watch?v=sqhUSm451gI>

LEPAGE, R. (2015). *Playwright and Director Robert Lepage's Unique Creative Style*. [Vídeo] YouTube. Banff Centre for Arts and Creativity. https://www.youtube.com/watch?v=pMGPzuF7B_Q

McALPINE, A. (1996). “Robert Lepage”. En DELGADO, M. y HERITAGE, P. (dir.) *In contact with the Gods? Directors Talk Theatre* (pp. 130-157). Manchester University Press.

PERALES, Liz (22 de noviembre de 2002). *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/teatro/Llega-a-Madrid-con-La-cara-oculta-de-la-luna/2169>

Polymtlvideos (3 noviembre 2015). *Entretiens Privilèges avec Robert Lepage*. [Vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sKZ8UJ2JbJo&t=386s>

Romaeuropa Festival (2015). *Ex Machina/Robert Lepage – 887* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kYswTsuzDFQ>

THOMSON, R. H. (28 de septiembre de 2009) *Robert Lepage on voice and speech, Lipsynch, and Peter Gabriel*. The Canadian Opera Company. [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8pT_KHH4S8g

TOUSIGNANT, I. (Winter 2001). "Fated Possibilities: A conversation with Robert Lepage". *Take One Magazine*, vol. 9, n. 30 pp. 14-18.

LADLY, M. (1993). *The Box Magazine* (3).
<https://petergabriel.com/release/secret-world-live-dvdbluray/>

TALBOT, C. *L'Impact historico-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral Québécois, de 1974 à aujourd'hui*. [Vidéo (entrevista a R. Lepage en Anexos) Memoire de la Maîtrise en Théâtre, Université de Québec à Montréal, UQAM]. <https://core.ac.uk/download/pdf/77617920.pdf>

Tesis y trabajos académicos sobre Robert Lepage

ATIE, S. L. (2015). *Per un'estetica della performance teatrale postdrammatica: linee teoriche e analisi di tre re-enactements, di Jan Fabre e Robert Lepage*. [Tesis doctoral. Università Cattolica del Sacro Cuore]. <http://tesionline.unicatt.it/handle/10280/6178>

BERCIER, A. (2016). *Concert rock et théâtralité : Secret World Live de Peter Gabriel*. [Thèse. University of Ottawa].
<http://hdl.handle.net/10393/35539>

CORNELLIER, B. (2006). *Absence et présence de l'Indien : identité, nationalité et indianité dans « Le Confessionnal » (1995) de Robert Lepage*. [Mémoire de maîtrise en Arts (Études cinématographiques). Concordia University].
<https://spectrum.library.concordia.ca/9020/1/MR20805.pdf>

EDGECOMBE, N. (2007). *How might Robert Lepage's philosophy of the communion between actor and audience be applied in a New Zealand context?* [Master of Philosophy in English. Massey University].
<http://hdl.handle.net/10179/14619>

FOUQUET, L. (2002). *De la boîte à l'écran, le langage scénique de Robert Lepage*. [Thèse. Université Paris Nanterre].
<https://www.sudoc.fr/246633484>

KNAPTON, B. (2008). *Activating simultaneity in performance: exploring Robert Lepage's working principles in the making of Gaijin*. Master of Arts

(Research). Queensland University of Technology, Creative Industries Faculty, Performance Studies. <https://eprints.qut.edu.au/16583/>

LATOURE, M. (2006). *Corps fictif et vectorisation de la signification dans les monodrames de Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier : vers une poétique de la dramaturgie de l'acteur au Québec*. [Mémoire de maîtrise en Études françaises. Université de Montréal]. <http://hdl.handle.net/1866/17256>

LOMBARDI, E. (2010). *In Between: The Gap of quality L'influenza dell'insegnamento di Gurdjieff nel teatro di Peter Brook, Decalan Donnellan e Robert Lepage*. [Thesis. Università di Bologna]. http://amsdottorato.unibo.it/3056/3/Lombardi_Elisa_Tesi.pdf

MASSICOTTE, C. (2009). *Architectures de la mémoire : Peter Eisenman, Robert Lepage et W.G. Sebald*. [Mémoire de maîtrise en littérature comparée. Université de Montréal]. <http://hdl.handle.net/1866/7910>

NADEAU, K. (2008). *La trilogie des dragons : lecture d'un système riche, complexe et évolutif*. [Mémoire de maîtrise. Université Laval]. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/20102>

OUELLETTE, A. (2001). *La figure du créateur dans le théâtre de Robert Lepage pour une communication participative entre la scène et la salle*. [Mémoire de maîtrise. Université Laval]. <http://www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp05/MQ65385.pdf>

PERROT, E. (2007). *Le solo ou la construction de l'identité comme reflet d'une époque dans les spectacles de Pol Pelletier et de Robert Lepage*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal]. <http://www.archipel.uqam.ca/4754/1/M10001.pdf>

POLL, M. (2015). *Robert Lepage's scenographic dramaturgy: the aesthetic signature at work*. [Tesis. Royal Holloway, University of London]. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.792361>

SALAS-MURILLO, B. (2017). *De l'intermédialité à l'oeuvre lepagienne, et de l'oeuvre lepagienne à l'intermédial : un parcours à double sens à propos du théâtre et du cinéma de Robert Lepage*. [Thèse. Université Laval]. <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/28348>

SCHWARTZ, J. (2013). *L'Autre en Soi : l'identité entre deux mondes dans la Trilogie des dragons et le Dragon bleu de Robert Lepage*. [Thèse. Queens University]. <http://hdl.handle.net/1974/7711>

Obras sobre el teatro de Quebec

AA.VV. (2008). *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec. 50 ans de théâtre*. Archives du Conservatoire d'art dramatique de Québec.

ALONSO BARREÑA, B. (enero-marzo, 2018). "La ciudad y los dragones". *ADE* (169) Revista de la Asociación de Directores de Escena, pp. 62-69.

ALONSO BARREÑA, B. (2016). "Robert Lepage o el sueño de Ícaro". En BOTTIN, B. (coord.) *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Editorial Fundamentos, pp. 235-244.

ARBOUR, R. (1976). "Le Théâtre de Neptune de Marc Lescarbot" en *Archives des lettres canadiennes. Le Théâtre canadien-français*, tomo V, Montreal, Fides, pp. 21-31.

BASILE, J. (30 de agosto de 1968). « Les Belles-soeurs de Michel Tremblay: une entreprise familiale de démolition ». *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/280414/30-aout-1968-une-entreprise-familiale-de-demolition-les-belles-soeurs-de-michel-tremblay-au-stella>

BEAUCHAMP, H. (2005). *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*. Montréal, VLB Éditeur.

BEAUCHAMP, H. et GILBERT, D. (2003). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX siècle*. Presses de l'Université du Québec.

BEAUCHAMP, H. (1990a). « Appartenance et territoires : repères chronologiques ». *L'Annuaire théâtral*, n° 8, pp. 41-72.

BEAUCHAMP, H. et LARRUE, J.-M. (1990b) « Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 8, pp. 131-143.

BELAIR, M. (1973). *Le Nouveau Théâtre québécois*. Montréal, Leméac.

BÉRAUD, J. (1958). *350 ans de théâtre au Canada*. Montréal, Cercle du livre de France.

- BORDUAS, P-É. (1990). *Refus global et autres écrits*. Montréal, Typo, pp. 63-77.
- CADIEUX, A. (2009). *L'improvisation dans la création collective québécoise : trois troupes par elles-mêmes*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/2244/1/M10882.pdf>
- CARON, A. (1978). *Le père Emile Legault et le théâtre au Québec*. Fides.
- CHAMBERLAND, R. (1997). "L'expérience du chaos et la pragmatique du corps". En HEBERT, C. y PERELLI-CONTOS, I. *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme* (pp. 13-23). Nuit Blanche.
- CLOUTIER, R. (17 de enero de 1970). "Jeanne d'Arc au cirque". *Le Devoir*, p. 13.
- CLOUTIER, R. (1979). "Le Grand Cirque Ordinaire: réflexions sur une expérience". *Les Presses de l'Université de Montréal. Études françaises*, 15, (1-2), pp. 187-193.
- CÔTÉ, J-G. (1986). *Le théâtre parminou ou la résurgence du théâtre d'intervention au québec dans les années 1970*. [Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal]. <http://depositum.uqat.ca/id/eprint/359>
- COTNAM, J. (1976). *Le théâtre québécois. Instrument de contestation sociale et politique*. Éditions Fides.
- COUILLARD, C. (1995). « Les industries culturelles ou la ruée vers l'art... rentable ». *Liaison* (81), pp. 31-32.
- DAVID, G., GUAY, H., JACQUES, H., & JUBINVILLE, Y. (2020). *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DIEGO, R. de (2002). *Teatro de Quebec*. Universidad del País Vasco.
- DIEGO, R. de (2008), "Panorama del teatro contemporáneo en Quebec". En TREMBLAY, M. *Las cuñadas* (ver. Itziar Pascual). Teatro Español de Madrid.
- DUBÉ, M. (1968). *Textes et Documents*, Montréal, Leméac.
- DUTIL, C. (1981). « De la famille Knapp » *Jeu : revue de théâtre*, n° 21, p. 179-186.

- ÉLIE, R., LESCARBOT, M., TREMBLAY, M., GAGNON, E., LEFEBVRE, J-P., MAJOR, A., CHAMBERLAND, P., VIEN, R., BOURGET, L. (1964). *Écrits du Canada français*, n° 18. Montréal, Écrits du Canada français.
- FONTENAY, D. et MAHEU, G. (février 1995). « *Usine C* », *programme du spectacle Vingt ans*. Montréal, Usine C.
- FORTIN, S. (2006). « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie » dans LE COGUIEC, É. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 97-109). Presses de l'Université du Québec.
- GÉLINAS, G. (1950). *Tit-Coq*. F Montréal, Bauchemin.
- GENDROM, A. (2008). « De la rue à l'usine. Les lieux de carbone 14 ». *Globe*, 11 (2), 61–79.
- GODIN, J. C. y LAFON, D. (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montreal, Leméac.
- GRAVEL, R. et LAVERGE, J-M. (1987). *Impro. Réflexions et analyses*. Éditions Leméac.
- GRAVEL, R. et LAVERGE, J.-M. (1989). *Impro II. Exercices et analyses*. Éditions Leméac, 1989.
- GREFFARD, M. et SABOURIN, J-G. (1997). *Le théâtre québécois*. Quebec, Boréal.
- GRUSLIN, A. (1983). « Dix ans de création collective — C'est singulier! Entretien avec *Le Parminou* ». *Jeu*, (28), pp. 111–129.
- HÉBERT, C. et PERELLI-CONTOS, I. (mai-juin 1994). “Une mutation en cours”, *Théâtre/Public*, n° 117, pp. 64-73.
- HÉBERT, L. (1977). « Pour une définition de la création collective ». *Jeu : revue de théâtre*, 6, pp. 38-46.
- HENAFF, Lucas. (2008). *Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » : 1965-1976*. [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. <http://hdl.handle.net/1866/7702>
- JUBINVILLE, Y. (printemps 1998) « La traversée du désert ». *L'Annuaire théâtral*, n.° 23 ; pp. 90-106.

- LAFON, D. (dir.)(2001). *Le Théâtre Québécois 1975-1995*. Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l' Université d'Ottawa. Tome X. Éditions Fides.
- LALONDE, M. (1974). *Speak White*. Éditions de l'Hexagone.
- LAVOIE, P. (1985). "L'improvisation : l'art de l'instant". *Théâtre québécois: tendances actuelles*, Volume 18, numéro 3, pp. 95-111.
- LEFEBVRE, P. (1994). « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public* 117, pp. 46-48.
- LEDUC, Y. (6 marzo 2018). *Les 40 ans de la LNI*. Voir. <https://voir.ca/lni-40-ans/yvon-leduc/>
- LÉVESQUE, R. (23 novembre 1988). « Que reste-t-il de nos cauchemars? ». *Le Devoir*, p. 11.
- LÉVESQUE, S. (1989). « De l'importance du terme ». *Jeu*, (52), pp. 39–44.
- MAILHOUT, L. (1976). "Orientations récentes du théâtre québécois". En *Archives des lettres canadiennes, Le Theatre canadien-francais*, tomo V.
- MAILHOUT, L. (1977) "T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?". *Jeu*, (5), pp. 32–39.
- OLGUÍN, F. (1997). "La cuestión de Quebec y la unidad de Canadá: retos, riesgos y perspectivas". *Revista Mexicana de Política Exterior* N° 51. Instituto Matías Romero, pp. 136-164.
- PORRAS FERREYRA, J. (2018). "Cancelado en Canadá un musical sobre la esclavitud sin apenas artistas negros". *El País*, 9 de julio de 2018. https://elpais.com/cultura/2018/07/05/actualidad/1530745512_156382.html
- RIENDEAU, P. et ANDRÈS B. (1997). « La dramaturgie depuis 1980 ». En HAMEL, R. (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (pp. 209-238). Guérin éditeur.
- ROBERT, L. (1983). Compte rendu de [« Théâtre en lutte : le théâtre Euh! »]. *Jeu*, (27), 166–168.
- ROY, I. (1993). *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Nuit Blanche, CRELIQ.
- SIGOUIN, G. (1976). « Orientations et mutations du théâtre... euh! (première partie) ». *Jeu*, (2), pp. 55–81.

SIGOUIN, G. (1976). « Orientations et mutations du théâtre... euh! (deuxième partie) ». *Jeu*, (3), 1976, pp. 14–45.

SIGOUIN, G. (1982). *Théâtre en lutte: le Théâtre Euh !*, Montreal, VLB.

SOLDEVILA, P. (1989). « De l'architecture au théâtre : entretien avec Jacques Lessard ». *Jeu*, (52), pp. 31–38.

TALBOT, C. (2015). *L'Impact historico-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral Québécois, de 1974 à aujourd'hui*. [Mémoire de la Maîtrise en Théâtre, Université de Québec à Montréal, UQAM]. <https://core.ac.uk/download/pdf/77617920.pdf>

THENON, L. (Julio-septiembre 1999). “El teatro en Quebec. Estructuras de producción y de formación profesional”, *ADE-Teatro*. N° 76, pp. 158-169.

VAÏS, M. (1981). « Un théâtre qui s'écrit ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 21, (4), pp. 5-8.

VILLEMURE, F. (1977). « Aspects de la création collective au Québec ». *Jeu* (4), pp. 57–71.

Estudios sobre teoría y práctica en artes performativas

ÁVILA BECERRIL, L. A. (2012). *Teatralidad, globalidad y tecnología en el siglo XXI*. [Tesis doctoral, The University of Western Ontario]. <http://ir.lib.uwo.ca/etd>

BABLET, D. (1970). *Svoboda*. Lausanne, L'Âge d'homme.

BERNARD, M. (1977). « Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée », *L'Envers du théâtre : Revue d'esthétique*, n° 1 - 2. Paris, Union générale d'éditions, pp. 25-33.trad

BICKERSTAFF, J. (2011). “Collaborative Theatre/Creative Process”. *Communication and Theater Association of Minnesota Journal (CTAMJ)*, 38, pp. 42-54.

BRECHT, B. (1999). *Petit organon pour le théâtre* (trad. Jean Tailleur). Paris, L'Arche.

BROOK, P. (25 mai 1996). « Un travail mal compris ». *Le Devoir*, p. A10.

- BROOK, P. (2001). *El Espacio Vacío* (trad. Ramón Gil Novales). Barcelona, Ediciones Península.
- BROOK, P. (2002) *L'espace vide*, Le Seuil, coll. Points.
- CEMBRANOS, F. y MEDINA, J. A. (2003). *Grupos Inteligentes: teoría y práctica del trabajo en equipo*. Editorial Popular.
- DABINI, A. (1967). *Notas sobre la "Commedia dell'Arte"*. Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.
- DANAN, J. (2013). « Écriture dramatique et performance ». *Communications* n° 92, pp. 183-191.
- DEBRAY R. (1997). *Vie et mort de l'image*. Editions Gallimard.
- DELGADO, M. y HERITAGE, P. (dir.) (1996). *In contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester University Press.
- DIXON, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. The MIT Press.
- DORÉ, M. (2011). *De l'improvisation e de la tactique du jeu*. Montréal. Dramaturges Éditeurs.
- DORT, B. (1996). *La représentation émancipée*. Actes Sud.
- FÉRAL, J. (2001a). *Les chemins de l'acteur. Former pour jouer*. Montréal, Éditions Québec Amérique.
- FÉRAL, J. (2001b). *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens. Volume I. L'espace du texte*. Montréal/Paris, Éditions Jeu/Éditions Lansman.
- FÉRAL, J. (2001c). *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens. Volume II. Corps en scène*. Montréal/Paris, Éditions Jeu/Éditions Lansman.
- FÉRAL, J. (2003). *L'école du jeu. Former ou transmettre ... les chemins de l'enseignement théâtral*. L'Entretemps éditions.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, A. I. (2006). *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos*. Editorial Fundamentos, Biblioteca Temática RESAD.
- FO, D. (1998). *Manual mínimo del actor* (trad. Carla Matteini). Hiru.
- GAYOT, J. (18 septembre 2018). « Ariane Mnouchkine : "Les cultures ne sont les propriétés de personne" ». *Télérama – Arts & Scènes*.

- GOETHE, J. W. (1924). *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister* (trad, F. Halévy). Paris, Grasset.
- HALPRIN, L. (1969). *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*. New York, G. Braziller.
- HALPRIN, L. & BURNS, J. (1974). *Taking part: a workshop approach to collective creativity*. Cambridge, MIT Press.
- HARVIE, J. & LAVENDER, A. (2010) *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. Manchester University Press (Reprinted 2016).
- HÈBERT, C. et PERELLI-CONTOS, I. (1997). *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Quebec, Nuit Blanche.
- HEIDEGGER, M. (1972). *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires, Nova.
- HELD, J. (May–July 2012) “Anna Halprin: in conversation with John Held, Jr”. San Francisco, SFAQ issue 9, pp. 32-37.
- JOHNSTONE, K. (1990). *Impro, La Improvisación y el Teatro* (trads. E. Olivos y F. Huneus). Editorial Cuatro vientos (5^a edición, 2008. Obra original publicada en 1979).
- KNAPP, A. (1991). *La classe d'écriture*. [Véideo] París, La Maison du geste et de l'image.
- KNAPP, A. (1993). *Une école de la création théâtrale*. Paris, Actes Sud, coll. Les Cahiers Théâtre/Éducation, n°7.
- KNAPP, A. (2010). « L'impromptu du parc ». Montréal, *Jeu, revue de théâtre*, n° 137, pp. 106-112.
- LAFERRIÈRE, G. (1993). *La improvisación pedagógica y teatral*. Bilbao, EGA Profesores Editores.
- LAROZE, F. (2010). “Pour un théâtre du XXI^e siècle”. Revista digital *Evidenz: nouvelles écritures & technologies* numériques*. http://www.evidenz.fr/wiki/tiki-index.php?page=cv_Franck-Laroze
- LAVOIE, P. (1985). “L'improvisation : l'art de l'instant”. *Théâtre québécois: tendances actuelles*, Volume 18, numéro 3, pp. 95-111.
- LEABHARDT, T. (2003). “Physical theatre”, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press.

- LECOQ, J. (dir.) (1987). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Incluye textos de P. Avron, A. Delbée, A. Gautre, M. Lever, J. Mitry, Y. Ohashi, J. Perret, A. Rey, L. Romani y J-J. Roubine; y la participación de J-L. Barrault y A. Mnouchkine. Bordas.
- LECOQ, J. (1996). *Lettre à mes élèves*. École Jacques Lecoq.
- LECOQ, J. (1997). *Le Corps Poétique*. Paris, Actes Sud, coll. Les Cahiers Théâtre/Éducation, n°10.
- LEHMANN, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (trad. Karen Jürs-Munby). Routledge.
- LEHMANN, H-T. (28 de octubre 2014). “Metamorfosis del Teatro Posdramático”. [Vídeo YouTube] Conferencia impartida en el Auditorio MUAC de la Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.youtube.com/watch?v=u-P8UIxx20E>
- LISTA, G. (1999). « Du technologique au multimédia ». *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle*. Actes Sud, pp. 81-99.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2016). *La escena del siglo XXI*. ADE, Serie Debate n° 22.
- MALENFANT, M. (1978). « Autonomie et compétence : l'acteur chez Knapp ». *Jeu : revue de théâtre*, 9, pp. 25-31.
- MAURIN, F. (1996). « Scène, mensonges et vidéo. La dernière frontière du théâtre américain ». *Théâtre/Public*, n° 127, pp. 41-47.
- OLIVA CALVO, M. (2008). *Transdisciplinariedad, vínculos e integración de saberes*. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/oliva_calvo_marisel/transdisciplinariedad.htm
- PAVIS, P. (1990) *Diccionario del teatro* (trad. Fernando de Toro). Barcelona, Ediciones Paidós.
- PAVIS, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea* (trad. Magaly Muguercia). Universidad de Murcia.
- PERRUCCI, A. (1961). *Dell'arte rappresentativa premeditata el all'improvviso*. Florencia, Sansoni Editore (original de 1699).
- PEYRET J-F. (1998) « Texte, scène et vidéo », *Les écrans sur la scène* (éd. Béatrice Picon-Vallin). Paris, L'âge d'homme, pp. 279-294.

- PICCON-VALLIN, B. (dir.) (1998). *Les écrans sur la scène*. Coll. Th XX, L'Age d'Homme.
- POLIERI, J. (2004). *Scenography and Technology*. Paris, Bibliothèque nationale de France.
- RODARI, G. (1983). Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias. Barcelona, Editorial Argos Bergara.
- RYNGAERT, J-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*, París, Dunod.
- SALVATIERRA, C. (1999). “Jacques Lecoq: la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Núm.: 18-19-20, pp. 373-392.
- SALVATIERRA, C. (2007). *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. [Tesis doctoral. Universidad de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/400762>
- SÁNCHEZ, J. A. (1994). *Las dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCHECHER, R. (2002). *Performance studies: an introduction*. London, New York, Routledge.
- TESTAVERDE, A. (2007). *I canovacci della commedia dell'arte*. Torino, Einaudi.
- TOUSSAINT, F. (1997). “Globalización e industria cultural”. *RMCPs*. Universidad Nacional Autónoma de México, vol 41, nº 169, pp. 177-196.
- VAN KERKHOVEN, M. (1994). *Theaterschrift 5 & 6. A propos de dramaturgie*. Bruselles.
- VITEZ, A. (1985). « L'Art du théâtre », *L'Art du théâtre*, nº 1, p.8.

Páginas web

Association Internationale des Études Québécoises. <http://aieq.qc.ca/>

Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

<https://www.banq.qc.ca/accueil/#>

Centre des Auteurs Dramatiques. <https://www.cead.qc.ca/>

Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises. <https://crilcq.org/>

Conseil Québécois du Théâtre. <https://cqt.ca/>

Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique du Québec. <https://www.conservatoire.gouv.qc.ca/>

École Nationale de Théâtre du Canada. <https://ent-nts.ca/fr>

Érudit. <https://www.erudit.org/fr/>

Ex Machina. <https://exmachina.ca/>

Festival TransAmériques. <https://fta.ca/>

La Caserne. <http://lacaserne.net/>

Le Diamant. <https://www.lediamant.ca/fr/>

L'Encyclopédie Canadienne. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr>

Nouveau Théâtre Experimental. <https://www.nte.qc.ca/>

Revue de Théâtre *Jeu*. <http://revuejeu.org/>

Théâtre de la LNI. <https://lni.ca/>

Université de Québec à Trois-Rivières. <https://www.uqtr.ca/>

Université de Québec à Montréal. <https://uqam.ca/>

Université de Montréal. <https://www.umontreal.ca/>

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1. <i>Les compagnons</i>	493
Imagen 2. Fridolin	493
Imagen 3. <i>Les belles soeurs</i>	494
Imagen 4. Tunel Dufferin.....	494
Imagen 5. Studio Lepage Beaulieu.....	495
Imagen 6. Conservatorio	495
Imagen 7. Lynda y Robert.....	496
Imagen 8. La "reina madre"	496
Imagen 9. Lynda Beaulieu	497
Imagen 10. Dedicatoria	497
Imagen 11. Improvisación cómica	498
Imagen 12. Cervino	498
Imagen 13. "la habitación de infancia"	499
Imagen 14. <i>Théâtre-Creation</i>	499
Imagen 15. Lavadora y cápsula espacial	500
Imagen 16. La madre del astronauta	500
Imagen 17. <i>L'Attaque quotidienne</i>	501
Imagen 18. Festival d'Avignon.....	501
Imagen 19. <i>Le cercle de craie caucasien</i>	502
Imagen 20. Máscaras brechtianas	502
Imagen 21. <i>La vie de Galilée</i>	503
Imagen 22. <i>Henri IV</i>	503
Imagen 23. <i>Vinci</i>	504
Imagen 24. <i>Monalisa</i>	504
Imagen 25. Las alas del maestro.....	505
Imagen 26. Robert Gravel en la LNI.	505
Imagen 27. "New York: réalité et illusion"	506
Imagen 28. Árbitros y votaciones	506
Imagen 29. Clase de improvisación	507
Imagen 30. Gravel y Lepage en improvisación	507
Imagen 31. La LNI en televisión	508
Imagen 32 a y b. "Theatresports"	508
Imagen 33 a y b. De <i>Pedrolino</i> a <i>Pierrot</i>	509
Imagen 34. Soleri y Strehler	509
Imagen 35. <i>Les Charlatans italiens</i>	510
Imagen 36. <i>T'es pas tannée Jean d'Arc?</i>	510
Imagen 37. <i>Les Sept Péchés capitaux</i>	511
Imagen 38. <i>La Grand Langue</i>	511
Imagen 39 a, b, c y d. <i>Vie et mort du roi boiteux</i>	512
Imagen 40. <i>Le Dortoir</i>	513
Imagen 41. <i>En attendant</i>	513
Imagen 42. <i>La Trilogie des dragons</i>	514
Imagen 43. Robert Lepage y Marie Brassard.....	514
Imagen 44 a y b. Anna Halprin's Deck.....	515
Imagen 45. Trance Dance	515

Imagen 46. Gráfico <i>Repère</i>	516
Imagen 47. Ira Keller Fountain	516
Imagen 48. RSVP Cycles	517
Imagen 49. “La bibliothèque”	517
Imagen 50. <i>La Caserne</i>	518
Imagen 51. L'équipe.....	518
Imagen 52. Pensar fuera de cuadro	518
Imagen 53. <i>Les aiguilles et l'opium</i>	519
Imagen 54. <i>887</i>	519
Imagen 55. Pizarra de notas	520
Imagen 56 a y b. Del boceto a la pantalla	520
Imagen 57. Danza Butô	521
Imagen 58. Dibujar con el movimiento.....	521
Imagen 59 a, b y c. <i>Jeux de cartes Coeur</i>	522
Imagen 60. Pasajeros de avión	523
Imagen 61. Violación múltiple	523
Imagen 62 a y b. La duda de Thomas.....	524
Imagen 63. Trabajo de mesa	525
Imagen 64 a, b y c. Tres finales posibles	525
Imagen 65. Inteligencia divina	527
Imagen 66. <i>La sombra</i>	527
Imagen 67. Ballet de robots	527
Imagen 68. Imágenes virtuales y comunicación tecnológica	528
Imagen 69. Fotomaton.....	528
Imagen 70. <i>Secret World Tour</i>	529
Imagen 71. <i>The Box Magazine</i>	529
Imagen 72. <i>Slav</i>	529
Imagen 73. <i>I Confess</i>	530
Imagen 74 a, b, c y d. <i>Kà</i>	530
Imagen 75. <i>Erwartung</i>	531
Imagen 76 a y b. <i>Faust</i>	531
Imagen 77. Sirenas.....	532
Imagen 78 a y b. <i>Anillo</i>	532
Imagen 79. <i>Guion técnico</i>	533
Imagen 80. <i>Bunge of Canada</i>	533
Imagen 81. <i>Le Moulin à images</i>	534
Imagen 82. <i>La bibliothèque, la nuit</i>	534



Imagen 1. *Les compagnons*

El sacerdote Émile Legault coloca una barba postiza a uno de los actores, antes de una representación con *Les Compagnons de Saint-Laurent* en 1945. Foto : Conrad Poirier. Fuente: https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Legault [Consulta: 08.08.2020]

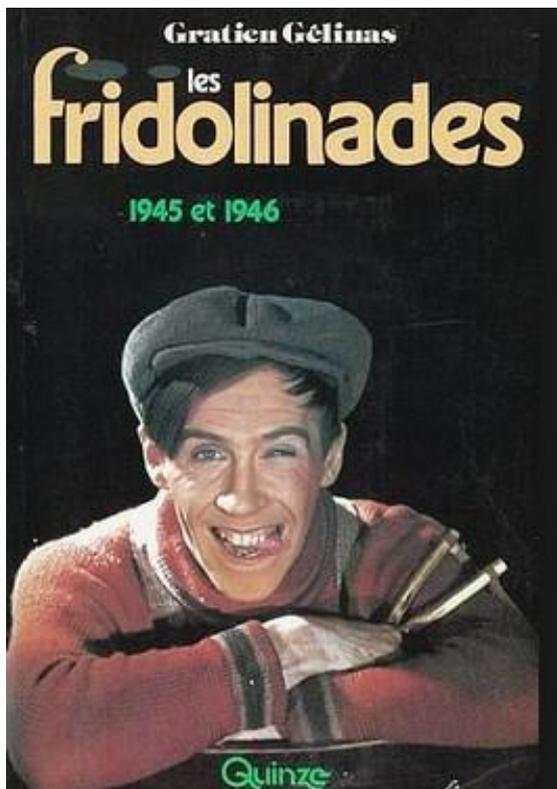


Imagen 2 Fridolin

Cartel publicitario de los años 1945-1946 con Gratien Gélinas en el personaje de Fridolin. Fuente: <https://grandquebec.com/theatres-du-quebec/les-fridolinades/> [Consulta: 08.08.2020].



Imagen 3. *Les belles soeurs*

Michel Trambly (con barba), sentado con algunas actrices y miembros del equipo artístico, tras el estreno de *Les belles soeurs* en 1968, en el teatro Rideau Vert de Montreal. Fuente: <http://www.larevolutiontranquille.ca/en/the-beautiful-sister.php> [Consulta: 15.08.2020]



Imagen 4. Tunnel Dufferin

El abandonado tunnel Dufferin, primera propuesta para el proyecto de *Le Diamant* de Robert Lepage. Fuente: <https://www.lesoleil.com/archives/une-autoroute-sous-la-ville-quebec-metropole-millionnaire-de-beton-12c2e58141e6fa0c912d3ad2074d9ac8> [Consulta: 28.08. 2020].



Imagen 5. Studio Lepage Beaulieu

Situado en el piso superior de *Le Diamant*, se encuentra el espacio de ensayos y creación bautizado como Studio Lepage Beaulieu. Fuente: <https://www.lediamant.ca/fr/decouvrez/batiment/> [Consulta: 28.08.2020]



Imagen 6. Conservatorio

Portada del documento conmemorativo del 50 aniversario del *Conservatorio de Arte Dramático* de Québec. Fuente: <http://www.conservatoire.gouv.qc.ca> [Consulta 12-11-2018]



Imagen 7. Lynda y Robert

Lynda y Robert en una foto de infancia. Fuente: <https://www.lesoleil.com/actualite/la-capitale/lynda-beaulieu-soeur-et-ange-gardien-de-robert-lepage-fc05ed9ea4a822c2a29d0adb62cd2204> [Consulta: 12-11-2018]



Imagen 8. La "reina madre"

Lynda Beaulieu, la "reina madre" de Ex Machina, sobre la cubierta de *La Caserne*. Fuente: <https://www.lesoleil.com/actualite/la-capitale/lynda-beaulieu-soeur-et-ange-gardien-de-robert-lepage-fc05ed9ea4a822c2a29d0adb62cd2204> [Consulta: 12-11-2018]



Imagen 9. Lynda Beaulieu

Lynda Beaulieu delante de las fotos en las que se encuentran ella y su hermano Robert, cuando iban juntos a la escuela *Saints-Martyrs-Canadiens* en la ciudad de Quebec. Fuente: <https://www.lesoleil.com/actualite/la-capitale/lynda-beaulieu-soeur-et-ange-gardien-de-robert-lepage-fc05ed9ea4a822c2a29d0adb62cd2204> [Consulta: 12-11-2018]

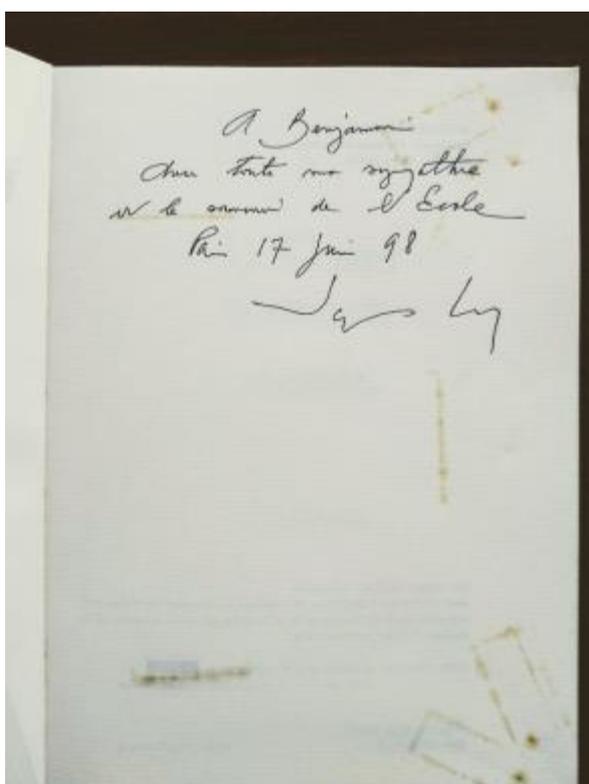


Imagen 10. Dedicatoria

Ejemplar de *Le corps poétique* con dedicatoria de Jacques Lecoq: «A Benjamin avec toute ma sympathie et le souvenir de l'Ecole. Paris 17 juin 98». Foto del autor.

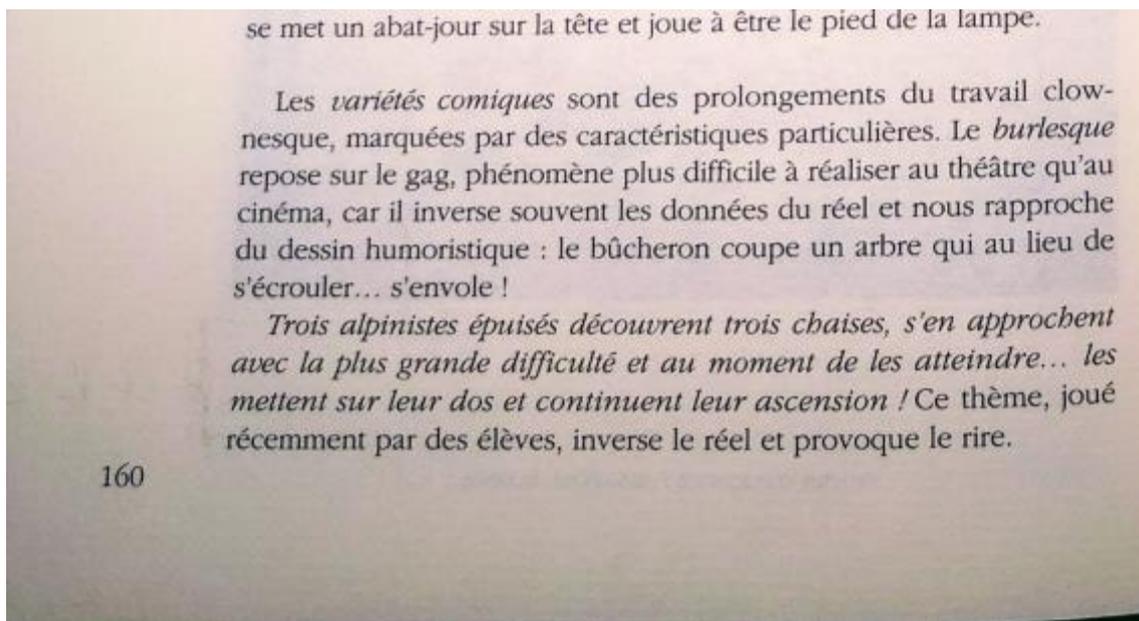


Imagen 11. Improvisación cómica

Página 160 de *Le corps poétique*, donde se recoge una improvisación de tres alpinistas realizada por Benjamín Alonso en su periodo de formación en *l'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* de París. Foto del autor extraída de Lecoq, 1997, p. 160.



Imagen 12. Cervino

El Monte Cervino reflejado sobre el lago. Jacques Lecoq ilustra con esta imagen su visión pedagógica: a medida que vas al fondo, llegas a la cima y viceversa. Fuente: <https://cutt.ly/CgoWzIR> [Consulta: 4-09-2018].



Imagen 13. “la habitación de infancia”

Robert Lepage en *La face cachée de la lune*. Momento en el que el personaje André queda atrapado en el ascensor, donde se recrea la escena de la “habitación de infancia”. Fotografía de Emmanuel Valette extraída de Lepage, 2007a, p.57.



Imagen 14. *Théâtre-Creation*

Alain Knapp y su compañía de actores con un grupo de escolares. En 1971 el *Théâtre-Creation* visitó distintos centros de educación primaria con el fin de sensibilizar a los alumnos a través del teatro. A los niños se les proponía inventar una historia a través de diversos objetos con los que se estimulaba su imaginación. Una vez concluida, los niños presenciaban la representación de su historia, interpretada por los actores de la compañía. Fuente: <https://www.notrehistoire.ch/medias/65065> [Consulta: 12-11-2018].



Imagen 15. Lavadora y cápsula espacial

Face cachée de la lune. El personaje protagonista Philippe, interpretado por Lepage, mira al interior de la lavadora después de colocar dentro su ropa sucia, y al mismo tiempo se imagina dentro de una capsula espacial viajando por el espacio. Fuente : <https://www.imdb.com/title/tt0352332/mediaviewer/rm2005483520> [Consulta 12-11-2018].



Imagen 16. La madre del astronauta

La face cachée de la lune en la interpretación del actor Yves Jacques. La madre de Philippe sostiene en su regazo a su bebe astronauta al que le invita a contemplar las estrellas. Tras ellos la puerta de la lavadora convertida en capsula espacial, de la que surge una especie de cordón umbilical Fuente : <https://sceneweb.fr/yves-jacques-dans-la-face-cachee-de-la-lune-de-robert-lepage/> [Consulta 12-11-2018]



Imagen 17. *L'Attaque quotidienne*

Robert Lepage y Richard Fréchette en uno de sus primeros espectáculos, *l'Attaque quotidienne*, con el *Théâtre Hummm...* Fotografía: Archivos de Richard Fréchette extraída de Caux et Gilbert, 2007, p. 12.

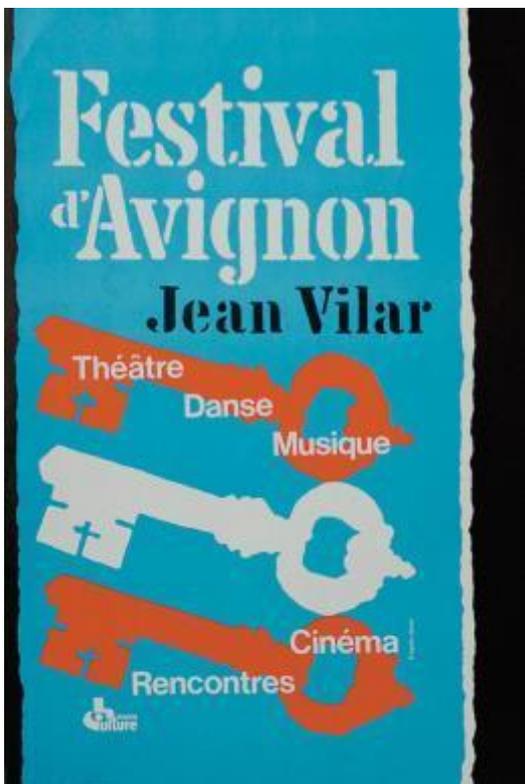


Imagen 18. Festival d'Avignon

Cartel del Festival de Aviñón de 1978. Fuente: <https://www.horizon-provence.com/festival-avignon/festival-avignon-1977-1986.htm> [Consulta 12-11-2018].



Imagen 19. *Le cercle de craie caucasien*

Le cercle de craie caucasien de Bertolt Brecht con dirección escénica de Benno Besson. Festival de Aviñón 1978. Producción: Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, Théâtre national de Chaillot (Paris) et Festival d'Avignon. Fuente: <http://theothea.com.free.fr/critik58.htm> [Consulta 12-11-2018].



Imagen 20. Máscaras brechtianas

Le cercle de craie caucasien de Bertolt Brecht. Besson en su puesta en escena, juega el concepto de distanciamiento Brechtiano colocando una malla en el rostro de los actores, a modo de máscara. Fuente: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=bH6mzBQF_80 Captura de pantalla. [Consulta 12-11-2018].

Imagen 21. *La vie de Galilée.*

El texto de Bertolt Brecht se presentó en el *Théâtre du Nouveau Monde* (TNM) en 1989, con dirección escénica de Robert Lepage. Cartel del espectáculo. Fuente : <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1994849> [Consulta 12-11-2018].

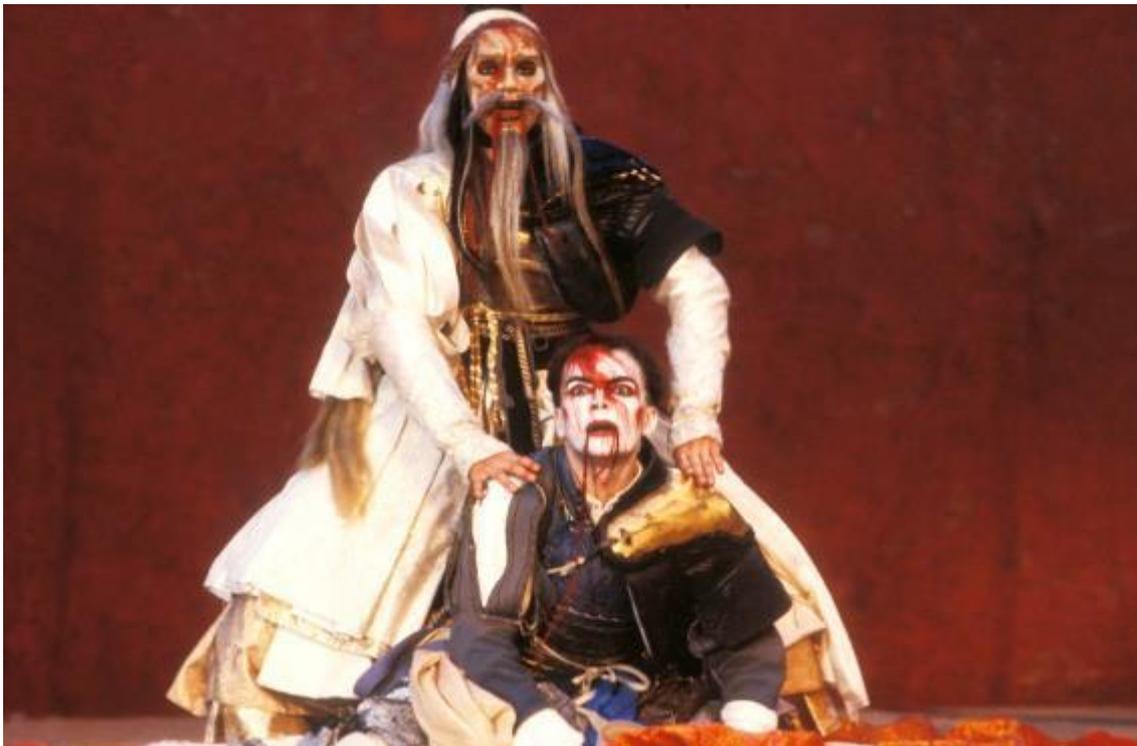


Imagen 22. *Henri IV*

Compañía Théâtre du soleil (1984). Tercera entrega del "Ciclo Shakespeare" con una puesta en escena de Ariane Mnouchkine en la que se sintetizan las tradiciones del teatro oriental. Foto Michèle Laurent. Fuente: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-shakespeare-henri-iv-1984-1> [Consulta 12-11-2018].



Imagen 23. *Vinci*

Robert Lepage en el personaje del joven fotógrafo Philippe, protagonista de *Vinci*. Fotografía de Claudel Huot. Archivos *Ex Machina*.



Imagen 24. *Monalisa*

Robert Lepage travestido en *La Gioconda*, convertida aquí en una superficial camarera de un Burger King del Boulevard Saint-Germain de París. Los personajes travestidos, así como las referencias a símbolos, iconos o personajes universales, son dos constantes que se repiten en sus espectáculos. Fotografía de Claudel Huot. Archivos *Ex Machina*.



Imagen 25. Las alas del maestro

El personaje de Philippe, tras su encuentro con Leonardo da Vinci, aparece con las alas proporcionadas por el maestro. El viaje iniciático del personaje le ha ofrecido unas alas para que pueda volar por sí mismo, lanzándose sin miedo al vacío para afrontar sus nuevos desafíos. Fotografía de Claudel Huot. Archivos *Ex Machina*.

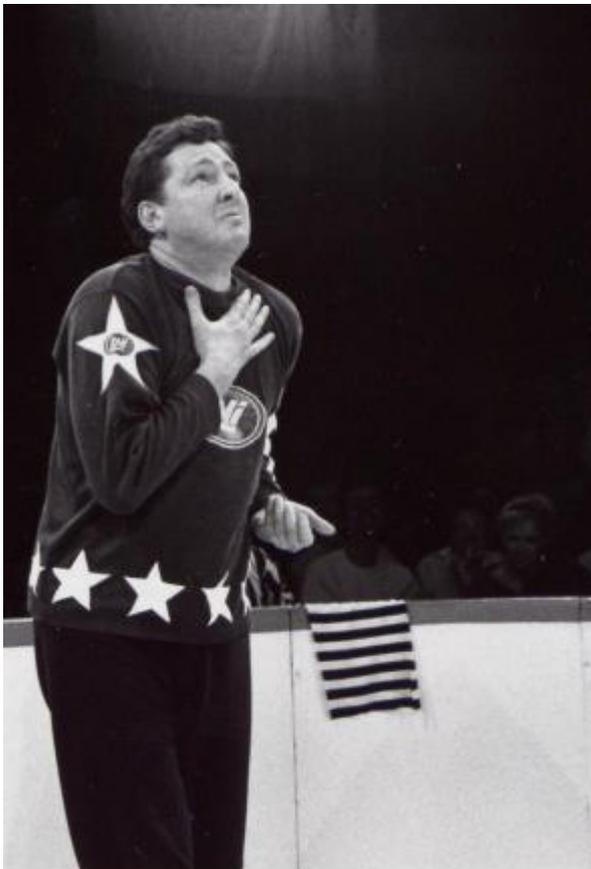


Imagen 26. Robert Gravel en la LNI.

Robert Gravel fue el creador y la cabeza visible de este juego teatral genuinamente quebequense.

Fuente:
<https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/robert-gravel-faire-du-theatre-autrement>
[Consulta 19-11-2018]



Imagen 27. “New York: réalité et illusion”

Robert Lepage participando en la LNI en un momento de su célebre improvisación “New York: réalité et illusion”. En la imagen Lepage representa, con sus antebrazos levantados, las desaparecidas torres gemelas, uno de los grandes iconos de la ciudad neoyorquina. Fuente : <https://impro-suisse.ch/robert-lepage/> [Consulta: 21.08.2019].



Imagen 28. Árbitros y votaciones

LNI, momento en el que el público ejerce su voto después de la improvisación de uno de los equipos. En primer término, los árbitros del encuentro con su característica camiseta a rayas.

Fuente:
<https://www.montheatre.qc.ca/coulisses/4-lni/lni.html> [Consulta: 21.08.2019].



Imagen 29. Clase de improvisación

Robert Gravel, en su labor pedagógica, impartiendo una clase de improvisación en una escuela de teatro de Montreal. Foto extraída de Gravel et Lavergne, 1987, p. 52.



Imagen 30. Gravel y Lepage en improvisación

Robert Gravel y Robert Lepage, dos grandes improvisadores que se convirtieron en estrellas de la *LNI* en los años ochenta. Fuente: <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/201005/08/01-4278565-gala-benefice-de-la-lni-a-la-recherche-dun-second-souffle.php> [Consulta: 21.08.2019].



Imagen 31. La LNI en televisión

Hoy en día continúan las retransmisiones en directo por televisión de la LNI. La imagen pertenece a la competición entre L'Estrie de Luc Senay contra le Bas-Saint-Laurent de Réal Bossé en la liga del año 2017. Fuente: <https://zonevideo.telequebec.tv/media/34339/quart-de-finale-1-l-estrie-de-luc-senay-contre-le-bas-saint-laurent-de-real-bosse/le-national-d-impro-2017> [Consulta: 21.08.2019].



Imagen 32 a y b. "Theatresports"

Primeros carteles de los "Theatresports" llevados a cabo con la compañía *Loose Moose Theatre Company*, fundada en Calgary por Keith Johnstone en 1977. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Loose_Moose_Theatre [Consulta: 12.09.2019].



Imagen 33 a y b. De Pedrolino a Pierrot

Evolución de *Pedrolino* (siglo XVI) a *Pierrot* (siglo XIX). El primero es un personaje de la *commedia dell'arte*, compañero de *Arlecchino*, pertenecientes ambos al grupo de los *zanni* o sirvientes. El segundo, *Pierrot*, es la versión francesa del primero. El personaje conocerá la gloria en Francia donde se convierte en un gran icono teatral gracias a su intérprete Jean-Gaspard Debureau (1796-1846). Ilustraciones de Maurice Sand. Fuente: Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste*, 1987, pp. 42 y 52.



Imagen 34. Soleri y Strehler

Arlequino, servidor de dos amos, de Carlo Goldoni. Ferruccio Soleri como Arlequino bajo la dirección de Giorgio Strehler. Foto: Ciminaghi. Fuente: <https://spettacolomusicasport.com/2017/10/16/giorgio-strehler-l%C2%92umanita-del-teatro-due-mesi-di-iniziativa-per-ricordare-il-regista-a-ventanni-dalla-morte/> [Consulta: 12.09.2019].



Imagen 35. *Les Charlatans italiens*

El pintor holandés Karel Dujardin ilustra una representación de una compañía itinerante de la *commedia dell'arte* en 1657. Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Perrucci#/media/File:Karel_Dujardin_-_Les_Charlatans_italiens.jpg [Consulta: 12.09.2019].



Imagen 36. *T'es pas tannée Jean d'Arc?*

Espectáculo de *Le Grand Cirque Ordinaire* en el que se utilizan máscaras así como muñecos con grandes cabezas que recuerdan el teatro de la compañía *Bread and Puppet*. Foto: André Le Coz. Fuente: <https://id.erudit.org/iderudit/28556ac> Publicado en: Mailhot, L. (1977). *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*. Jeu, (5), p. 34.



Imagen 37. *Les Sept Péchés capitaux.*

La compañía de Marc Doré en una representación. Foto Roger Morin. Fuente : <https://id.erudit.org/iderudit/28530ac> Publicado en: Sigouin, G. (1976). "Orientations et mutations du théâtre... euh! (première partie)". *Jeu*, (2), p. 72.



Imagen 38. *La Grand Langue.*

Espectáculo creado en 1974 por el *Théâtre Parminou*. Una creación colectiva con la que se planteaban los problemas de la lengua en Quebec. Foto: Theatre Parminou. Fuente : <https://id.erudit.org/iderudit/28398ac> Publicado en el artículo de Adrien Gruslin « Dix ans de création collective — C'est singulier! Entretien avec *Le Parminou* ». *Jeu*, (28), 1983, p. 113.



Imagen 39 a, b, c y d. *Vie et mort du roi boiteux*

La gran epopeya teatral escrita, dirigida e interpretada, entre otros, por Jean Pierre Ronfard. Archives NTE. Fuente : <https://archives.nte.qc.ca> [Consulta : 3.02.2019]





Imagen 40. *Le Dortoir*

Con su plasticidad acrobática, es uno de los espectáculos más aclamados de la compañía *Carbone 14*. En este espectáculo, entre la danza y el teatro, se pone de manifiesto toda una poesía visual basada en el riesgo físico de los intérpretes. Foto Yves Dubé. Fuente : <http://usine-c.com/portfolio/le-dortoir-2/> [Consulta: 23.6.2018]



Imagen 41. *En attendant*

Primer espectáculo del *Théâtre Repère* que llama la atención del público. Creado, dirigido e interpretado por Richard Fréchette, Robert Lepage y Jacques Lessard. *Théâtre Repère* (1985). « Une troupe de découverte ». Jeu, (36), p. 230.



Imagen 42. *La Trilogie des dragons.*

Un gran dragón chino recorre la arena del escenario. Fotografía de Claudel Huot. Archivos *Ex Machina*.



Imagen 43. Robert Lepage y Marie Brassard

El galerista quebequense y la artista china comparten una copa de vino en medio de una instalación artística. Este conjunto de lucecitas se transformará en la visión nocturna de Vancouver, vista desde el avión en el que viaja uno de los protagonistas de *La Trilogie des dragons*. Fotografía de Claudel Huot. Archivos *Ex Machina*.



Imagen 44 a y b. Anna Halprin's Deck

Plataforma de danza al aire libre diseñada por el matrimonio Halprin en Kentfield, California donde desarrollarán numerosos encuentros con artistas de la danza y la performance. En la primera fotografía (Warner Jepson) se encuentran tumbados sobre la tarima A. A. Leath, Anna Halprin, y Simone Forti (a). Fuente: <https://bombmagazine.org/articles/missing-contexts-the-pioneering-work-of-halprin-forti-and-rainer/> En la segunda fotografía (autor desconocido) aparece el bailarín Merce Cunningham (b). Fuente: <https://www.documenta14.de/en/artists/13511/anna-halprin>

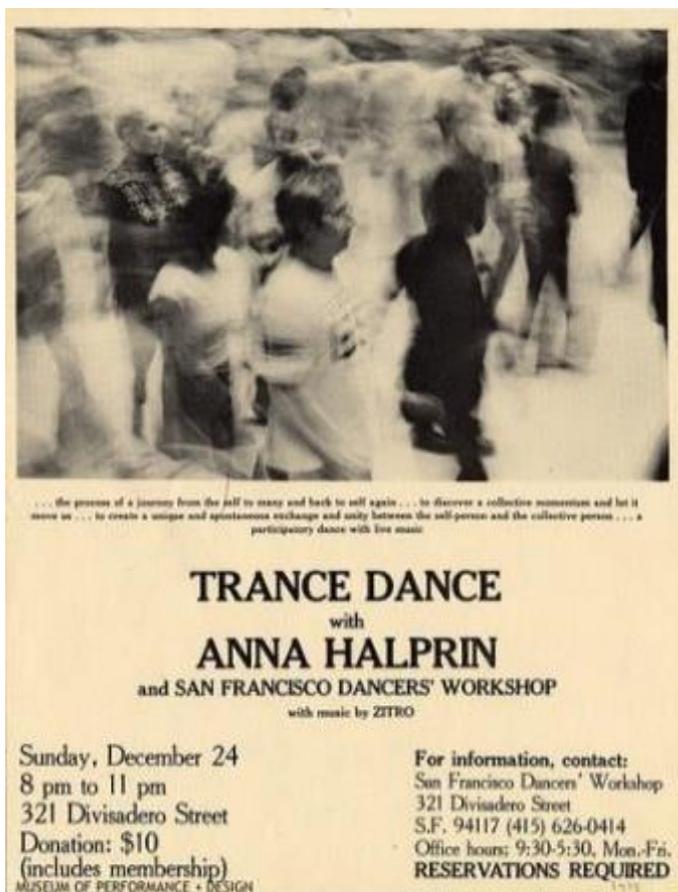


Imagen 45. Trance Dance

Cartel de uno de los workshop realizado por Anna Halprin en San Francisco. Fuente : <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/items/show/6>

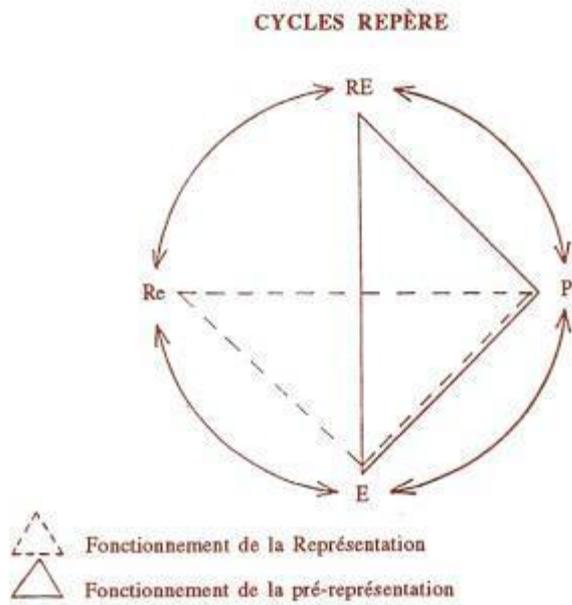


Imagen 46. Gráfico *Repère*

Gráfico que muestra el desarrollo de los *Cycles Repère*. Roy, 1993, p. 34.



Imagen 47. Ira Keller Fountain

Fuente pública realizada por Lawrence Halprin en Portland, Oregon. Una manifestación de su idea de convivencia entre naturaleza y sus habitantes. Fotografía de Charles Birnbaum. Fuente: <https://tclf.org/annual-spotlight/landscape-architecture-legacy-lawrence-halprin>

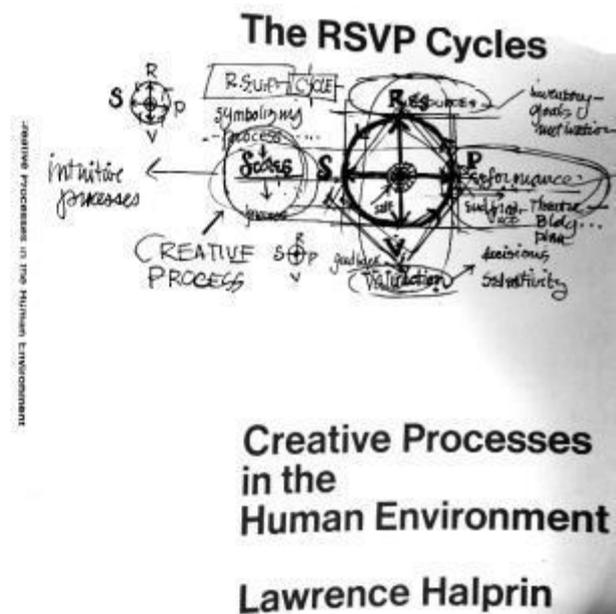


Imagen 48. RSVP Cycles

Portada del libro de Lawrence Halprin, *The RSVP cycles; creative processes in the human environment*. New York, G. Braziller, 1969.

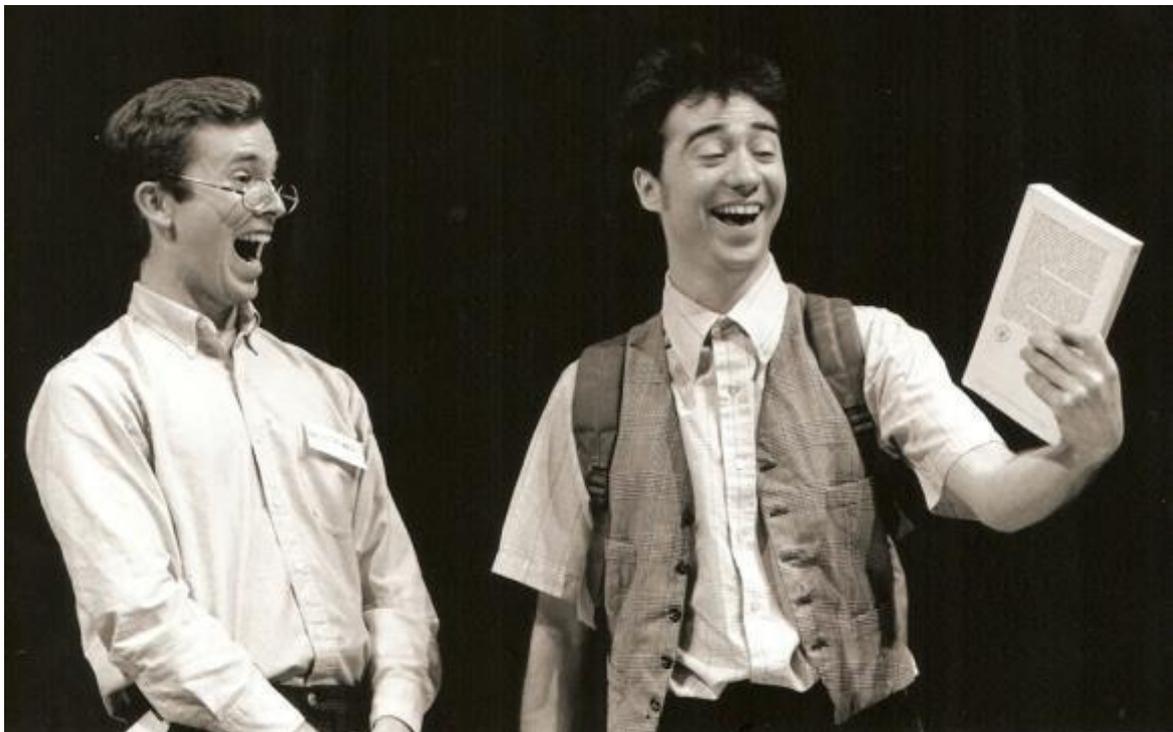


Imagen 49. “La bibliothèque”

Quinn Bauriedel y Benjamín Alonso en “La biblioteque” un skecht de comedia absurda presentado en *l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* en 1997. Archivo personal del autor.



Imagen 50. *La Caserne*

Gran estudio central de *La Caserne*, un laboratorio polivalente concebido para la creación y la investigación. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, pp. 18 y 19.

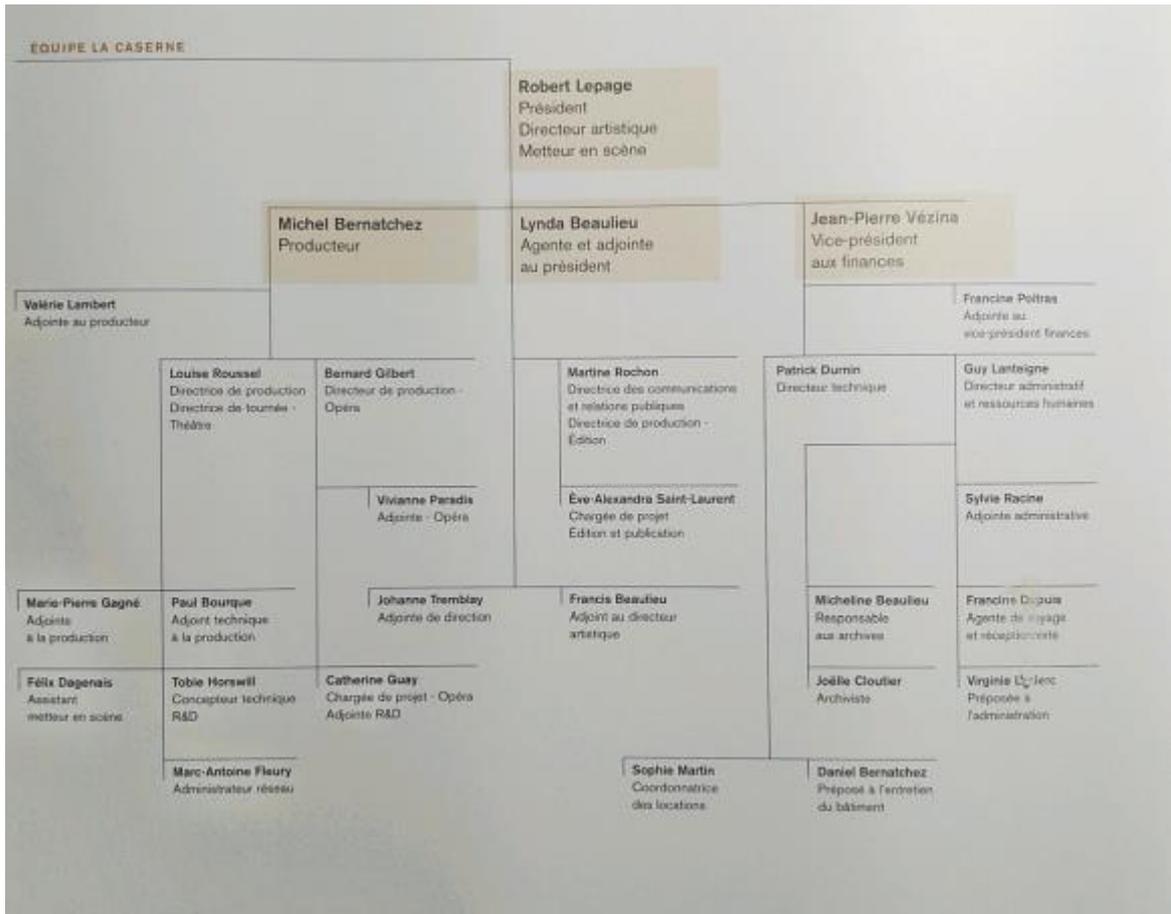


Imagen 51. L'équipe

Equipo de *La Caserne* en 2007. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 80.

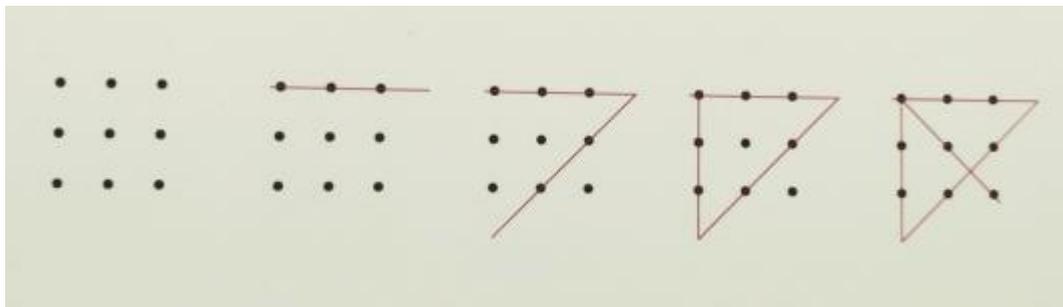


Imagen 52. Pensar fuera de cuadro

¿Cómo unir los nueve puntos con cuatro líneas continuas, sin levantar el lápiz del papel? Esto es a lo que Robert Lepage llama "pensar fuera de cuadro". Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 27.



Imagen 53. *Les aiguilles et l'opium*

Robert Lepage suspendido en el aire. Una metáfora del vuelo que hace referencia tanto al desplazamiento en aeroplano como a los efectos producidos por los opiáceos. Foto: Claudel Huot. Archivos *Ex Machina*.

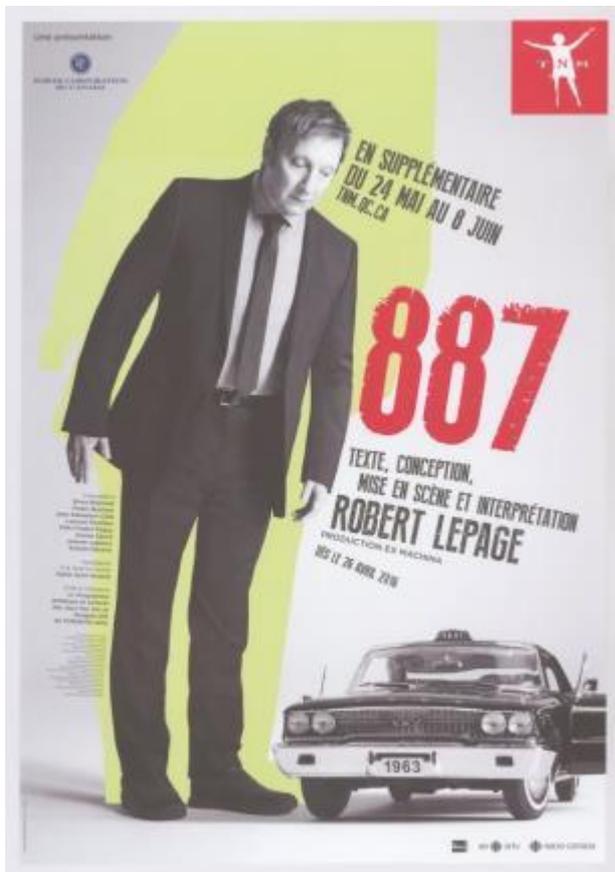


Imagen 54. *887*

Cartel del último espectáculo en solitario de Robert Lepage, presentado en el TNM de Montreal, cuyas cifras 887 se corresponden con el número del portal de la vivienda familiar en la que pasó su juventud.

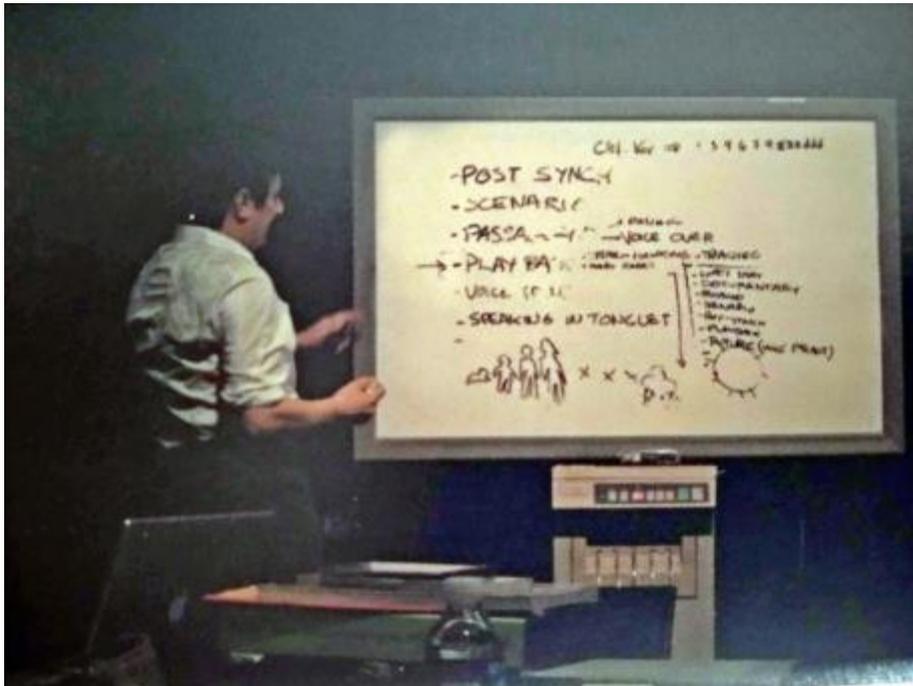


Imagen 55. Pizarra de notas

Una imagen habitual de Robert Lepage en los ensayos, donde siempre trabaja con una pizarra en la que toma notas para sintetizar ideas y compartirlas con el resto de los miembros del equipo. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 34.

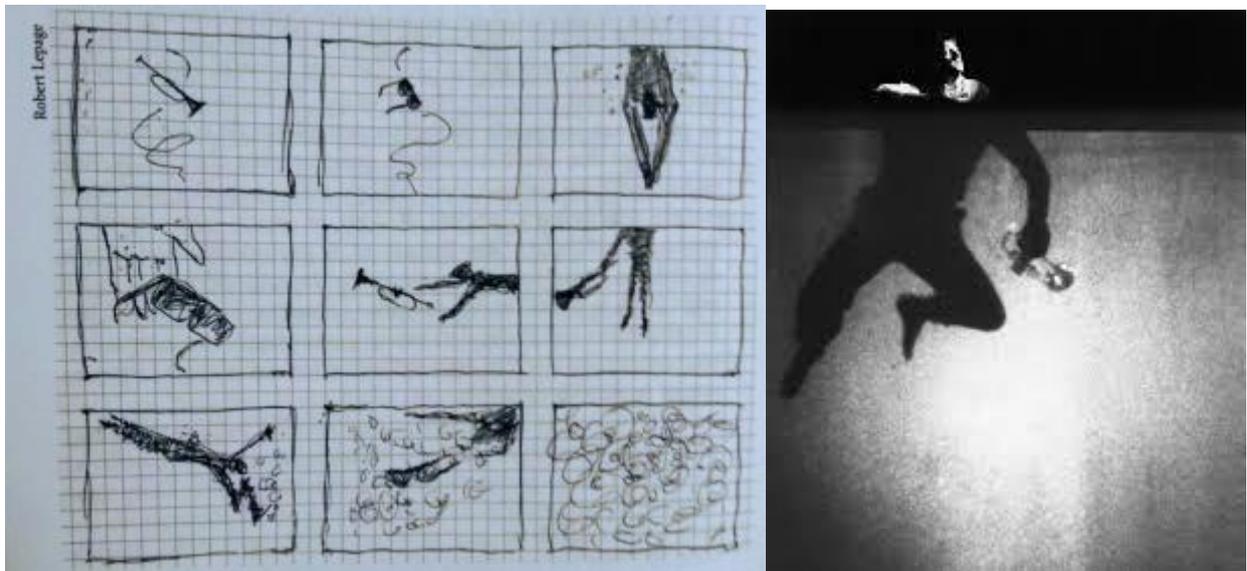


Imagen 56 a y b. Del boceto a la pantalla

Dibujos de Robert Lepage para *Les aiguilles et l'opium* (imagen a, fuente: Charest, 1995, p. 86). El dibujo muestra una secuencia de imágenes que se convertirán en una proyección sobre una gran pantalla (Imagen b, procedente de los archivos de *Ex Machina*). Las imágenes nos narran sin palabras el momento en el que Miles Davis atraviesa el Atlántico, viajando de Nueva York a París, para llevar su jazz a la capital francesa.



Imagen 57. Danza Butô

Uno de los personajes de *Les sept branches de la rivière Ota* practicando danza Butô en una de las escenas del espectáculo. El movimiento escénico o la gestualidad corporal forman parte de la construcción dramática de la escena. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 41.



Imagen 58. Dibujar con el movimiento

Escena de *La Géométrie des miracles* en la que, con el movimiento en espiral de una simple cuerda, se sugiere la arquitectura del museo Guggenheim de Nueva York, diseñada por el arquitecto Frank Lloyd Wright. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 41.



Imagen 59 a, b y c. *Jeux de cartes Coeur*

Dibujos tomados por el autor en el cuaderno de observación durante los ensayos de *Jeux de cartes Coeur*. Secuencia de imágenes entre el fotógrafo Nadar y el niño argelino. Mientras el fotógrafo le apunta con su objetivo para ser retratado, el niño permanece inmóvil, y en la escena se recrea el recuerdo que tiene el niño del momento en que sus padres fueron asesinados por militares franceses (a). Dibujo correspondiente a una de las escenas entre el fotógrafo francés Felix Nadar (Marcelo Magni) y el niño argelino que le sirve de ayudante (Katheryn Hunter) en un momento en el que ascienden en globo para tomar fotografías aéreas (b). La fotografía inferior representa la misma escena del dibujo en su versión escénica (c). Nadar inventará el flash para sus fotografías y el niño aprenderá sobre explosivos convirtiéndose, más tarde, en un miembro de la resistencia contra los franceses en la Guerra de Argel. Fuente: <http://lacaserne.net> [Consulta 11.3.2018].





Imagen 60. Pasajeros de avión

Lipsynch, la primera escena del espectáculo con los pasajeros del avión. En el último asiento la joven madre sostiene al bebé con su llanto desconsolado. Fuente: www.lacaserne.net [Consulta 11.3.2018]



Imagen 61. Violación múltiple

Lipsynch. Proyección de manos sobre el personaje de Lupe, la joven madre violada, interpretada por la actriz Nuria García. Fuente: www.lacaserne.net [Consulta 11.3.2018].



Imagen 62 a y b. La duda de Thomas

Fotograma de la película *Triptique* (a) en el que aparece el personaje de Thomas en un momento de crisis personal en el que pone en duda la relación sentimental con su mujer. Lepage aprovecha esta circunstancia reflejada por el carácter “claroscuro” del personaje de Thomas para recrear, a través de una escena que funciona como un cuadro viviente, la pintura barroca realizada en 1602 por Caravaggio: *La incredulidad de Santo Tomás* (b).





Imagen 63. Trabajo de mesa

Trabajo de mesa con el equipo artístico de *Lipsynch* presidido por Robert Lepage. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 31.



Imagen 64 a, b y c. Tres finales posibles

Si el espectáculo *Le Dragon Bleu* propone un final abierto, la versión en cómic que se hizo del espectáculo ofrece al lector tres finales posibles. Primer final (a): los tres personajes se separan. Claire se queda con el bebé.



Segundo final (b): Claire se queda con el bebé y Pierre se marcha con Xiao Ling.



Tercer final (c): los tres personajes se separan. Pierre se queda con el bebé.

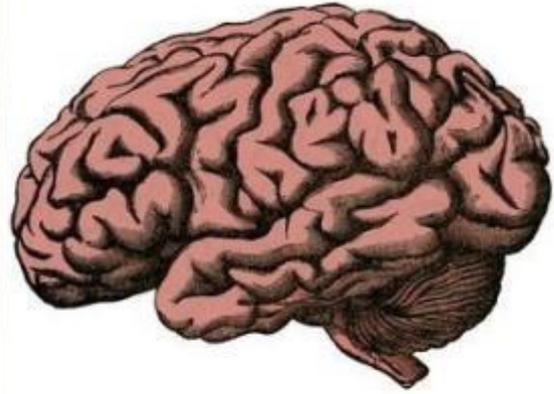
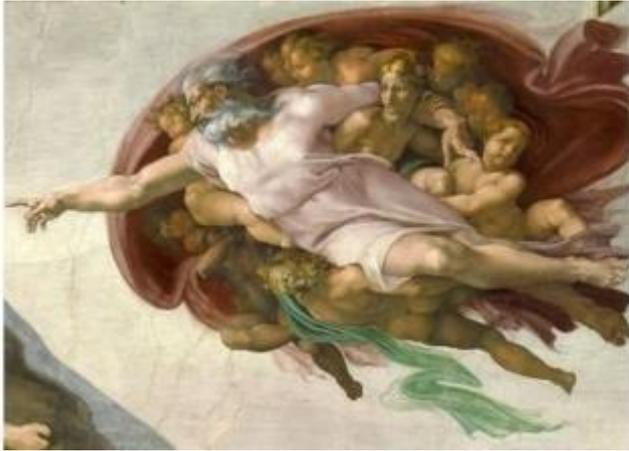


Imagen 65. Inteligencia divina

En este fragmento de *La creación de Adán* pintado por Miguel Ángel Buonarroti, apreciamos la imagen de Dios rodeado de varias figuras con las que se conforma una silueta semejante a la de un cerebro humano. Esta apreciación, realizada por médico estadounidense Frank Lynn Meshberger en 1990, es aprovechada para incorporarla al personaje de Thomas, médico cirujano, en su contemplación de la bóveda de la Capilla Sixtina.



Imagen 66. *La sombra*

Escena del cuento de *La sombra* en *Le projet Andersen*. Lepage juega con una lámpara para proyectar su sombra con la que desarrolla la narración del cuento. Tecnología simple para una de las escenas más recordadas del espectáculo. Foto: Emmanuel Valette. Fuente: Caus et Gilbert 2007, p. 49.



Imagen 67. Ballet de robots

Zulu Time un « techno-cabaret » donde la tecnología se convierte en personaje. Ballet de robots concebido por Bill Vorn y Louis-Philippe Demers. Foto: Emmanuel Valette. Fuente: Caus et Gilbert 2007, p. 4



Imagen 68. Imágenes virtuales y comunicación tecnológica

Andersen Project es el quinto espectáculo en solitario en el que Robert Lepage interpreta a todos los personajes. Bien para sobredimensionar al personaje o, simplemente, para favorecer los cambios de vestuario del actor, algunos personajes aparecen virtualmente en imágenes proyectadas sobre la escena. Las nuevas tecnologías se convierten en una parte esencial de la propia dramaturgia del espectáculo donde la comunicación tecnológica forma parte del lenguaje de los personajes. Fuente: archivos *Ex Machina*.



Imagen 69. Fotomatón

Escena del fotomatón en *Les sept branches de la rivière Ota*. Mientras la mujer del embajador espera fuera fumando un cigarrillo, el vídeo permite ver lo que sucede en el interior de la cabina del fotomatón y, al mismo tiempo, nos hace cómplices de las fantasías sexuales del diplomático. Foto: Emmanuel Valette. Fuente: Fouquet, 2005, p. 173.



Imagen 70. *Secret World Tour*

Escenografía y puesta en escena diseñada por Robert Lepage para la gira musical *Secret World Tour* de Peter Gabriel. Fuente : <https://petergabriel.com/release/secret-world-live-dvdblu-ray/> [Consulta: 2.09.2018]



Imagen 71. *The Box Magazine*

Robert Lepage en la Portada de la revista *The Box* en 1993. Fuente: <https://petergabriel.com/> [Consulta: 2.09.2018]



Imagen 72. *Slav*

Caricatura de Robert Lepage realizada como consecuencia de la polémica generada con el espectáculo musical *Slav*, que fue definitivamente cancelado al recibir duras acusaciones de apropiación cultural. Fuente: <https://latorche.quebec/> [Consulta: 23.09.2018]



Imagen 73. *I Confess*

Fotograma de *Le confessionnal* (1995) de Robert Lepage en el que aparece el personaje de Alfred Hitchcock (Ron Burrage) en el momento del estreno de su película *I Confess* (1953) en la ciudad de Quebec.



Imagen 74 a, b, c y d. *Kà*

Diferentes imágenes del espectáculo *Kà*, instalado de forma permanente en el MGM Grand de Las Vegas, dirigido por Robert Lepage para el *Cirque du Soleil*. *Kà* combina las artes circenses con la automatización, las artes marciales, la pirotecnia y las proyecciones multimedia con una escenografía espectacular. Fuente: <https://cirquedusoleil.fandom.com> [Consulta: 12.09.2018]



Imagen 75. *Erwartung*

Rebecca Blankenship (a la izquierda) en la ópera *Erwartung*, dirigida por Robert Lepage para la *Canadian Opera Company* de Toronto. Foto: Michael Cooper. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 69.

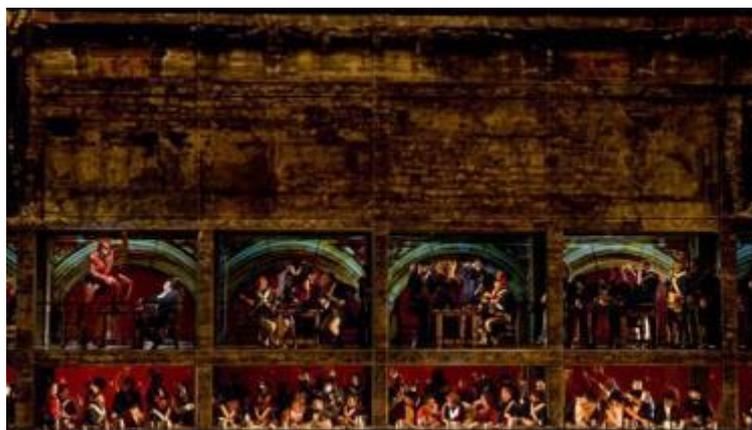


Imagen 76 a y b. *Faust*

Escenografía para *La Damnation de Faust* realizada por *Ex Machina*. Un gran gran marco compuesto por 24 cajas alineadas en cuatro alturas sobre las que se proyectaban imágenes, por delante y por detrás de la escena, para cambiar y transformar los decorados de las diferentes escenas. Fuente: lacaserne.net. [Consulta: 10.10.2018]



Imagen 77. Sirenas

Un grupo de sirenas suspendidas que dan la impresión de estar sumergidas. La tecnología permite que las notas de las cantantes líricas sean detectadas por los sensores de la plataforma, convirtiéndolas en burbujas de aire ascendente hacia la superficie marina. Con este efecto Lepage consigue que la voz, además de oída, también pueda ser “vista” por el público. Fuente: <http://lacaserne.net/> [Consulta: 11.10.2018]

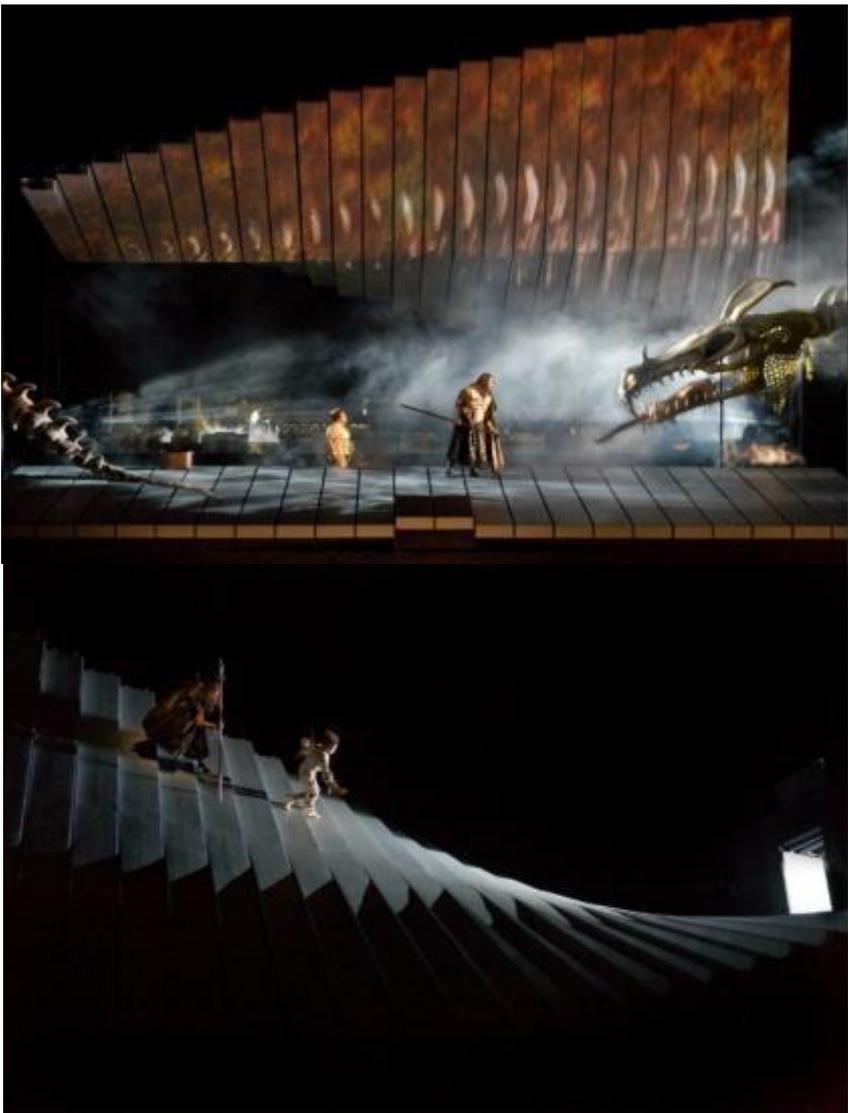


Imagen 78 a y b. Anillo

Ex Machina presentó en las temporadas 2010-2011 y 2011-2012, en el Metropolitan Opera de Nueva York, su versión de la tetralogía de Wagner: *Der Ring Des Nibelungen*. Esta impresionante escenografía fue el resultado de las investigaciones realizadas en *La Caserne* durante un periodo de tres años.

Fuente: <http://lacaserne.net/> [Consulta: 11.10.2018]

ACTE: 1	Scène: 2- Bordel chez Mother Goose (Studio de cinéma des années 50 aux USA)	Durée: 12:45 (Début: 01:00 / Finale: 09:25)	QUAND: 19:30 à 22:15
DÉCORS:			
<ul style="list-style-type: none"> Studio de cinéma: Décor western Cyclon 1 Grue de cinéma 4 Paraglyphes 1 Bar 1 Mur de miroirs 1 Plafond 3 marches au lézard (Apparition du Chœur) 			
QUÉ (Costumes): (49 Artistes sur scène + 1 Technicien)			
<ul style="list-style-type: none"> Ton: Shadow Mother Goose 4 membres de l'équipe de tournage (Figurants) 2 Estamboues bagarreaux (Figurants) 2 Clients bagarreaux (Figurants) 18 F. Entraineuses/Chœurs du Salon (Choristes) 18 St. Clients du Salon (Choristes) 2 Barman (Figurants) 1 Ervazir (Technicien) 			
MOUVEMENTS SUR SCÈNE:			
<ul style="list-style-type: none"> TRANSITION: Ouverture du plancher qui devient un mur de miroirs & Apparition d'un Bar du plancher ouvert Sorte du Derrick vers Cour & Entrée de la Grue de cinéma de Jardins Dessins des Équipements d'éclairage cinéma sur 3 paragraphes des cintres à la Face PENDANT LA SCÈNE: Apparition de Ton, assis sur la grue, au dessus du mur miroir Platement figuants de la grue de cinéma, avec Shadow assis dessus, tout au long de la scène Installation du lit, drap et coussins sur scène, caché derrière le mur de miroirs Disparition aux cintres des 3 Paraglyphes de la face & Apparition de 1 du lézard Disparition du bar dans le plancher & Fermeture de plancher mur de miroirs Disparition de Mother Goose et de Ton, avec le drap et coussins, par le centre du Matelas en Cour 			
ACCESSOIRES:			
<ul style="list-style-type: none"> 1 Bouteille d'alcool à manger 1 Grue de cinéma 1 Cassino de cinéma 4 Paraglyphes 6 Projecteurs de cinéma (dont 1xSK) 7 Bouteilles pour servir (Barman) 20 bocks à bière 2 Chiffons (Barman) États à revolvers & Revolvers (Ch. + Fig.) 7 Montres de poche (Choristes) 7 Sacoches (Choristes) 1 Paire de lunettes (Shadow) 1 Matelas trafiqué en forme de cour 1 Drap (en scène) pour le matelas 5 Coussins 1 Gilet d'été (Choriste) Divers Équipements de cinéma: Trousse maquillage + 3 clap de cinéma + 3 chaises + 1 Calepin de note 			
ÉCLAIRAGE:			
<ul style="list-style-type: none"> Éclairage de plateau de cinéma sur Paraglyphes Éclairage venant du plancher derrière le couloir du bar Fous de la rampe encastrés sur le devant du plateau Éclairage des paragraphes pour la zone du Lit et du Bar Rampe de lumières sur les tores du Chœur au lézard 			
PROJECTIONS: Quel Où			
EFFETS SPÉCIAUX:			
<ul style="list-style-type: none"> Ton se fait soulever par l'ouverture du plancher Bouteille cassée sur la tête d'un figurant Disparition de Mother Goose et de Ton par le matelas au centre-cour du plateau avec coussins, drap et chapeau 			
MUSIQUE / EFFETS SONORES:			
<ul style="list-style-type: none"> 12 coups de l'horloge (fait par l'orchestre) 			
Titre: Act 1, Scène 2		Lecteur: Neelson Vignola	
Auteur: Neelson Vignola		Sujet: Storyboard Technico	
Méthode: HD3/Act 1/Sc 2/Act 1/Sc 2		Les dates modif: 09-12-08 22:18	
Méthode: HD3/Act 1/Sc 2/Act 1/Sc 2		The Rake's Progress	
Méthode: HD3/Act 1/Sc 2/Act 1/Sc 2		Page 1 of 1	



Imagen 79. Guion técnico

Fragmento del guion técnico realizado por Neelson Vignola, asistente de dirección de Robert Lepage en la producción de la ópera *The Rake's Progress*. La página corresponde a la escena segunda del primer acto de la obra, en la que se muestra con detalle todos los elementos que intervienen en la puesta en escena en ese momento. Fuente: Caux et Gilbert, 2007, p. 74.



Imagen 80. Bunge of Canada

El Bunge de Quebec, en el puerto de la ciudad, se construyó en 1913. Es el granero más grande del este de Canadá, con una capacidad de almacenamiento de aproximadamente 230,000 toneladas y una capacidad de carga de 5,000 toneladas / hora. Foto: Alain Corriveau Fuente: https://www.trekearth.com/gallery/North_America/Canada/Central/Quebec/Quebec/photo1273886.htm [Consulta: 14/05/2020].



Imagen 81. *Le Moulin à images*

Le Moulin à images, producida y realizada por *Ex Machina* bajo la dirección de Robert Lepage se ha convertido en la proyección arquitectónica más grande el mundo. El edificio histórico del *Bunge* para almacenar grano, de 600 metros de extensión y 30 metros de altura, se convierten en la gran pantalla de esta experiencia multimedia extraordinaria. Foto : Jacques Boissinot. Fuente : <https://www.ledevoir.com/culture/374653/quebec-entree-terre-le-moulin-a-images>

****[Consulta: 14/05/2020].



Imagen 82. *La bibliothèque, la nuit*

Una sorprendente exposición para la *Grande Bibliothèque* de Montreal, desarrollada en colaboración entre el escritor Alberto Manguel y la compañía de Robert Lepage. Fuente: <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/10-ans-de-banq-la-bibliotheque-la-nuit-mirages-et-voyages-virtuels/61778> [Consulta 14/05/2020].

1. Biografía y creaciones de Robert Lepage

ROBERT LEPAGE

COORDONNÉES & RENSEIGNEMENTS PERSONNELS

LE DIAMANT

966, rue Saint-Jean
Québec, QC G1R 1R5
Canada

Nationalité : Canadienne

Langues parlées : Français, anglais, espagnol, italien

Langues écrites : Français, anglais, espagnol, italien, japonais, allemand, suédois

FORMATION

1975-1978 CONSERVATOIRE D'ART DRAMATIQUE DE QUÉBEC |
Attestation d'études, option interprétation. Québec

1978 ALAIN KNAPP | Stage d'études. Paris

DOCTORATS HONORIFIQUES

2017 UNIVERSITE DE SHERBROOKE | À titre de docteur d'honneur,
Sherbrooke.

1999 UNIVERSITE CONCORDIA | Doctorat en droit - Faculté des
beaux-arts Montréal.

1997 UNIVERSITE DE TORONTO | Doctorat ès lettres, Toronto.

UNIVERSITE MCGILL | Doctorat ès lettres - Faculté des arts,
Montréal

1994 UNIVERSITE LAVAL | Doctorat en arts, Québec

RÉALISATIONS PROFESSIONNELLES

2019 LE DIAMANT | Initiateur et promoteur, Québec

2004 FILMS EX AQUEO INC. | Vice-président, Québec

1999 LE PRINTEMPS DU QUÉBEC EN FRANCE | Commissaire général, France

1997-2019 LA CASERNE DALHOUSIE | Fondateur, Québec

1995 IN EXTREMIS IMAGES INC. | Fondateur, directeur artistique, Montréal

1994 EX MACHINA | Fondateur, directeur artistique, Québec

1989-1993 CENTRE NATIONAL DES ARTS | Directeur artistique, théâtre français, Ottawa

1988 ROBERT LEPAGE INC. | Fondateur et président, Québec

1986-1989 THÉÂTRE REPÈRE | Codirecteur artistique, Québec

THÉÂTRE

2019 LES SEPT BRANCHES DE LA RIVIÈRE OTA | Metteur en scène, coauteur (V.O.F. 2e adaptation) Production : Ex Machina en coproduction avec International Chekhov Theater Festival, Moscou

CORIOLAN | Metteur en scène, scénographe. Version française de *Coriolanus*. Texte William Shakespeare. Production: Le Festival de Stratford, Toronto, en collaboration avec Ex Machina

2018 *KANATA – ÉPISODE 1 – LA CONTROVERSE* | Metteur en scène
Production : Le Festival d'automne à Paris au Théâtre du Soleil

CORIOLANUS | Metteur en scène, scénographe. Texte William Shakespeare. Production : Le Festival de Stratford, Toronto, en collaboration avec Ex Machina

2016 *QUILLS* | Cometteur en scène, comédien. Production : Ex Machina en coproduction avec Théâtre du Trident, Québec

- 2015 887 | Auteur, metteur en scène, comédien. Production : Ex Machina créée à l'initiative de PANAMANIA, Toronto. Une coproduction internationale.
- 2013 *LES AIGUILLES ET L'OPIUM* | Auteur, metteur en scène (V.O.F. 2e adaptation). Production : Ex Machina en coproduction avec Théâtre du Trident, Québec ; Canadian Stage, Toronto ; Théâtre du Nouveau Monde, Montréal
- JEUX DE CARTES : COEUR* | Coauteur, metteur en scène
Production : Ex Machina créée à l'initiative du Réseau 360°. Une coproduction internationale
- 2012 *JEUX DE CARTES : PIQUE* | Coauteur, metteur en scène
Production : Ex Machina créée à l'initiative du Réseau 360° et commanditée par Luminato, Toronto Festival of Arts & Creativity. Une coproduction internationale
- 2011 *LA TEMPÊTE* | Metteur en scène. (2e adaptation). Texte William Shakespeare. Production : Ex Machina en collaboration avec la Nation huronne-wendat, Québec
- 2009 *ÉONNAGATA* | Coconcepteur, interprète. Production : Sadler's Wells London en association avec Ex Machina et Sylvie Guillem
- 2008 *LE DRAGON BLEU* | Coauteur, metteur en scène, comédien
Production : Ex Machina ; coproduction La comète, Châlons-en-Champagne ; La Filature, Mulhouse ; MC2 : Maison de la Culture de Grenoble ; Le Théâtre du Nouveau Monde, Montréal
- 2007 *LIPSYNCH* | Auteur, metteur en scène
Production : Ex Machina ; Festival TransAmériques, Montréal ; Théâtre sans frontières, Newcastle. En collaboration avec Cultural Industry Ltd et Northern Stage
- 2005 *LE PROJET ANDERSEN* | Auteur, metteur en scène, comédien
Production : Ex Machina ; Théâtre du Trident, Québec ; Hans Christian Andersen 2005, Danemark.
- 2004 *THE BUSKER'S OPERA* | Metteur en scène. Inspiré de l'Opéra du Gueux de John Gay. Production : Ex Machina ; Le Festival Montréal en lumière, Montréal
- LA CELESTINA* | Metteur en scène (V. espagnole). Production: Ex Machina ; Fundacio de la Comunitat Valenciana Ciutat de les Arts

Esceniques (Generalitat Valenciana) Forum Barcelona 2004, Teatre Lliure, Salamanca 2005 – Plaza Mayor de Europa, Teatro Cuyas de las Palmas de Gran Canaria, Ysarca, Espagne.

2003 *LA TRILOGIE DES DRAGONS* | Coauteur, metteur en scène. (2e adaptation). Production : Ex Machina ; Festival de théâtre des Amériques, Montréal ; Ysarca, Espagne ; Les Francophonies en Limousin, Limoges ; Festwochen, Autriche ; Berliner Festspiele, Berlin ; Zagreb World Theatre Festival, Croatie

2001 *LA CASA AZUL* | Metteur en scène de Sophie Faucher. Production: Ex Machina; Théâtre de Quat'sous, Montréal ; Ysarca, Espagne ; Wiener Festwochem, Autriche

2000 *LA FACE CACHÉE DE LA LUNE* | Auteur, metteur en scène, comédien. Production : Ex Machina, Québec et coproducteurs : Australie, Canada, Etats-Unis, Europe

LE POLYGRAPHE | Coauteur, metteur en scène (V. italienne et espagnole). Production : Segnali, Théâtre Municipal d'Udine, Italie ; Mercat de les Flors, Barcelone

1999 *ZULU TIME* | Metteur en scène. Production : Ex Machina ; Real World Studios, Angleterre ; Maison des Arts de Créteil, Festival d'automne à Paris, France ; Zürcher Theater Spektakel, Suisse

JEAN-SANS-NOM | Metteur en scène, d'après le roman de Jules Verne. Production : Ex Machina ; Gestion Son Image, Montréal ; CDC Nantes, France

1998 *LA GÉOMÉTRIE DES MIRACLES* | Coauteur, metteur en scène
Production : Ex Machina ; Salzburger Festspiele, Autriche et coproducteurs internationaux

LA TEMPÊTE | Metteur en scène. Texte de William Shakespeare
Production : Ex Machina ; Grand Théâtre de Québec ; Théâtre du Trident, Québec ; Centre national des Arts, Ottawa

KINDERTOTENLIEDER | Metteur en scène, The Song Cycle de Mahler. Production : Ex Machina ; Cultural Industry, Londres

LA CELESTINA | Metteur en scène. Texte de Fernando de Rojas (V. suédoise). Production : Ex Machina ; Kungliga Dramatiska Teatern, Stockholm

- 1997 *ELSINORE* | Metteur en scène, adaptation texte de William Shakespeare (V.A.). Reprise de la version anglaise par Peter Darling
Production : Ex Machina
- LES AIGUILLES ET L'OPIUM* | Auteur, metteur en scène (Version italienne et espagnole). Production : Ex Machina ; Ségali Culture, Rome
- 1996 *LE POLYGRAPHE* | Metteur en scène (Version japonaise).
Production : Shinjuku-Nishitoyama Development Company, Tokyo et Osaka
- 1995 *ELSENEUR* | Adaptation, metteur en scène, comédien. Texte de William Shakespeare. Production : Ex Machina et coproducteurs
- LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ* | Metteur en scène. Texte de William Shakespeare (V.F) Production : Ex Machina ; Théâtre du Trident, Québec
- 1994 *NOISES, SOUNDS AND SWEET AIRS* | Metteur en scène. Auteur Michael Nyman. Production : Tokyo Globe Theater, Shin-Kobe Oriental Theater, Tokyo
- ETT DRÖMSPEL* | Metteur en scène, scénographe. Texte d'August Strindberg (V.O suédoise du Songe). Production : Kungliga Dramatiska Teatern, Stockholm
- LES SEPT BRANCHES DE LA RIVIÈRE OTA* | Metteur en scène, coauteur. Production : Ex Machina et coproducteurs internationaux
- 1993 *SHAKESPEARE'S RAPID EYE MOVEMENT* | Metteur en scène (V.O.A.) Collage de textes oniriques de William Shakespeare. Production : Bayaresches Staatsschauspiel, Munich
- MACBETH ET LA TEMPÊTE* | Metteur en scène. Textes de William Shakespeare (V. japonaise). Production : Tokyo Globe Theater, Tokyo.
- NATIONAL CAPITALE NATIONALE* | Metteur en scène. De Jean-Marc Dalpé et Vivian Laxdal. Production : Centre national des Arts et Théâtre de la Vieille 17, Ottawa
- 1992 *ALANIENOUIDET* | Metteur en scène. Texte de Marianne Ackermann. Production : Centre national des Arts, Ottawa

LE CYCLE DE SHAKESPEARE : MACBETH, CORIOLAN, LA TEMPÊTE | Metteur en scène. Textes de William Shakespeare (V.F. adaptée par Michel Garneau) Production : Théâtre Repère ; Le Manège, Maubeuge ; Am Turm Theater, Francfort ; Festival d'automne de Paris, France

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM | Metteur en scène. Texte de William Shakespeare. Production : Royal National Theatre, Londres

LA TEMPÊTE | Metteur en scène. Texte de William Shakespeare (V.F.). Production : Atelier de recherche théâtrale d'Ottawa, Ottawa

MACBETH | Metteur en scène. Texte de William Shakespeare (V.O.A.). Production : Département de théâtre, Université de Toronto, Toronto

1991 *LES AIGUILLES ET L'OPIUM* | Auteur, metteur en scène, comédien (V.O.F.). Production : Les Productions AJP inc., Montréal ; Les Productions d'Albert inc., Québec ; le Centre national des Arts, Ottawa

LOS CINCOS SOLES | Metteur en scène. Production : École nationale de théâtre du Canada, Montréal.

LES PLAQUES TECTONIQUES | Coauteur, metteur en scène, comédien (V.F. 5e adaptation). Production : Théâtre Repère ; Centre national des Arts, Ottawa

1990 *LA VISITE DE LA VIEILLE DAME* | Metteur en scène. Texte de Friedrich Dürrenmatt (V.F.). Production : Centre national des Arts, Ottawa

LES PLAQUES TECTONIQUES | Coauteur, metteur en scène, comédien (V.A. 4e adaptation). Production : Théâtre Repère ; Festival de théâtre des Amériques, Montréal ; Cultural Industry, Londres

LES PLAQUES TECTONIQUES | Coauteur, metteur en scène, comédien (V.A. 3e adaptation) Production : Théâtre Repère, Québec ; Festival de théâtre des Amériques, Montréal ; Cultural Industry, Londres

1989 *LES PLAQUES TECTONIQUES* | Coauteur, metteur en scène, comédien (V.F. 2e adaptation) Production : Théâtre Repère, Québec

ROMÉO ET JULIETTE | Cometteur en scène, scénographe, costumes. Texte de William Shakespeare (V.F.). Production : Théâtre Repère, Québec ; Night Cap Productions, Saskatoon

LA VIE DE GALILÉE | Metteur en scène. Texte de Bertolt Brecht
Production : Théâtre du Nouveau Monde, Montréal

ÉCHO | Metteur en scène. Adaptation de A Nun's Diary, d'Ann Diamond (V.F.). Production : Théâtre 1774, Montréal ; Théâtre Passe Muraille, Toronto

MÈRE COURAGE ET SES ENFANTS | Metteur en scène de Bertolt Brecht (V.F.). Production : Conservatoire d'art dramatique de Québec, Québec

C'EST CE SOIR QU'ON SAOÛLE SOPHIE SAUCIER | Metteur en scène de Sylvie Provost. Production : Les Productions Ma Chère Pauline, Montréal

1988 *LES PLAQUES TECTONIQUES* | Coauteur, metteur en scène, comédien (V.O.F.). Production : Théâtre Repère, Québec ; Cultural Industry, Londres

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ | Metteur en scène de William Shakespeare (V.F.) Production : Théâtre du Nouveau Monde, Montréal

1987 *LE POLYGRAPHE* | Coauteur, metteur en scène, comédien (V.O.F.). Production : Théâtre Repère, Québec

EN PLEINE NUIT UNE SIRÈNE | Coauteur, metteur en scène, comédien. Production : Théâtre de la Bordée, Québec

POUR EN FINIR UNE FOIS POUR TOUTES AVEC CARMEN | Adaptation du texte, metteur en scène. Tiré de l'opéra Carmen de Georges Bizet. Production : Théâtre de Quat'sous, Montréal

1986 *VINCI* | Auteur, metteur en scène et comédien (V.O.F.). Production : Théâtre de Quat'sous, Montréal ; Théâtre Repère, Québec

LE BORD EXTRÊME | Cometteur en scène Adaptation du Septième Sceau d'Ingmar Bergman. Production : Théâtre Repère, Québec

COMMENT DEVENIR PARFAIT EN TROIS JOURS | Metteur en scène. Adaptation de Gilles Gauthier de Be a Perfect Person In Just 3 Days, Stephen Manes. Production : Théâtre des Confettis, Québec

1985 LA TRILOGIE DES DRAGONS | Coauteur, metteur en scène, comédien. Production : Théâtre Repère, Québec

À PROPOS DE LA DEMOISELLE QUI PLEURAIT | Metteur en scène d'André Jean (V.O.F.). Production : Théâtre Repère, Québec

POINT DE FUITE | Coauteur, metteur en scène, comédien. Production : Théâtre Repère, Québec

HISTOIRES SORTIES DU TIROIR | Metteur en scène de Gérard Bibeau. Production : Les Marionnettes du Grand Théâtre, Québec

1984 CIRCULATIONS | Coauteur, metteur en scène, comédien. Production : Théâtre Repère, Québec. Productions antérieures disponibles sur demande.

CINÉMA

2014 MICHELLE | Coréalisateur. Court métrage. Adaptation d'un segment de l'oeuvre théâtrale Lipsynch. Coréalisé avec Pedro Pires et coproduit par Les Productions du 8e Art et l'Office national du film du Canada

MARIE | Coréalisateur. Court métrage. Adaptation d'un segment de l'oeuvre théâtrale Lipsynch. Coréalisé avec Pedro Pires et coproduit par Les Productions du 8e Art et l'Office national du film du Canada

THOMAS | Coréalisateur. Court métrage. Adaptation d'un segment de l'oeuvre théâtrale Lipsynch. Coréalisé avec Pedro Pires et coproduit par Les Productions du 8e Art et l'Office national du film du Canada

2013 TRIPTYQUE | Coréalisateur. Adaptation de l'oeuvre théâtrale Lipsynch. Coréalisateur : Pedro Pires. Production : Les Productions du 8e Art inc.

2006 LA BELLE EMPOISONNEUSE | Comédien. Réalisation : Richard Jutras. Production : Productions Thalie

- 2005 DANS LES VILLES | Comédien. Réalisation : Catherine Martin
Production : Coop Vidéo, Montréal
- L'AUDITION | Comédien. Réalisation : Luc Picard. Production :
Cité-Amérique inc., Montréal
- 2003 LA FACE CACHÉE DE LA LUNE | Réalisateur, scénariste,
comédien. Production : La face cachée de la lune inc., Québec
- 2000 MONDES POSSIBLES | Réalisateur V.F. de Possible Worlds
Robert Lepage 12. Production : In Extremis Images inc., Montréal ;
The East Side Company, Toronto
- STARDOM | Comédien. Réalisation : Denys Arcand. Production :
Cinémaginaire, Montréal
- 1997 NÔ | Scénariste, réalisateur. Production : In Extremis Images inc.,
Montréal
- 1996 LE POLYGRAPHE | Scénariste, réalisateur. Production : In
Extremis Images inc., Montréal ; Road Movies Dritte Produktionen
GmbH, Berlin ; Cinéa SA, Paris
- 1995 LE CONFESSIIONNAL | Scénariste, réalisateur Production :
Cinémaginaire, Montréal ; Enigma Films, Londres ; Cinéa SA, Paris
- 1988 JÉSUS DE MONTRÉAL | Comédien. Réalisation : Denys Arcand
Production : Max Films, Montréal

OPÉRA

- 2018 LA FLÛTE ENCHANTÉE | Metteur en scène. Musique de
Wolfgang Amadeus Mozart. Livret d'Emanuel Schikaneder. Chanté
en allemand avec surtitres français et anglais. Présentation du
Festival d'opéra de Québec, créée en collaboration avec Ex Machina
- 2015 L'AMOUR DE LOIN | Metteur en scène (Version originale
française). Musique de Kaija Saariaho. Livret d'Amin Maalouf
Coproductioin : Festival d'opéra de Québec, Québec ; Metropolitan
Opera, New York ; en collaboration avec Ex Machina
- 2012 THE TEMPEST | Metteur en scène. Opéra de Thomas Adès, basé
sur la pièce homonyme de William Shakespeare. Coproduction :

Festival d'opéra de Québec, Québec ; Metropolitan Opera, New York ; Opéra Wiener Staatsoper, Vienne ; en collaboration avec Ex Machina

GÖTTERDÄMMERUNG. DER RING DES NIBELUNGEN |
Metteur en scène. Opéra de Richard Wagner. Production :
Metropolitan Opera, New York ; en collaboration avec Ex Machina

2011 SIEGFRIED. DER RING DES NIBELUNGEN | Metteur en scène
Opéra de Richard Wagner. Production : Metropolitan Opera, New York ; en collaboration avec Ex Machina

DIE WALKÜRE. DER RING DES NIBELUNGEN | Metteur en scène.
Opéra de Richard Wagner. Production : Metropolitan Opera, New York ; en collaboration avec Ex Machina

2010 DAS RHEINGOLD. DER RING DES NIBELUNGEN | Metteur en scène.
Opéra de Richard Wagner. Production : Metropolitan Opera, New York ; en collaboration avec Ex Machina

2009 LE ROSSIGNOL ET AUTRES FABLES | Metteur en scène
Opéra d'Igor Stravinsky. Production : Canadian Opera Company, Toronto ; Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence ; Opéra national de Lyon ; en collaboration avec Ex Machina

2008 LA DAMNATION DE FAUST | Metteur en scène. Opéra de Berlioz (2e adaptation). Production : Metropolitan Opera, New York ; Saito Kinen Festival Matsumoto, Japon ; Opéra national de Paris ; en collaboration avec Ex Machina

2007 THE RAKE'S PROGRESS | Metteur en scène. Opéra de Igor Stravinsky. Production : Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles ; Ex Machina ; Opéra national de Lyon ; San Francisco Opera ; Royal Opera House Covent Garden, Londres ; Teatro Real, Madrid

2005 1984 | Metteur en scène. Opéra basé sur le livre de George Orwell
Production : Ex Machina ; Big Brother Productions, The Royal Opera, Londres

1999 LA DAMNATION DE FAUST | Metteur en scène. Opéra de Berlioz. Production : Ex Machina ; Saito Kinen Festival Matsumoto, Japon ; Opéra national de Paris

1992 LE CHÂTEAU DE BARBE-BLEUE | Metteur en scène. Opéra de Béla-Bartok

ERWARTUNG | Metteur en scène. Opéra d'Arnold Schoenberg
(V.O.A. programme double). Production : Canadian Opera
Company, Toronto ; Brooklyn Academy of Music, New York

SPECTACLES ROCK & CIRQUE

- 2010 TOTEM | Concepteur, metteur en scène. Production : Cirque du
Soleil
- 2004 KÀ | Concepteur, metteur en scène. Production : Cirque du Soleil
- 2002 GROWING UP TOUR | Metteur en scène. De Peter Gabriel
Production : Real World Tours, Londres
- 1993 SECRET WORLD TOUR | Metteur en scène. De Peter Gabriel
Production : Real World Tours, Londres

AUTRES

- 2018 SLÀV | Coconcepteur, metteur en scène. Une odyssée théâtrale à
travers les chants d'esclaves interprétés par Betty Bonifassi
Production : Ex Machina en coproduction avec Centre culturel de
l'Université de Sherbrooke ; Théâtre Gilles-Vigneault, St-Jérôme ;
Maison des arts Desjardins, Drummondville ; Théâtre Banque
Nationale, Saguenay
- FRAME BY FRAME | Metteur en scène. Un ballet inspiré de la vie
et de l'oeuvre du cinéaste canadien Norman McLaren, avec le
chorégraphe et danseur Guillaume Côté. Production : Ex Machina en
coproduction avec Le Ballet national du Canada (NBOC), Toronto ;
Office national du film du Canada (ONF)
- 2015 LA BIBLIOTHÈQUE, LA NUIT | Concepteur. Exposition conçue
et réalisée par Ex Machina pour célébrer le 10e anniversaire de la
Grande bibliothèque de Montréal, d'après une idée originale de
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
- 2010 LES GRANDS DÉBORDEMENTS | Directeur artistique, idéateur

Murale sur La Caserne d'Ex Machina, animée en soirée par une projection en boucle de la rivière Chaudière. Produit par MU, en collaboration avec One Drop

- 2009 AURORA BOREALIS | Concepteur, coidéateur. Mise en lumière nocturne des silos à grain de la Bunge dans le Vieux-Port de Québec, s'inspirant des véritables couleurs des aurores boréales
- 2008 LE MOULIN À IMAGES | Idée originale et conception. La plus grande projection architecturale au monde. Une mosaïque animée sur les immenses silos en béton de la Bunge devenus écran géant. Quarante minutes d'images qui racontent les 400 ans d'histoire de la ville de Québec
- 2000 MÉTISSAGES | Concepteur. Exposition temporaire du Musée de la civilisation, Québec
- 1999 L'ENFANT LUMIÈRE | Réalisateur. Vidéoclip de Diane Dufresne
Production : Polaris, Montréal
- 1988 PUBLICITÉS | Réalisateur. Pour le Syndicat de la fonction publique du Québec Pour Loto-Québec
- 1987 LE GROUPE SANGUIN (II) | Metteur en scène. Production : Michel Sabourin, Montréal
- 1986 LE GROUPE SANGUIN (I) | Metteur en scène. Production : Michel Sabourin, Montréal
- 1984 LIGUE NATIONALE D'IMPROVISATION | Joueur. Production : Radio-Canada

PRIX & DISTINCTIONS

- 2019 PRIX DE LA CRITIQUE | Coriolan. Meilleure mise en scène. Prix décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre. Saison 2018-2019

LES PRIX DUCEPPE | La Face cachée de la Lune
Prix Michel-Dumont – Spectacle de l'année – Production Ex Machina
Prix Mise en scène – Robert Lepage
Prix Jean-Duceppe – Interprétation masculine – Yves Jacques

Prix François-Barbeau – Meilleur costume – Marie-Chantale Vaillancourt

Prix Musique originale – Laurie Anderson

PRIX GASCON-ROUX | Coriolan

Prix décerné par les abonnés du TNM

Conception de décor, conception sonore et conception d'éclairage

PRIX ARTISTES POUR LA PAIX 2019

Prix décerné par le comité Artistes pour la paix, pour son engagement dans sa communauté. Québec

2017 PRIX DE LA CRITIQUE | 887

Meilleure scénographie

Décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 2016-2017 à Québec

PRIX DORA MAVOR MOORE | 887

Meilleure production en tournée, catégorie théâtre

Décerné par Toronto Alliance for the Performing Arts. Toronto

TORONTO THEATRE CRITICS AWARDS | 887

Meilleure mise en scène et Meilleure production théâtrale. Toronto

PRIX PAUL-BUSSIÈRES | 887

Prix qui souligne l'environnement théâtral pour la conception des décors. Québec

PRIX THÉÂTRE | 887

Meilleure mise en scène 2016-2017. Québec

INTERNATIONAL OPERA AWARDS | L'Amour de loin

Meilleure nouvelle production au Metropolitan Opera de New York en 2016. Londres

PRIX ARTISTE D'EXCEPTION

Prix décerné par l'International Society for the Performing Arts (ISPA). Congrès à Montréal

2016 PRIX DE LA CRITIQUE | 887

Meilleur spectacle Montréal

Prix décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre. Saison 2015-2016

PRIX DE LA CRITIQUE | Quills

Meilleur spectacle Québec et Meilleure interprétation masculine
Prix décernés par l'Association québécoise des critiques de théâtre.
Saison 2015-2016

PRIX PAUL-BUSSIÈRES | Quills

Prix d'excellence des arts et de la culture pour le décor de Quills
Décerné par la Fondation du Théâtre du Trident. Québec

PRIX GASCON-ROUX du TNM | 887

Meilleure interprétation. Meilleure mise en scène. Meilleure
conception de décor.

Décernés par les abonnés du TNM - programmation 2015-2016.
Montréal

2015 HERALD ARCHANGEL AWARD | 887

Décerné par le journal Herald pour souligner sa contribution au
Festival international d'Édimbourg.

COMPAGNON DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

Décerné par le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)
pour souligner sa contribution, son engagement et son dévouement
dans le développement, la promotion et le rayonnement de la culture
québécoise.

2014 PRIX GASCON-ROUX du TNM | Les Aiguilles et l'opium

Meilleure mise en scène. Meilleure conception de décor. Meilleure
conception sonore.

Décernés par les abonnés du TNM - programmation 2013-2014.
Montréal

PRIX GLENN-GOULD

Récipiendaire du 10e prix Glenn-Gould remis par la Fondation
Glenn Gould. Toronto

PRIX DU TORONTO THEATRE CRITICS | Needles and Opium

Meilleure pièce canadienne présentée à Toronto au cours de la saison
2013/14

Décerné par la Toronto Theatre Critics Association. Toronto

YORKTON FILM FESTIVAL | Thomas

Golden Sheaf Award dans la catégorie « Drama »

Craft Award pour le meilleur réalisateur

Yorkton, Saskatchewan.

FESTIVAL DU FILM INTERNATIONAL CINOCHÉ | Triptyque
Meilleur film canadien du festival
Baie-Comeau, Canada

2013 PRIX OPUS | *The Tempest*

La présentation de *The Tempest* lors du Festival d'opéra de Québec en juillet 2013 a permis au Festival de se mériter le titre de « Concert de l'année – Québec ».

Décerné par le Conseil québécois de la musique. Québec

2012 PRIX DE LA FONDATION DE L'OPÉRA DE QUÉBEC | *The Tempest*

Pour la mise en scène de *The Tempest* au Festival de l'Opéra de Québec 26e édition des Prix d'excellence des arts et de la culture.

MÉDAILLE DU JUBILÉ DE DIAMANT

En reconnaissance de ses réalisations et de ses services distingués en tant que membre de l'Ordre du Canada.

MÉDAILLE DE L'ACADÉMIE DES LETTRES DU QUÉBEC

Pour sa contribution exceptionnelle à la vie littéraire et intellectuelle du Québec.

ELLIOT NORTON AWARDS | *Le Projet Andersen*

Meilleure conception. Présenté par le Boston Theater Critics Association.

PRIX EUGENE MCDERMOTT IN THE ARTS

Décerné par le Massachusetts Institute of Technology (MIT), ce prix souligne l'innovation dans toutes les disciplines artistiques et est l'un des honneurs culturels les plus généreux aux États-Unis. Boston

PRIX OPUS | *Le Rossignol et autres fables*

La présentation du *Rossignol et autres fables* lors du Festival d'opéra de Québec en juillet 2011 a permis au Festival de se mériter le titre de « Concert de l'année – Québec ».

Décerné par le Conseil québécois de la musique. Québec

2011 COMPAGNON DE L'ORDRE DU CANADA

La plus haute distinction de l'Ordre du Canada.

Pour sa contribution à l'essor économique et artistique du Québec.

Ottawa

MÉDAILLE DE LA VILLE DE QUÉBEC

Certificat d'honneur et médaille de la Ville de Québec pour l'ensemble de son oeuvre. Québec

PRIX DORA MAVOR MOORE | Le Projet Andersen
Meilleure production en tournée, catégorie théâtre.

Décerné par Toronto Alliance for the Performing Arts. Toronto

PRIX CLAUDE-ROSTAND | Le Rossignol et autres fables
Remis par le Syndicat de la critique en France pour couronner la meilleure production lyrique 2010-11 produite en province.

PRIX DE L'ORDRE DE LA PLÉIADE
Grade de Commandeur. Québec

2010 PRIX UBU | Lipsynch

Meilleur spectacle étranger présenté en Italie au cours de la saison 2009-2010 au festival Napoli Teatro Festival. Milan

PRIX DORA MAVOR MOORE | Le Rossignol et autres fables
Meilleure production torontoise, catégorie opéra

Décerné par Toronto Alliance for the Performing Arts. Toronto, juin

PRIX DORA MAVOR MOORE | Lipsynch
Meilleure production en tournée

Décerné par Toronto Alliance for the Performing Arts. Toronto, juin

PRIX FRANCO ABBIATI | The Rake's Progress

Décerné par la critique de musique d'Italie comme meilleure production d'opéra pour la saison 2008-2009 au Teatro alla Scala à Milan. Italie, mai

MASQUE D'OR | Lipsynch

Meilleure pièce de théâtre étrangère présentée en Russie en 2009
Golden Mask Festival. Moscou, 16 avril

GRANDS PRIX DU TOURISME QUÉBÉCOIS 2010 RÉGION DE QUÉBEC

Prix de la Personnalité touristique, décerné par l'Office du tourisme de Québec. Québec, 30 mars

2009 PRIX DE LA VILLE DE MILAN | Le Projet Andersen

Décerné par la Ville de Milan comme meilleur spectacle étranger présenté à Milan pour la saison 2008-2009. Villa Reale, Milan, novembre

PRIX POLITIKA | Le Dragon bleu

Décerné par le journal le Politika lors du Belgrade International Theater Festival (BITEF)
Belgrade, 8 octobre

PRIX GASCON-ROUX du TNM | Le Dragon bleu
Décerné par les abonnés du TNM pour la programmation 2008-2009 dans la catégorie meilleure mise en scène. Théâtre du Nouveau Monde. Montréal, 1er octobre

PRIX DU GOUVERNEUR GÉNÉRAL POUR LES ARTS DE LA SCÈNE

Pour sa contribution exceptionnelle à la scène culturelle canadienne tout au long de sa carrière
Centre national des Arts. Ottawa, 9 mai

2008 PRIX MEDIAS | Le Moulin à images
Récipiendaire du Prix MédiAs dans la catégorie Artisan à l'occasion de la XIVe édition du « Déjeuner des médias au bénéfice de Centraide ». Québec, 19 novembre

MÉDAILLE – CHÂLONS-EN-CHAMPAGNE

Décerné par le maire et le conseil municipal de Châlons-en-Champagne.

PRIX DES ABONNÉS | La Face cachée de la Lune (livre)
Décerné par les abonnés du Réseau des bibliothèques de la Ville de Québec pour le livre *La Face cachée de la Lune* dans la catégorie fiction. Québec, 24 octobre

GRANDS PRIX DE LA SOLIDARITÉ

Finaliste des Grands prix de la solidarité, secteur culturel, pour son apport au développement culturel de la ville de Québec, qui célèbre ses 400 ans. Québec, 6 avril

MASQUE D'OR | La Face cachée de la Lune
Meilleure production étrangère présentée en Russie en 2007. Golden Mask Festival. Russie, avril

LE SOLEIL/RADIO-CANADA

Lauréat Le Soleil/Radio-Canada en Arts et culture pour l'année 2007. Québec, 18 mars

THEA AWARD | KÀ

Décerné à KÀ par Themed Entertainment Association (TEA) pour la remarquable réalisation de la scène flottante. États-Unis, 8 mars

2007 PRIX DU JOURNAL MOSKOVSKIJ KOMSOMOLETS

Lauréat du prix Choc de l'année 2007. Décerné par le journal russe « Moskovskij Komsomolets » pour *La Trilogie des dragons*, *La Face cachée de la Lune*, *Le Projet Andersen* et *Busker's Opera* au Festival Tcheckov en juillet. Moscou, décembre

RUBY AWARD

Décerné par le conseil d'administration de « Opera Canada magazine » pour sa remarquable contribution pour l'opéra canadien. Toronto, Ontario, octobre

PRIX EUROPE pour le théâtre

La plus prestigieuse reconnaissance européenne accordée au travail théâtral. Décerné par le Conseil de l'Europe. Festival de l'Union des théâtres de l'Europe. Thessalonique, Grèce, 28 avril

PRIX RECONNAISSANCE | Le Projet Andersen

Pour la qualité exceptionnelle de son interprétation, ainsi que pour la conception et la mise en scène innovatrice. Théâtre français du Centre national des Arts du Canada (CNA)

2006 PRIX DU CERCLE DES CRITIQUES DE LA CAPITALE | Le Projet Andersen

Meilleur spectacle de l'extérieur d'Ottawa – Gatineau. Ottawa

PRIX GASCON-ROUX | Le Projet Andersen

Meilleure mise en scène – meilleure conception de décor – meilleure conception d'éclairages – meilleure interprétation masculine. TNM, Montréal, 11 septembre. Saison 2005-2006

STERLING AWARD | Bluebeard's Castle/Erwartung Meilleure production musicale. Edmonton Opera, 27 juin

PRIX DE LA FRANCOPHONIE

Décerné par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD). Paris, 12 juin

BEST NARRATIVE FEATURE | La Face cachée de la Lune (film)

Durango Independent Film Festival. Colorado, 1er au 5 mars 2006

2005 PRIX DES MASQUES | Le Projet Andersen

Meilleure production Québec – prix du public. La Soirée des Masques. Québec, 18 décembre

PRIX STANISLAVSKY

Pour sa contribution au théâtre international et le rayonnement des productions La Trilogie des dragons, Les Sept Branches de la rivière Ota, The Busker's Opera. Moscou, 2 décembre

PRIX SAMUEL-DE-CHAMPLAIN

Pour sa contribution au rayonnement de la culture québécoise en France et au Québec.

Institut France-Canada, Paris, 21 novembre

THE FORT LAUDERDALE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL AWARD | The Far Side of the Moon

Meilleur scénario. Floride, 12 novembre

PRIX DES ABONNÉS DU TRIDENT | Le Projet Andersen

Meilleure performance. Québec, 21 septembre

INTRONISATION à la Ligue nationale d'improvisation (LNI)

Temple de la renommée, Montréal, 10 mai

COOPER WING AWARD | La Face cachée de la Lune (film)

Meilleur film étranger. Festival du film de Phoenix, Arizona, 7 au 10 avril

2004 PRIX DU PUBLIC | La Trilogie des dragons

Festival du théâtre SPOTKANIA. Varsovie, octobre

BAYARD D'OR | La Face cachée de la Lune (film)

Meilleur film du festival. XIX Festival international du film francophone de Namur. Belgique, octobre

PRIX FIPRESCI | La Face cachée de la Lune (film)

Festival international des films de Berlin. Berlin, février

PRIX GÉNIE | La Face cachée de la Lune (film)

Meilleure adaptation. 24e Gala des prix Génies

PRIX HANS-CHRISTIAN-ANDERSEN 2004

Prix remis à un artiste exceptionnel qui contribue, par l'entremise de son travail, à honorer Hans Christian Andersen à l'international.

2003 PRIX DENISE-PELLETIER

Distinction accordée par le gouvernement du Québec dans le domaine des arts de la scène. Québec, novembre

PRIX GASCON-THOMAS

Décerné par l'École nationale de théâtre du Canada pour avoir contribué de façon exceptionnelle à l'épanouissement du théâtre au Canada. Montréal, novembre

PRIX GASCON-ROUX | La Trilogie des dragons

Meilleure mise en scène. TNM, Montréal, saison 2002-2003

2002 HERBERT WHITTAKER DRAMA BENCH AWARD

Décerné par l'Association canadienne des critiques de théâtre pour sa contribution exceptionnelle au théâtre canadien. Toronto, novembre

MÉDAILLE DU JUBILÉ DE SA MAJESTÉ LA REINE

Décernée par le ministère du Patrimoine canadien. Avril

ACADÉMIE DES GRANDS QUÉBÉCOIS

Décerné par la Chambre de commerce et d'industrie de l'agglomération de Québec. Québec, 12 avril

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR DE FRANCE

Remis par l'ambassade de France. Ottawa, 25 mars

TIME OUT AWARD | The Far Side of the Moon

Meilleure production. Londres

2001 WORLD LEADERS : FESTIVAL OF CREATIVE GENIUS

Décerné par le Harbourfront Centre. Toronto, octobre

ALLÉE DES CÉLÉBRITÉS CANADIENNES

Pour son impact sur l'héritage culturel canadien. Toronto

PRIX SPÉCIAL DU JURY | Possible Worlds

La Semana de Cine experimental. Madrid

EVENING STANDARD AWARD | The Far Side of the Moon

Meilleure production. Londres

BARCLAY'S THEATRE AWARD | The Far Side of the Moon

Meilleure production en tournée au Royaume-Uni. Londres

PRIX D'EXCELLENCE DES ARTS ET DE LA CULTURE La

Face cachée de la Lune

Prix Paul-Hébert du meilleur acteur.

Meilleure mise en scène. Québec

CRITICS CIRCLE THEATRE AWARD | The Far Side of the Moon. Meilleure mise en scène. Londres

PRIX DES MASQUES | La Face cachée de la Lune
Meilleur texte original – meilleure mise en scène – meilleure production – meilleure conception du décor. La Soirée des Masques. Montréal

2000 LE PRIX D'HONNEUR 2000

Décerné par La Société des relations internationales de Québec.
Québec, 15 septembre

1999 OFFICIER DE L'ORDRE NATIONAL DU QUÉBEC

Décoré par le premier ministre Lucien Bouchard. Assemblée nationale, Québec

CINÉFEST – SUDBURY'S INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

| Nô
Meilleur film canadien. Sudbury

1998 CITY TV AWARD | Nô

Meilleur long métrage canadien. Festival international du film de Toronto. Toronto

1997 PRIX FIPRESCI | Le Polygraphe

Festival international du film d'Istanbul

PRIX D'EXCELLENCE DES ARTS ET DE LA CULTURE | Le

Songe d'une nuit d'été

Meilleure mise en scène. Québec

1996 PRIX D'EXCELLENCE DE LA PRESSE

Lauréat catégorie "Arts, lettres et spectacles". Montréal

PRIX DES MASQUES | Les Sept Branches de la rivière Ôta

Meilleure production. Soirée des Masques. Montréal

PRIX SARDEC | Le Confessionnal

Meilleur scénario. Rendez-vous du cinéma québécois

PRIX FIPRESCI | Le Confessionnal

Festival international du film d'Istanbul

PRIX DORA-MAVOR-MOORE | Les Sept Branches de la rivière

Ôta

- Meilleure mise en scène – meilleure production. Toronto
- 1995 PRIX DE L'ORDRE DE LA PLÉIADE Grade de Chevalier. Québec
- PRIX ROGERS | Le Confessionnal
- Meilleur scénario canadien. Festival international du film de Vancouver. Vancouver
- PRIX GÉNIE | Le Confessionnal
- Meilleur film – meilleure direction artistique – meilleure réalisation. Gala des prix Génie. Toronto
- PRIX SPÉCIAL CLAUDE-JUTRA | Le Confessionnal
- Meilleur premier long métrage. Gala des prix Génie. Toronto
- PRIX FLOYD S. CHALMERS | Les Aiguilles et l'Opium
- Meilleure pièce de théâtre canadienne. Conseil des arts. Ontario
- 1994 PRIX DU CENTRE NATIONAL DES ARTS
- Décerné par la Fondation des Prix du Gouverneur général pour les arts de la scène. Ottawa
- PRIX DE L'ORDRE DU CANADA
- Décerné par le gouverneur général du Canada, M. Roméo Leblanc. Ottawa
- 1993 PRIX DE LA CRITIQUE ET PRIX DU FESTIVAL SCOTSMAN-HAMADA TRUST | Le Château de Barbe-Bleue / Erwartung
- Festival d'Édimbourg. Section musique. Edimbourg
- PRIX DE LA CRITIQUE FRANÇAISE | Coriolan, Macbeth, La Tempête,
- Le Polygraphe, Les Aiguilles et l'Opium
- 1992 PRIX SPÉCIAL BANQUE NATIONALE
- Décerné pour plus de 10 ans de travail théâtral et d'une originalité constante.
- Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT). Québec
- 1991 PRIX FLOYD-S.-CHALMERS | Polygraph
- Toronto
- 1990 CHEVALIER DE L'ORDRE DES ARTS ET DES LETTRES
- Décerné par le ministre de la Culture, de la Communication, des grands Travaux et du bicentenaire. Paris

- PRIX DE LA MEILLEURE MISE EN SCÈNE | La Trilogie des dragons
Festival de la Ciudad. Mexico
- 1989 PRIX GASCON-ROUX | La Vie de Galilée
Meilleure mise en scène. Montréal
- PRIX DORA-MAVOR-MOORE | La Trilogie des dragons
Meilleure mise en scène, catégorie « drame et comédie ». Toronto
Theatre Alliance
- TIME OUT-01 FOR LONDON | Polygraph
Meilleure mise en scène. Londres
- 1988 PRIX GASCON-ROUX | Le Songe d'une nuit d'été
Meilleure mise en scène de la saison, Théâtre du Nouveau Monde.
Montréal
- PRIX DU PUBLIC | La Trilogie des dragons
Le journal La Presse. Montréal
- PRIX GÉMEAU | Ligue nationale d'improvisation
Meilleure interprétation : émission ou série de variétés ou arts de la
scène. La soirée de l'Impro. Montréal
- 1987 PRIX MÉTRO-STAR
Décerné à l'artiste s'étant le plus distingué à l'étranger. Gala Métro
Star. Montréal
- FESTIVAL DE NYON | Vinci
Prix de la meilleure création. Suisse
- PRIX COUP DE POUCE | Vinci
Meilleure production. Festival Off du Festival d'Avignon, France
- PRIX DU CERCLE DES CRITIQUES DE LA CAPITALE | La
Trilogie des dragons
Meilleur spectacle de l'année. Ottawa
- PRIX DE L'ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES CRITIQUES DE
THÉÂTRE | La Trilogie des dragons
Prix du meilleur spectacle de l'année
- GRAND PRIX DU FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES
| La Trilogie des dragons. Montréal
- TROPHÉE O'KEEFE | Ligue nationale d'improvisation

Étoile de la saison 1986-1987

1986 PRIX DE L'ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES CRITIQUES DE THÉÂTRE | Vinci

Prix de la meilleure mise en scène. Prix de la meilleure production

PRIX DE LA CRÉATION DU CONSEIL DE LA CULTURE DE QUÉBEC | Vinci

Décerné pour son apport exceptionnel à la vie culturelle

PRIX DE LA FONDATION DU THÉÂTRE DU TRIDENT | La Trilogie des dragons

Prix de la meilleure mise en scène. Québec

1985 TROPHÉE PIERRE-CURZI

Recrue de l'année, 1984-1985. Ligue nationale d'improvisation (LNI)

1984 PRIX DE LA MEILLEURE PRODUCTION CANADIENNE | Circulations

Quinzaine internationale de théâtres de Québec, Juillet 2020

2. Une conversation avec Jacques Lessard

UNE CONVERSATION AVEC JACQUES LESSARD

Benjamin Alonso

4473 rue de Lanaudière, Montréal, 21 octobre 2015.

L'origine des Cycles Repère

L'origine des Cycles Repère est anglophone. Le schéma vient de l'architecte Lawrence Halprin qui habité à San Francisco... (lorsque j'étudiais là-bas) et donc ça provient du schéma qui s'appelle RPSV Cycles. C'est un schéma créatif que Halprin a appliqué à l'architecture et que sa femme Anna Halprin, qui était professeure de mouvement, a appliqué aussi à son enseignement. Elle se servait de la partie « partition », la partie *score* de RPSV Cycles, pour faire des recherches de mouvements. Moi, comme j'étudiais chez Anna, j'ai eu à faire quelques unes des partitions. C'était en danse, mais je me suis dit : « Ah c'est intéressant cette façon de procéder et je vais essayer de l'utiliser au théâtre ». Lawrence Halprin avait écrit un livre, un livre qu'il était trop difficile à lire pour moi parce que je n'étais pas très bon en anglais à cette époque-là. Lawrence Halprin est un architecte et son but c'était d'utiliser les ressources qui étaient autour de ce qu'il avait à construire, pour créer quelque chose qui respecte l'environnement et qui se fait avec plusieurs personnes. Il a utilisé ça pour son travail en architecture.

On prend, par exemple, le projet qu'il a fait qui s'appelle *Sea Ranch*. C'était une série de constructions pour les gens riches qui voulaient rester sur le bord de la mer, alors ils avaient acheté un grand terrain. Donc travailler

avec les personnes ça voulait dire : « je travaille avec les gens qui ont acheté ce terrain. Les clients, je parle avec eux de ce qu'ils désirent. Je vais voir les ressources, c'est-à-dire, c'est quoi le paysage ? comment c'est ou sont les matériaux avec lesquels je travaille, les objectifs qu'ont les personnes ? Et là je dessine quelque chose et je vais aller consulter : « Est-ce que ça vous convient ? Est-ce que ça va ? » Donc ce n'est pas que tout le monde fait la création, comme au théâtre, mais c'est que tout le monde collabore à la création. C'est ce point qui a éveillé mon intérêt, parce que j'étais très intéressé à la création collective : le fait qu'il était en relation avec tous ceux qui étaient concernés par le projet. Ça m'a intéressé pour amener ça au théâtre, cette collaboration sans que ça devienne « tout le monde crée », car là ça devient *Free forum*, ça devient « la soupe » : « Trop de chefs et pas assez d'indiens », comme on dit au Québec.

De l'architecture au théâtre : trois principes d'abord

J'ai traduit les *RSVP Cycles* par *Cycles Repère*. Je reviens aux quatre grands axes des *Cycles Repère* : Ressources, Partition, Évaluation et Représentation. Ce schéma-là c'est l'acte de création quand on le regarde dans son ensemble. N'importe quel artiste utilise ça, même sans le savoir ; tout le monde fait ça. Dans le théâtre, comment est-ce que je m'en sers ? Par la pratique, par l'expérience. Ça ne vient pas de monsieur Halprin. Pour moi, il y a trois règles, trois choses qu'on doit toujours faire, trois principes que l'on doit observer :

Le premier c'est : « créer c'est choisir ». Quand je travaillais avec des groupes de théâtre, tout le monde voulait tout faire en même temps. C'est impossible, c'est « la soupe ». Lorsqu'on travaille avec le principe « créer

c'est choisir », on travaille aussi avec le principe que créer c'est sacrifier des choses, il faut se donner une direction, c'est aussi être très clair dans ses objectifs, même si les objectifs changent. C'est là la beauté des *Cycles Repère*. C'est que, quand on change quelque chose, on sait qu'on est en train de le changer parce qu'on a placé un objectif qui est en train de se mouvoir, donc ça a des conséquences que l'on connaît, c'est un outil.

Le deuxième : « faire c'est connaître ». On a beau en parler, si on parle toujours de ce qu'on veut faire, on ne le fait pas. Moi j'ai connu des périodes, avant de faire les *Cycles Repère*, où on est tous autour d'une table : on parle, on parle, on parle, on parle, et rien ne sort. Il y a beaucoup d'idées, mais rien de concret : pas de personnage, pas de situation, pas d'action-réaction, pas de jeu, pas de vie, tout est dans la tête donc. On va jouer ça, on va voir ce qu'on a, et on va tirer de ça. On veut des choses concrètes, et donc : « faire c'est connaître ». Quand tu fais, tu exécutes les choses, à ce moment-là tu les connais.

Le troisième principe : « il n'y a pas de démocratie en art ». C'est plus difficile à convaincre les camarades parce que, là, tout le monde veut avoir raison tout le temps. C'est là que ça nous amène à la conclusion suivante : il faut quelqu'un qui décide. Robert Lepage est excellent dans ça, et là, ça me fait comprendre que l'on explore, on a des objectifs. Par rapport à nos objectifs on garde ce que l'on a écrit, on dit : « ça, c'est bon pour l'objectif, ça c'est bon » mais ça prend quelqu'un qui dit : « on s'en va dans cette direction ». Cette personne est le facilitateur, c'est le metteur en scène. Il prend les décisions mais, tout l'ensemble des créateurs, eux tous collaborent à un objectif principal. Ça veut dire qu'il y a une personne sur laquelle on se fie pour que la ligne principale soit respectée, et cette personne-là peut se tromper. Il y en a des œuvres d'art qui sont des erreurs,

mais pourquoi pas, ça fait avancer, on apprend aussi de nos erreurs. Je vois qu'il faut toujours demeurer concret.

Cycles Repère : un outil pour la création théâtrale en quatre étapes.

1. Ressources

Les ressources sont constituées par tous les éléments qu'on a pour la création, des éléments concrets qui nous touchent. Ça peut être des chansons, des poèmes... mais les ressources sont aussi les ressources humaines, les copains, le groupe. Et aussi les ressources économiques, le temps, l'espace, les matériaux, les lieux, le calendrier... Ce sont toutes des ressources. Ton départ est à partir des objectifs de ce que tu veux faire.

Par exemple : je veux faire une création sur la guerre. C'est une idée la guerre, mais si tu m'amènes un canon, un fusil, la photographie d'un soldat blessé, si tu m'amènes un objet de la guerre, une image, un poème, quelque chose de concret, là je vais pouvoir travailler et ça c'est la base. Je veux avoir comme ça, dans ma ressource, un guide sur lequel je vais avoir une référence, j'ai un guide. Si l'on part, par exemple, de la fable de La Fontaine sur la fourmi et la cigale, c'est très concret, il y a une situation concrète : une demande d'aide refusée. Je travaille cette situation avec mes jeunes étudiants, qui peut être transformée en un jeune garçon adolescent qui demande les clés de la voiture à son père. Les étudiants qui travaillent sur la Cigale et la fourmi, par exemple, il y en aura quelques-uns qui vont sortir des choses extraordinaires, tout à fait inattendues... Waouh, comment ont-ils pensé à ça ? Le facilitateur garde ça, et on va travailler avec ça.

Dans notre premier spectacle, *En attendant*, Robert, Richard et moi nous avons exactement 3 valises, un dessin japonais et 45\$ comme ressource économique, on n'avait rien d'autre. On avait 8 semaines et un lieu de

répétition très petit. On s'est servi des valises, comment les valises sont devenues des frigos, un paquet de choses. La première partition c'était à partir du dessin : on a écrit 3 vers, 3 adjectifs, 3 noms. On a écrit 3 histoires et dans chacune de nos histoires, sans qu'on se soit consultés, il y avait : un train, une gare et un sourd-muet ! « Ok, ça se passe dans un train où il y a un sourd-muet », on commence comme ça. Notre thème c'était « il faut persévérer ». Alors on a parlé d'une vieille chanteuse *western* qui était heureuse même si elle n'était pas célèbre parce qu'elle faisait ce qu'elle aimait etcetera, etcetera ... c'est ce qu'on a fait et ça a super bien marché. Moi je suis pour la simplicité car moins on a sur la scène mieux c'est, parce que là tout devient éloquent.

2. Partitions

Après avoir établi et défini les ressources, « qu'est-ce qu'on va faire ? », on va faire des *scoring*, on va faire des partitions, on va essayer de voir dans une partition ce qu'on peut aller chercher d'autre dans cette situation spéciale que l'on vient de voir ; on va fouiller dedans. Alors, la partition c'est toujours un exercice de recherche pour explorer la ressource concrète. Robert Lepage, il nous faisait souvent faire des impros ou des écritures, faire un dessin... Ensuite les gens regardent le dessin, puis là, ils racontent ce qu'ils voient. Les gens prêtent au dessin une signification qu'elle n'a pas nécessairement, et là on découvre des choses... c'est concret. Elles sont toutes dans notre tête mais ce sont des supports, des soutiens, pour sortir ce qui est en nous ; ça facilite le travail de recherche. Au lieu de chercher juste dans notre tête on cherche encore dans les dessins, dans notre corps, je fais danser la situation, je fais chanter la situation, je fais bouger et la situation... Écoute, il y a tellement de choses qu'on peut faire avec quelque chose de concret ! Les partitions qu'on peut faire ce sont des lignes qu'on

lance dans la ressource pour en tirer quelque chose, comme si on allait à la pêche.

Moi je crois fermement à l'inspiration, il faut laisser de la place à l'inspiration, on ne contrôle pas tout. Les Cycles Repère servent à donner une chance à l'inspiration de se manifester ; on lui donne des contraintes pour que l'inspiration se manifeste. Parfois, elle ne se manifeste pas parce que les Cycles Repère ne sont pas une recette, ce sont des outils dont tu te sers bien ou mal. Il y a une phrase de Jean Cocteau qui dit « l'inspiration comme seul mot d'ordre, ma tactique délivre le texte emprisonné qui patiente en désordre dans l'alphabet ». Pour moi, les Cycles Repère sont un déclencheur de l'inspiration, je fais tout avec les gens avec qui je travaille pour déclencher en eux une attitude qui favorise l'inspiration, malgré nous, malgré qu'on le veuille. Ce n'est pas la volonté, ce sont des exercices et tout à coup les choses se mettent en place à l'intérieur de moi et oh wow ! J'ai trouvé quelque chose, mais comment ça se fait que j'ai trouvé ça ? Parce que ça fait longtemps que je travaille dessus. Du travail qui favorise l'inspiration, c'est ça pour moi les Cycles Repère.

Il y a une partition exploratoire et une partition synthétique. On utilise l'improvisation pour explorer mais pas seulement, on peut aussi utiliser l'écriture, les dessins... Par exemple, dans les partitions exploratoires je peux demander à quelqu'un de regarder un groupe, de dessiner l'histoire, puis, ensuite, de s'installer devant et de raconter ce qu'il voit... Ou bien, j'ai cinq personnes qui m'interrogent : « Qui es-tu ? Où vas-tu ? Pourquoi t'as fait ça ? » J'utilise l'interview, des questionnaires... J'ai développé justement certaines façons de faire sortir l'information : trois personnes qui jouent le même personnage et qui répondent l'un à la suite de l'autre... c'est de l'impro, mais sous toutes sortes de formes. La partition synthétique c'est pour faire la synthèse. On choisit les choses les plus signifiantes, c'est

commencer à faire un petit nettoyage et on garde ce qui a le plus d'impact, mais soyez certain que ça vous parle, que ça vous touche, que vous pouvez répondre émotivement à ces choix que vous faites.

Je cherchais un outil de travail, je cherchais comment travailler parce que, avant que je trouve les Cycles Repère, je faisais exactement ce que je ne veux pas : on parlait, on parlait pendant deux heures et on improvisait pendant quinze minutes. Maintenant on improvise pendant deux heures et on parle pendant quinze minutes. C'est plus intéressant. Quand on improvise, je nomme ce que j'aime, surtout pour que ça devienne la matière sur laquelle je vais travailler. On crée avec du positif, pas avec du négatif. Ce n'est pas le temps pour la critique, elle va venir dans l'évaluation. Les partitions c'est pour se donner des matériaux humains concrets avec lesquels on va travailler. Donc il est bien entendu que dans les Cycles Repère l'art de faire des partitions est extrêmement important. C'est l'outil principal que j'ai découvert en travaillant. C'est avec ton imaginaire que tu vas inventer, comme exercice pour aller chercher ce que tu penses. Le secret des Cycles Repère c'est d'être concret. Robert Lepage, il est très concret justement.

3. Évaluation

L'évaluation c'est le moment dans le processus de création quand on fait nos choix et il faut savoir que lorsqu'on fait des partitions on ne porte pas de jugement de valeur. Quand on fait des partitions, parce que faire c'est connaître, on les fait, on n'évalue pas parce que si on évalue, là, on est en train de tout scraper le processus créatif. Donc, dans les Cycles Repère on choisit qu'il y ait un moment pour ça, et quand on est là, on peut y aller à cœur. Alors, on évalue, on regarde le résultat des partitions. N'oublions pas que les résultats des partitions, souvent, ce sont des représentations, c'est un

petit moment de théâtre. Je demandais toujours « qu'est-ce que j'ai aimé, qu'est-ce que je changerais ». Donc, j'ai tout noté et là je reviens dans l'évaluation : « On a aimé ça, ça, ça... Qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce que ça veut dire ? » Dans l'évaluation c'est le moment de regarder le résultat des partitions, les petites représentations, et de les mettre en relation avec les objectifs pour voir si on les garde ou on les rejette.

Ce n'est pas grave qu'on rejette quelque chose. Si quelque chose a impérieusement besoin d'être là, ça va revenir dans le processus. On ne peut pas tout dire dans un spectacle. Comme facilitateur, qu'est-ce qui me parle le plus ? Avec quoi je vais mieux travailler ? Quand le facilitateur décide quelque chose, on va là. Plus on avance vers la fin, quand on s'approche du résultat final et qu'on a des personnages qui se sont imposés à nous, plus les personnages vont, presque, prendre les décisions d'où ils vont. Ça se passe beaucoup vers la fin, ça se passe beaucoup dans l'évaluation puis l'écriture, une écriture qui est en forme de partitions, qui ramasse tout ce qu'on s'est dit. Et finalement, quand la création est terminée, le facilitateur devient le metteur en scène parce que c'est lui qui a toutes les clés, qui a dirigé le truc.

Je dis plutôt « évalue-action » ; c'est un nouveau mot inventé pour les Cycles Repère, ce qui signifie : « je pense mais j'agis aussi ». Quand on est un artiste, on agit aussi, on ne fait pas qu'évaluer seulement, on prend des décisions. Au départ, je me trompais, je faisais des partitions pour tout, j'avais tellement de matière que je ne savais plus quoi choisir, c'était trop. C'est une erreur que je faisais au début que je ne fais plus maintenant, et maintenant ça va vraiment plus vite. Je travaille avec des groupes dans le sens qu'on cerne mieux ce qu'on veut faire dans nos objectifs : on veut faire une comédie qui touche à l'absurde, qui parle des comportements humains, de consommation ou de surconsommation, ce sont mes objectifs. Donc,

comment je choisis : c'est en évaluant les ressources que j'ai trouvé avec mes partitions et en les mettant en relation avec mes objectifs. Là, je prends mes décisions, et je continue.

Si à un moment donné on est dans une partition et on trouve quelque chose de formidable, et ça ne marche pas avec les objectifs, comme artiste je me dis : « c'est bien plus riche ça », comme facilitateur ça c'est plus riche que ce que nous avons, donc je garde ça. Je remonte avec la flèche dans les ressources, les objectifs font partie des ressources, et je modifie mon objectif. Mes critères sont des critères d'humanité. Moi là, quand je vois une situation où je vois l'être humain dans sa complexité, pour moi c'est un critère pour dire : « c'est là que je m'en vais ». C'est pour ça que c'est cyclique, ça part d'une chose à l'autre, ça dépend de comment on l'utilise, ça dépend toujours, parce que c'est toi qui es au centre, qui es le facilitateur. C'est toi la personne qui initie le projet et c'est normal. Même s'il y a des créateurs et que tout le monde est égal, les décisions ne peuvent pas se prendre par tout le monde. La pire chose à faire c'est de faire un tour de table. On peut travailler vraiment ensemble sans renier la créativité de personne mais « il n'y a pas de démocratie en art », donc il faut qu'il y ait quelqu'un qui dirige la barque sinon c'est la soupe.

4. Représentation

La représentation c'est plusieurs choses parce que, comme je te disais, à chaque fois qu'on improvise on fait une représentation. Donc c'est ça, puis, la représentation, c'est le produit qu'on montre à un public mais aussi c'est quand on fait une impro. Avec trois personnes qui regardent c'est quand même une représentation. Il y a un public qui aime ou n'aime pas ou rejette des choses, des cartons... et devant les gens ça change ce qu'on est en train

de faire. Tout ça, donc, ça continue par l'interaction avec le public et ce n'est jamais terminé. C'est pour ça que, avec Robert, par exemple, il y a *La Trilogie des Dragons* version trois heures, version six heures, et version neuf heures, parce que l'on a travaillé, on s'est dit : « ce n'est pas fini, on peut continuer ». Et on a continué, on a rajouté... Avec les Cycles Repère, dans le théâtre québécois, ce qui est arrivé de nouveau c'est la notion de *work in progress*. Chez nous, c'est devenu une chose de très concret parce que quand tu utilises les Cycles Repère, tu es toujours conscient de l'endroit où tu te trouves quand tu crées, c'est ça la différence.

L'influence des Cycles Repère dans le théâtre québécois

- **Écriture dramatique**

Concernant l'utilisation des Cycles dans l'écriture dramatique, quand l'auteur est venu dans la salle avec les acteurs ça a très bien fonctionné. Quand l'auteur travaillait chez lui, seul, ça n'a pas trop fonctionné. Je me rends compte que les Cycles Repère sont vraiment pour la création en groupe, c'est vraiment comme ça que je les ai développés, moi. Je pense que si on analyse aussi l'écriture d'un roman, les auteurs font des fiches des personnages, ils font des partitions, de la recherche, toutes sortes de ressources qu'essaient de mettre ensemble les acteurs aussi. La créativité c'est l'art de mettre des choses en relation.

- **Connections avec la pédagogie de Jacques Lecoq**

C'est justement le côté concret. Lecoq s'appuie sur la nature, sur les rythmes, les rythmes vivants, il ramène toujours tout à l'humain, même des choses, des éléments : l'eau, le feu, la terre... c'est toujours « qu'est-ce que

ça fait dans le corps ? ». Alors l'impression, la réaction corporelle aux choses est très importante pour Lecoq. J'en connais parce que moi, j'ai étudié ça avec Marc Doré en 1970. À cette époque-là on faisait de l'impro, on faisait de la Commedia dell'arte, on faisait avec un petit peu d'objets... Ce que je ressens, ce que j'ai vu c'est très près du corps, des réactions du corps et aussi de comment le monde s'imprime en nous, toujours connecté à l'humain. C'est ça que j'aime chez Lecoq. « Faire c'est connaître » c'est près de Lecoq aussi, il faut faire, mettre au monde. Marc était toujours : « parle moins et fais-le ». Au conservatoire de Québec Marc Doré faisait beaucoup de travail de Lecoq.

- **Le théâtre contemporain au Québec**

Je pense que les Cycles Repère ont influencé le théâtre contemporain au Québec dans le sens de l'image, parce que la personne qui les a le mieux utilisés pour les faire connaître c'est Robert Lepage et on a beaucoup associé Robert Lepage au théâtre de l'image, où la parole est moins importante. Donc son influence a été d'introduire la présence de beaucoup d'images dans le théâtre contemporain québécois, mais aussi l'utilisation de la poésie visuelle. La poésie visuelle est devenue très importante dans plusieurs pratiques du théâtre québécois contemporain. Robert Lepage est arrivé dans un temps, les années 80, où tout ça était nouveau, alors la nouveauté c'est toujours très attrayant mais lui, il a continué à être très efficace là-dedans.

Mais aussi les Cycles ont eu une très grande influence sur la pédagogie du théâtre dans l'enseignement secondaire. Ici, ils ont encore une très grande influence parce que maintenant c'est même étudié dans les universités. Les universités enseignent les Cycles Repère à leurs futurs enseignants. Je pense que ces sont les deux grandes influences.

- **L'enseignement théâtral**

Dans l'enseignement secondaire, les professeurs utilisent beaucoup les Cycles Repère, pour écrire les partitions des fêtes, parce que les gens s'en servent, pour les jeunes. Les jeunes ont besoin d'être concrets pour créer. Avec les jeunes je prends des choses concrètes, je vais improviser et surtout je leur fais reconnaître ce que ça leur fait, ce que ça provoque en eux. « Qu'est-ce que ça fait à ton personnage ? Qu'est-ce que tu ressens ? » La création n'est pas un processus cérébral, c'est un processus qui implique tout l'être : la pensée, l'action, le cœur, tout. Mes étudiants font et regardent des improvisations et après, ils vont être obligés de me dire une chose qu'ils ont aimé, une chose qu'ils modifieraient. « J'ai aimé ça, choisir la chose que tu as le plus aimé ». C'est difficile mais ça t'oblige à développer ton esprit de choix. Je ne permets pas aux étudiants de dire : « je n'aime pas ça », je dis : « qu'est-ce que tu modifierais ? » J'habitue les jeunes à construire, à construire tous ensemble.

À partir du moment où j'ai découvert les Cycles Repère, ma vie de créateur a changé complètement. Quand je suis parti en Californie, j'étais déjà professeur et j'ai quitté ça parce que je me sentais incompetent, je n'en savais pas assez et il a fallu que j'aille travailler ailleurs. J'ai eu cette chance inouïe de tomber sur ce schéma, c'est une chance, c'est du hasard. Dans ces trente-cinq années de pratique avec les Cycles Repère, ce que j'ai appris vraiment c'est d'être toujours de plus en plus concret. Plus je suis concret mieux j'avance dans la création. Plus je choisis mieux je crée.

En conclusion, les pédagogues, qu'est-ce qu'on est ? On transmet ce qu'on a reçu avec le filtre de ce qu'on est. J'aime enseigner, c'est ce que j'aime le plus. Peut-être, ça vient de mon enfance que j'aie besoin de créer, ça

m'intéresse, ça me fascine... c'est la poésie qui m'a amené à ça. Paul Valéry, Jean Cocteau et Eugène Ionesco sont mes trois principales influences, Saint-John Perse aussi. Beaucoup ce sont des poètes, j'aime beaucoup la poésie. Ça m'a ouvert l'esprit à l'art, c'est ça qui compte pour moi, j'en suis bien content.

3. Entretien à Marie Brassard

ENTRETIEN À MARIE BRASSARD

14.11.2015

Infrarouge

80 rue St Viateur Est

Suite 104

Montréal

QC, H2T 1A6

Le théâtre Repère

La trilogie des dragons (1985), Le Polygraphe (1988), La Trilogie Shakespeare : Macbeth, La Tempête et Coriolan (1992-1993).

Vous avez rejoint la Compagnie *Théâtre Repère* avec Robert Lepage, comment avez-vous rencontré Robert Lepage et quelles ont été ces premières années de création entre vous deux ?

J'étais étudiante au Conservatoire d'Art Dramatique entre 1982 et 1985, et c'est à cette époque que j'ai rencontré Robert Lepage. Robert avait déjà terminé ses études quelques années plus tôt, il avait quelques années de plus que moi. Il a fait le Conservatoire très jeune alors que j'ai commencé un peu plus tard, quand j'étais plus âgée. Je l'avais déjà vu auparavant dans la rue et j'ai toujours eu le sentiment que c'était une personne intéressante. Étant originaire de Trois-Rivières, je n'étais pas sûre de travailler dans le théâtre quand je suis arrivée au Québec. Quand j'étais au Conservatoire, il est venu voir le travail des étudiants. J'avais déjà vu certains de ses spectacles lorsque j'étais au Conservatoire, j'avais vu par exemple *Circulations*, *En attendant...* J'ai été très impressionnée par ces spectacles que j'ai trouvés très bons. Il était vraiment la seule personne du théâtre qui m'intéressait. Parce que je n'étais pas très intéressée par ce qui se passait au

Québec à l'époque. J'ai un bon souvenir du Conservatoire, mais mon intérêt réel était d'étudier la danse *Butoh* et c'était mon projet quand j'ai terminé le Conservatoire. Mon premier désir était de voyager, je ne ressentais pas le besoin de faire une carrière d'actrice, je voulais voyager au Japon. Finalement, Robert est venu me voir lors d'un spectacle que nous faisons en troisième année de conservatoire et m'a demandé si je voulais faire partie d'un collectif. Le projet initial était composé de 6 personnes et il a été développé en trois étapes. La première version du spectacle a duré une heure et demie, la deuxième a duré 3 heures et enfin la troisième version a duré 6 heures. Robert m'a demandé si je voulais faire partie de ce collectif pour un projet dont le titre était *La Trilogie des dragons*. J'ai accepté en pensant qu'après le spectacle, j'irais au Japon. Nous avons donc créé la première version longue d'une heure et demie dont il n'existe pratiquement pas de documents, peut-être seulement une ou deux photos. Puis nous avons créé la version de 3 heures. À l'époque le Festival des Amériques commençait et aussi un autre festival à Toronto où nous avons reçu de très bonnes critiques, il y a même eu une critique dans le *London Times* qui a fait l'éloge du spectacle et c'est ainsi que, peu à peu, il est devenu un grand succès international. C'était un grand plaisir pour moi de travailler avec Robert, d'une certaine manière c'était réciproque, et puis nous avons fait beaucoup de spectacles ensemble, pendant 15 ans.

J'avais commencé à faire du théâtre très jeune, avec des groupes qui travaillaient aussi sur la création, d'une manière différente, mais je connaissais déjà la création. À mon entrée au Conservatoire, j'ai rencontré Marc Doré, qui m'a appris beaucoup de choses, ainsi que Jacques Lessard et d'autres professeurs. Le Conservatoire a été une grande opportunité pour moi. Tous les membres du groupe original de la *Trilogie du dragon* connaissaient d'une certaine manière la création, car c'était une façon de

créer que nous avons apprise au Conservatoire. Quand nous sommes arrivés, nous étions de parfaits étrangers. Robert était déjà connu à l'époque, pas aussi connu qu'il l'est maintenant, mais ce n'était pas un étranger comme nous. Avec le peu d'argent que nous avions, nous avons loué un endroit et peu à peu nous avons créé cette fantastique trilogie dans laquelle nous avons improvisé pendant des jours.

La façon de travailler de Robert était essentiellement un amalgame de toutes les choses et outils que nous avons appris au conservatoire sur les sujets que Robert voulait traiter : l'immigration chinoise, la construction du chemin de fer qui traversait tout le Canada, les quartiers chinois de Québec, Toronto et Vancouver. Nous sommes venus à six avec toutes nos idées et nous avons tous partagé nos différents points de vue sur le sujet. Personnellement, je m'intéressais à la culture chinoise et j'avais étudié le chinois mandarin à l'Université Laval. C'était une coïncidence car Robert ne le savait pas. Nous avons tous, d'une certaine manière, un intérêt pour la culture chinoise : certains pour la philosophie taoïste, d'autres pour le tai-chi, chacun avait ses propres intérêts. Il y avait aussi beaucoup de clichés parce que nous étions très jeunes et que nous ne savions pas beaucoup de choses. La plupart d'entre nous n'avions presque pas voyagé, nous n'avions presque pas quitté le Québec. À partir de là, nous avons commencé à improviser, à créer des petits *canovaccios*, nous achetions des accessoires pour improviser avec eux, et finalement nous avons pris les improvisations qui nous plaisaient le plus et nous avons commencé à créer une structure. Dès la première structure, nous avons pris de nouvelles décisions pour finir par choisir celle que nous présenterions en public.

C'est Robert qui a pris les décisions et qui a dirigé ce collectif avec son génie visuel, sa force. Il est très intelligent et très stimulant. Ce qui est intéressant dans cette façon de travailler, c'est que tous ceux qui étaient

impliqués dans le processus pouvaient participer à la création du spectacle de toutes les manières possibles.

J'imagine qu'à cette époque *Les Cycles Repère* étaient une nouveauté que venait d'introduire Jacques Lessard. Comment les avez-vous utilisés à l'époque ? Vous ont-ils aidé à l'époque et plus tard dans votre processus de création ? Les utilisez-vous toujours ? Pensez-vous qu'ils sont toujours valables ?

Les Cycles Repère est un outil que Jacques Lessard nous avait enseigné au Conservatoire, il faisait partie de ses cours. Pour moi personnellement, cela m'a apporté beaucoup de choses. Ce n'est pas vraiment une méthode, mais une façon de nommer et de structurer le travail. C'est l'architecte Lawrence Halprin qui a commencé à s'interroger sur le processus de création et qui a commencé à nommer chacune de ses étapes. Le fait de nommer les étapes aide à savoir où nous en sommes dans le processus et Jacques Lessard a adapté ce système à la création théâtrale, c'est une façon de savoir où nous en sommes dans le processus. Les cycles contribuent également à structurer la pensée. Robert Lepage dit qu'il ne travaille pas avec *les Cycles Repère*, mais depuis qu'il a commencé à travailler avec Lessard, c'est par lui qu'il a appris cette méthodologie qui, à l'époque, était appliquée de façon plus stricte. En tout cas, le processus de création de la trilogie a été assez chaotique, dans le sens où il a fallu passer d'une étape à l'autre, chercher des ressources, improviser, etc. Nous sommes tombés sur de nombreux matériaux avec lesquels, en fin de compte, nous avons dû prendre des décisions et faire des choix. Mais nous n'avons pas appliqué les cycles de manière rigoureuse, "à la lettre". Robert, comme toujours, a mis des papiers sur le mur et avec eux nous avons progressivement créé une structure. Maintenant, je travaille aussi de cette manière parce que cela m'aide

beaucoup à classer les contenus afin de construire une structure, cela nous aide à ne pas nous perdre dans le chaos.

Cela prendrait beaucoup de temps... Combien de temps avez-vous travaillé sur le projet ?

Au début, on pouvait travailler pendant deux semaines complètes, du lundi au vendredi, puis on laissait passer un peu de temps... puis on recommençait pendant une semaine, on travaillait toujours comme ça, par étapes : une période de travail suivie d'une période de repos et puis on recommençait. Je pense que c'est une bonne formule et je fais la même chose pour mes projets. Jusqu'à la version finale de 6 heures, il est difficile de dire combien de temps nous y avons travaillé, plus de 3 ans. C'est ainsi qu'a été créée la première version, qu'on a faite l'année suivante, et ensuite l'année suivante on a fait la version finale, la version de six heures.

Vous étiez actrice mais ce travail de création collective vous a amenée à être également l'auteure des pièces que vous avez produites, est-ce à ce moment-là que vous vous êtes intéressée à l'écriture dramatique et à la rédaction ?

J'ai toujours écrit depuis que je suis très jeune, en écrivant mon journal intime, de la poésie... Je n'ai pas écrit de pièces de théâtre, mais j'ai toujours aimé écrire. J'ai commencé à écrire du théâtre à l'école, au Conservatoire de Québec. A cette époque, il n'y avait pratiquement pas de formation théorique, la formation était surtout pratique, peut-être était-ce similaire à ce qui se faisait à l'école de Jacques Lecoq. Au conservatoire, il y avait plusieurs professeurs qui étaient d'anciens élèves de Lecoq et, d'autre part, les travaux de Jacques Lessard, avec les cycles Repère, étaient aussi des exercices pratiques. Dans ces cours de conservatoire, nous avons créé des spectacles et, bien sûr, nous avons été formés non seulement pour être des

interprètes mais aussi des créateurs. À la fin de chaque cours, nous écrivions ce que nous appelions "un numéro", qui était généralement un court morceau de 15 ou 20 minutes, et la dernière année, nous avons créé un grand morceau collectif entre nous tous. Nous nous entraînions pour la création. La philosophie du Conservatoire à cette époque, puisqu'il n'y avait pas de grands théâtres, pas de cinémas, pas de compagnies, pas de travail, était de servir d'appel aux jeunes pour qu'ils viennent étudier le théâtre à Québec pour qu'ensuite ils puissent retourner dans leurs villes et créer leurs propres compagnies. Alors on était formés comme des acteurs polyvalents, qui pouvaient écrire, qui pouvaient mettre en scène... C'est pour ça que quand Robert nous a invités, c'était très familier cette façon de travailler ; on la connaissait déjà. Alors c'était très facile, mais bien sûr, Robert a été le chef d'orchestre de ça ; il prenait les décisions et sans lui ce travail n'aurait jamais existé. Mais cette façon de travailler on la partageait, on la connaissait.

Selon vous, quelles sont les caractéristiques du processus de création de Robert Lepage ?

La façon de travailler à partir d'un texte déjà écrit, comme dans le cas des textes classiques de Shakespeare, était différente. Robert est toujours en train de dessiner et d'imaginer des choses visuellement tout le temps. Il dessine pour mettre sur papier les choses qu'il imagine et donc il dessine des lieux, des situations, des personnages, des espaces... Quand nous avons commencé à travailler sur le Shakespeare, il avait déjà beaucoup d'idées et de dessins ; il avait déjà fait un croquis du décor avec le scénographe, et il avait une vision de l'endroit où le spectacle allait se dérouler. Nous avons donc commencé par les éléments avec lesquels travailler et faire la mise en scène : c'était comme un petit théâtre de marionnettes qui a été monté à partir de cette idée. Dans ce travail, il n'y a pas eu toute cette recherche au

niveau du texte... mais il y a eu une recherche plus plastique, cherchant la façon de raconter l'histoire. Avec les Shakespeare, nous avons passé une période de résidence en France, à Maubeuge et nous avons pu avoir un théâtre dans lequel nous avons beaucoup travaillé.

Robert n'aime pas diriger les acteurs, cela ne l'intéresse pas beaucoup. La trilogie de Shakespeare était, à mon avis, une œuvre assez réussie même si le casting des acteurs était un peu inégal, et c'était peut-être là le point faible de ce spectacle.

En ce qui concerne la direction des acteurs, dans mon observation des répétitions, j'ai vu comment des scènes étaient improvisées sans aucune indication pendant des jours et des jours jusqu'à ce que, deux semaines plus tard, je voie pour la première fois que Robert donnait des indications concrètes à ses acteurs : tu rentres ici, tu sors là, etc. Avez-vous aussi le sentiment qu'il aime travailler avec une équipe d'acteurs inégaux, aux qualités très différentes ?

Un jour, Robert m'a dit quelque chose qui m'inspire encore aujourd'hui. Je me souviens que dans une production, il y avait un acteur qui faisait vraiment des choses horribles sur scène, il était très mauvais, et je pense que tout le monde voyait son jeu comme étant affreux. Nous avons donc senti qu'il fallait dire quelque chose à Robert pour qu'il agisse et il m'a dit qu'il pensait lui aussi que son jeu était horrible et il a poursuivi : "J'ai invité cette personne à cause de ce qu'elle est et j'accepte donc tout ce qu'elle a à offrir".

Pendant ma période d'observation, j'ai pu voir en répétition de très bonnes improvisations, mais en d'autres occasions, de nombreuses scènes ressemblaient vraiment à celles d'un groupe d'amateurs et ce

qui m'a frappé, c'est que Robert ne les a pas coupées, il les a laissé continuer, il les a laissé faire...

Oui, il laisse tout le monde faire et parfois cela peut être très frustrant... comme faire des choses trop évidentes sur scène, et Robert laisse faire... mais ce qui arrive souvent, c'est que soudain Robert coupe cette scène et la retire du spectacle. C'est donc une façon très particulière de travailler dans laquelle il montre un grand respect pour ses acteurs, comme si c'était sa responsabilité d'avoir sélectionné ces personnes. En fait, il ne fait pas d'auditions, il ne s'intéresse pas du tout à cette façon professionnelle de faire des castings, et il ne s'intéresse pas du tout à la direction des acteurs. Ce qui se passe dans la série, c'est que les acteurs doivent être très indépendants et très créatifs.

Robert Lepage / Ex Machina

Les Sept Branches de la Rivière Ota (1994) et La géométrie des miracles (1998)

En 1994, Robert Lepage a créé *Ex Machina* et vous avez participé à sa première production *Les Sept Branches de la Rivière Ota* puis à *La Géométrie des Miracles*. Quelles différences avez-vous trouvées entre le travail des productions du *Théâtre Repère* et les nouvelles productions d'*Ex Machina* ?

La période du *Théâtre Repère* est une période de direction artistique bicéphale, entre Robert et Jacques. À un certain moment, Robert a ressenti le besoin de créer sa propre entreprise afin d'avoir plus de liberté. En fait, il y a eu des périodes au *Théâtre Repère* où il y a eu jusqu'à cinq directeurs artistiques. À l'époque, il y avait Marie Cignac, Marie Michaud, moi-

même, Robert, Lorraine Côté... Puis il y a eu une scission et Robert a décidé de créer une nouvelle société de production, pas une société avec un casting fixe, mais les acteurs étaient invités, l'un ou l'autre, selon chaque production. J'étais dans le premier spectacle d'*Ex Machina, Les sept branches de la rivière Ota*, mais je ne voulais pas participer à *La Géométrie des Miracles*. J'étais très fatiguée par la production et la tournée des *Sept branches* et j'avais besoin de faire une autre chose, alors j'ai commencé à faire mes propres projets. C'est vraiment par hasard que j'ai participé à *La Géométrie*. Un jour, je me suis arrêtée chez *Ex Machina* pour voir les répétitions et dire bonjour à Robert, il y avait Rebeka Blankeinship, une soprano, qui jouait dans le spectacle. Quand je suis allée voir une répétition avant la première représentation devant le public, j'ai assisté au repas que Robert prenait chez lui avec la compagnie, et je me souviens que Rebeka avait du mal à improviser parce qu'elle n'était pas actrice mais chanteuse et qu'elle était très angoissée. Ce soir-là, Robert m'a dit : « Écoute, Rebecca est très bouleversée, peux-tu la remplacer ? » La représentation publique du spectacle devait avoir lieu trois jours plus tard. Mon intention n'était pas de continuer, mais j'ai finalement fait le reste des représentations. Avant de terminer toute la tournée, j'ai abandonné le projet parce qu'un film est sorti, un western canadien qui était génial, *The Claim (La revendication)* 2001 du réalisateur britannique Michael Winterbottom. C'est le dernier spectacle que j'ai fait avec Robert après 15 ans de collaboration avec lui.

Certaines rencontres peuvent vraiment changer nos vies. Qu'est-ce qui serait arrivé à Marie Brassard si elle n'avait pas rencontré Robert Lepage ?

Je ne sais vraiment pas, peut-être que j'aurais beaucoup voyagé parce que c'est quelque chose que j'ai toujours voulu faire. Si je n'avais pas rencontré

Robert, j'aurais commencé à étudier le *Butoh* au Japon. Mais par hasard, nous sommes allés au Japon 7 ans plus tard. En fait, avec les projets de Robert, j'ai pu voyager peut-être dix fois plus que ce que j'aurais pu imaginer parce que, c'est incroyable, nous avons voyagé dans le monde entier et nous avons aussi travaillé sur ce qui me plaisait. Cela s'est poursuivi jusqu'à ce jour grâce à cette rencontre avec Robert. Je fais ce que j'ai toujours voulu faire : travailler dans l'art, voyager et être indépendante. Ce fut une rencontre fabuleuse, j'adore Robert en tant qu'artiste et en tant que personne, c'est un grand ami pour lequel j'ai beaucoup de respect ; c'est un immense artiste, un créateur divin. Aujourd'hui, nous sommes toujours des amis très proches, même si nous nous voyons très rarement.

Travaillerez-vous à nouveau avec lui ?

Non, je ne pense pas que je travaillerai à nouveau avec lui, on ne sait jamais, mais ce n'est pas un projet que j'ai en tête, et je pense que c'est la même chose pour lui. Je ne ferme pas la porte à cela, mais nous avons fait tellement de choses ensemble qu'il est bon que maintenant nous suivions chacun notre propre chemin.

Infrarouge

Jimmy (2001), *La noirceur* (2003), *Peepshow* (2005), *The Glass Eye* (2007), *L'invisible* (2008), *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (2010) et *Trieste* (2013).

En 2001, vous avez commencé une nouvelle aventure, qu'est-ce qu'*Infrarouge* et pourquoi avez-vous décidé de continuer votre aventure théâtrale seule ?

Infrarouge est une structure qui m'a aidée à réaliser mes créations. Après toutes ces expériences extraordinaires avec Robert, quand même, les dernières années, Robert était de plus en plus absent, lié à une multitude de projets en raison de sa renommée mondiale. Cela m'a fait prendre beaucoup de responsabilités au sein de l'entreprise, ce qui a généré des frustrations pour moi. Travailler dans un collectif est difficile et j'ai parfois eu du mal à être responsable d'un groupe avec des personnes moins expérimentées et c'était trop de travail pour moi, et j'avais l'impression de donner beaucoup mais de recevoir peu. Robert le savait, et il m'a dit : tu ne fais pas la carrière que tu voulais... alors je savais qu'il y avait cette frustration dans ce genre de travail. Pendant longtemps, j'ai toujours dit aux gens autour de moi que j'allais créer ma propre entreprise et les gens me disaient : « Eh bien, quand vas-tu faire quelque chose toi-même ? » Et quand j'y pensais, je pensais vraiment que je n'y arriverais jamais dans cette vie. Je ne pensais pas que je pourrais un jour réaliser un projet créatif par moi-même. Jusqu'alors, Robert avait été pour moi une sorte de protection, comme s'il me protégeait dans mon travail, et c'était lui, en tant que chef d'entreprise, qui prenait la pression, les coups. Je ne pourrais jamais imaginer être responsable de quelque chose comme ça. D'autre part, j'avais aussi le sentiment de ne pas avoir mon mot à dire. Et cela s'est produit par hasard, grâce à une femme appelée Diane Lebeau qui était à *Espace Libre* à Québec et qui m'a demandé de faire une petite pièce, une petite performance de 20 minutes. Nous étions quatre artistes à réaliser chacun une petite pièce de 20 minutes, et c'est là que j'ai construit le premier embryon d'un spectacle qui s'appellerait *Jimmy, créature de rêve*. Lors de la présentation, Marie Héène Falcon, directrice du Festival TransAmériques, était présente et a vu le spectacle. Elle me connaissait et m'a appelée pour me dire qu'elle aimait vraiment ce que j'avais fait. Quelques jours plus tard, c'est moi qui l'ai appelée pour lui proposer un

spectacle basé sur la petite performance. Elle a commencé par dire que le programme était déjà fermé et qu'il n'y avait pas beaucoup d'argent, mais de lui donner deux semaines pour y réfléchir. Et finalement, elle m'a appelée pour me proposer de faire le spectacle dans un théâtre qui est devenu mon premier solo *Jimmy* que j'ai présenté au Festival TransAmeriques et qui a connu un grand succès. Et ma grande surprise a été que j'ai commencé à être invitée partout dans le monde, à nouveau, mais cette fois avec mon propre projet. C'est alors que j'ai décidé de créer ma propre compagnie, c'était la seule façon de soutenir la tournée, la production, une petite compagnie qui n'est gérée que par 3 personnes : moi, une personne de l'administration, et un scénographe qui est un ami. Je pensais que je ne pourrais jamais faire ça et j'ai fini par le faire. Après le succès, tout a commencé à devenir beaucoup plus facile. Grâce à Robert, j'ai pu acquérir de l'expérience sous sa protection et lorsque j'ai quitté le travail avec lui, outre mon désir de faire mes propres projets, je me suis également séparée pour éviter que Robert ne se sente responsable de mes soins. Je ne voulais pas être dépendante de lui. Avec *Jimmy*, une nouvelle étape a commencé pour moi, cette fois-ci de manière indépendante.

Votre premier spectacle, Jimmy devient une "créature de succès" et ouvre la porte à un nouveau monde de création et d'expérimentation scénique. Comment ce spectacle, cette créature de rêve, est-elle née ? (Analogie Jimmy-Robert Lepage)

Le monde de Jimmy était déjà dans mon imagination. Je me souviens qu'auparavant, j'avais parfois des idées étranges, mais il est très difficile de défendre certaines « idées étranges » au sein d'un collectif. Jimmy est un coiffeur homosexuel dans le rêve d'un général américain. Un jour, il tombe amoureux d'un client et lorsqu'il va l'embrasser pour la première fois, le général meurt et ce moment est suspendu dans le temps pendant 50 ans,

jusqu'à ce que 50 ans plus tard, le baiser ait lieu dans le rêve d'une actrice à Montréal. Il est clair que si, dans un processus de création collective, j'avais raconté cette idée étrange, elle n'aurait peut-être pas été très bien acceptée dans le groupe. Mais quand j'ai créé Jimmy, je me suis enfermée seule et je n'ai montré cette œuvre à absolument personne que deux jours avant sa présentation publique. Après toutes ces années de travail collectif avec Robert, je voulais faire une opération vraiment solo pour voir vraiment ce qu'il restait de moi-même sans le collectif, à quoi allait ressembler un produit qui sortirait de moi et de mes idées étranges. Ce n'était pas un processus facile, mais en même temps, c'était très gratifiant, j'ai eu le temps de monter lentement le spectacle. Et soudain, le spectacle est sorti d'un seul coup, en un seul jour, toute l'histoire.

Avec ce spectacle, vous avez commencé à explorer, pour la première fois, le son de la voix ?

En fait, quand nous avons fait *Les Sept Branches de la Rivière Ota*, il y avait une scène reprenant les années 70 aux États-Unis qui n'existe plus parce qu'elle a été supprimée, et nous avons recréé une représentation de cette époque de Laurie Anderson : *Cachalots* (Analogie d'une baleine qui traverse l'océan comme si c'était un cachalot), Anderson avait un personnage qui était une sorte de maître de cérémonie dans une de ses représentations et elle jouait avec une voix d'homme. Dans cette improvisation, j'ai commencé à explorer la voix de Laurie Anderson et nous avons commencé à nous amuser avec le technicien du son et avec ma voix. Et c'est ainsi que j'ai trouvé la voix du coiffeur homosexuel Jimmy que j'ai récupérée lorsque j'ai commencé à faire le spectacle. Pour moi, ce fut une grande découverte que la technologie avec laquelle nous pouvons modifier notre voix, et quand j'ai commencé à faire le deuxième spectacle, j'ai obtenu une résidence où j'ai invité différents artistes à collaborer avec

moi, parmi lesquels Álex MacSween avec qui j'ai travaillé régulièrement. J'ai trouvé tellement de jeu dans cette modification du son qu'elle est devenue un langage dans mes spectacles. En général, j'ai toujours créé mes spectacles de cette façon, en collaborant avec un musicien et un micro. Les textes sont venus de la prise de parole dans un micro en improvisation, puis est venue la sélection des parties les plus intéressantes, un peu comme nous l'avons fait avec Robert. De cette façon, j'ai aussi appris à structurer le travail, à lui donner une forme, une dramaturgie, parce que je n'étais pas metteuse en scène, et c'est quelque chose que je fais aussi maintenant sur commande avec des compagnies de danse, je les aide à structurer la dramaturgie du spectacle. Ils ont peut-être des idées, mais ils ne savent pas comment les structurer. Je pense qu'en travaillant avec Robert et ensuite en travaillant seule, j'ai beaucoup appris à ce niveau de structure et sur l'importance de la composition, même si le résultat est abstrait, parce que si la structure est bonne, le travail peut être soutenu et cela m'intéresse beaucoup. Aujourd'hui, je le fais très souvent avec la danse contemporaine car elle est très abstraite. Avec Robert, j'ai appris à structurer, c'est comme un jeu : il s'agit de prendre deux choses qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre et le jeu consiste à trouver un moyen de les amalgamer et de les relier. C'est ce que j'ai fait avec *Jimmy*. L'origine était un carnet de rêves de mes propres rêves que j'ai écrit dans un cahier et un jour, j'ai mélangé ce personnage étrange, avec lequel je m'étais amusé auparavant, avec le carnet où j'avais noté mes rêves. Les rêves sont le monde de l'imagination libre et je m'intéresse à des choses comme la physique quantique, la poésie dans les choses... le théâtre est une façon de transcender les choses. J'essaie d'être le moins possible en relation avec moi-même, et parfois cette technologie du son et de la voix m'aide à produire ou à transmettre, à montrer, la façon dont nous pensons... La quantité de différents niveaux de pensée que nous avons. Par exemple : je vous parle et en vous parlant, il y a quelqu'un qui

m'observe en train de vous parler. Ce sont comme des sédiments différents, des niveaux de pensée différents. La pensée n'est pas linéaire mais multidimensionnelle, et cette technique de son et aussi de lumière permet de développer la poétique d'une narration. Ce sont des éléments qui permettent le développement d'une langue. Nous ne voyons pas les ondes sonores, mais nous les percevons et elles nous influencent. Ce que j'ai appris avec Robert pendant toutes ces années, c'est de laisser l'espace ouvert à tous ces éléments, je n'utilise pas l'éclairage pour voir les acteurs mais parce que l'éclairage est significatif, de la même manière que le son est significatif en soi, comme élément du langage, tout comme les mots.

La différence avec le travail de Robert est peut-être que son récit commence et se termine, comme une boucle, et mon récit est plus ouvert... Cette possibilité de travailler avec le son me permet de développer des personnages impossibles, fantastiques, dont beaucoup sont incarnés dans le même corps comme si ce corps était habité par des êtres différents, des esprits différents.

Ces spectacles sont dérangeants, ils révèlent autant qu'ils cachent et semblent jouer avec le mystère. C'est comme si l'acteur (l'actrice dans ce cas) devenait une sorte de "médium" pour apporter au monde réel ce qui vient d'un monde imaginaire, comme si les personnages n'avaient pas un corps réel, mais seulement la voix comme manifestation de leur esprit et qu'ils utilisaient le corps de l'acteur pour se rendre présents.

Dans *Peepshow*, vous êtes l'auteure du texte, quelle est l'œuvre du dramaturge (Daniel Canty) ?

Ici, nous n'avons pas la figure du dramaturge telle qu'elle est comprise en Allemagne. En Allemagne, la figure du dramaturge qui fait le travail de

documentation est très courante. C'est généralement une personne très instruite avec laquelle nous pouvons parler pour trouver des informations sur notre projet. Dans ce cas, j'ai appelé Daniel Canty pour que, tout en restant en dehors du spectacle, on puisse parler avec lui. C'est donc quelqu'un qui vient ponctuellement aux répétitions et après, nous parlons et partageons nos impressions. Daniel ne vient pas du monde du théâtre mais du monde de l'écriture. C'est une personne très cultivée qui peut fournir beaucoup de références, et c'est très stimulant de pouvoir lui parler. Nous ne parlons pas nécessairement de la pièce, du spectacle en particulier, mais nous avons une conversation large et détendue sur une variété de sujets qui peuvent aider à nourrir et à enrichir notre réflexion. Daniel fait beaucoup de liens poétiques et il écrit aussi, il ne travaille pas directement avec moi, c'est quelqu'un qui me permet d'avoir une conversation à un certain niveau. Ensuite, c'est moi qui écris mon propre spectacle. L'écriture de mon spectacle se fait vraiment à travers des improvisations. Les rencontres avec Dani se font généralement avant, et ensuite, entre ces rencontres, j'improvise et j'écris. L'implication avec le dramaturge est plus grande si je suis plus perdue, auquel cas le dramaturge me donne des indices, des références à d'autres pièces, des livres, des films... et cela m'aide à trouver l'inspiration.

De même, le théâtre de Robert Lepage est un théâtre de recherche, dans lequel un important travail de documentation doit être effectué.

Certes, j'ai appris beaucoup de choses en cours de création avec Robert Lepage, il nous a amené à lire sur l'histoire, l'architecture, les villes que nous ne connaissions pas avant...

Ceci n'est pas dans les écoles qui enseignent aux futurs professionnels du théâtre. L'économie, d'une certaine manière, conditionne la pédagogie théâtrale. Tout est orienté vers la rentabilité. Souvent, dans les écoles des

grandes villes, l'objectif est de produire une série d'artistes avec une série d'exigences afin qu'ils puissent ensuite faire partie d'un marché déjà établi : cinéma, télévision, théâtre commercial... Les acteurs sont formés comme de futurs employés, ils sont formés pour répondre aux besoins du marché. Parfois, on peut savoir de quelle école vient chaque acteur par la façon dont il joue et interprète. Quand je vais voir un spectacle, je suis parfois déçue de ne voir que des façons de faire, des façons d'interpréter... peut-être qu'aujourd'hui, avec les nouvelles générations, il peut y avoir un peu plus de liberté car il y a un plus grand mélange entre les acteurs, les danseurs, les musiciens... qui travaillent dans d'autres contextes différents. En général, le théâtre plus institutionnalisé a déjà un style, une certaine forme qui ne change pas trop. À Montréal, par exemple, il y a l'Espace Libre qui permet aux jeunes créateurs de réaliser leurs propres projets. Ils ont la possibilité d'explorer et de proposer de nouvelles choses. Je pense qu'il existe encore un enseignement conventionnel dans les écoles.

Quelles ont été vos références ?

Marc Doré au Conservatoire. Avant ça, un auteur de Trois-Rivières qui s'appelle Pierre Corbeil qui écrit des pièces et grâce à qui je me suis intéressée au théâtre. Un metteur en scène de Trois-Rivières qui s'appelle Gilles Devault. Robert, bien sûr, le premier spectacle que j'ai vu de lui, c'était *Circulations* et puis *En attendant*. Une chose qui m'a désespérée lorsque j'étais au Conservatoire, qui était une grande école pour moi parce que nous faisons des choses vraiment intéressantes, c'était de voir tant de mes camarades de classe quitter le Conservatoire pour aller faire des spectacles qui ne m'intéressaient pas du tout. Et c'est pourquoi j'ai décidé que je ne voulais pas continuer à faire du théâtre, que je ne m'intéressais pas au théâtre, la seule personne qui faisait des choses intéressantes pour moi était Robert, pour moi c'était un véritable artiste.

Qu'est-ce que le théâtre vous a appris ?

(Grand silence) Je ne vais pas très souvent au théâtre pour voir des spectacles.... pour moi, le théâtre a été un grand cadeau. J'ai vécu une adolescence extrêmement timide. Mais quand je monte sur scène, toute timidité disparaît. Pour moi, la scène a été ce lieu où j'ai trouvé la permission d'exister et c'est un grand cadeau et cela m'a appris à exister d'une autre manière, d'une meilleure manière et à prendre ma place dans la vie. Quand je pense que je fais du théâtre, je me sens mieux définie en tant qu'artiste parce que je fais aussi de l'art visuel. Pour moi, l'essence de ce que je fais est la création sous toutes ses formes. J'aime le théâtre parce que je suis une actrice et quand je fais mon solo et que je suis au centre, je crée à travers moi et c'est un grand plaisir. Depuis quelques années, j'ai commencé à faire de la mise en scène et quand on parle d'art multimédia, la grande partie de l'art multimédia est au théâtre parce que dans le théâtre il y a tout : la lumière et le son, la musique, le texte, la pièce, l'aspect visuel... c'est une œuvre d'art tridimensionnelle et c'est ce qui m'intéresse : qu'une pièce de théâtre soit aussi une œuvre d'art collective. Le premier jour de classe au Conservatoire, Marc Doré nous a dit : « Je parle aux élèves de première année : Eh bien maintenant, vous arrivez en première année du Conservatoire et vous allez travailler ensemble, et vous allez comprendre que l'art du théâtre est un art collectif, mais le soir en rentrant chez vous, vous allez aussi réaliser qu'être artiste, c'est être seul ». Je trouve cela très vrai, cette idée que la création, que Robert a aussi comprise quand il était très jeune, l'expression de soi avec les autres, ses spectacles sont lui-même.

Jouer un solo est un projet très personnel. En quoi vos solos sont-ils autobiographiques ?

Absolument, oui, je raconte une histoire. Cela a certainement un rapport avec quelque chose que j'ai vécu, oui, il y a beaucoup d'autobiographies

dans mes spectacles. Dans d'autres cas, il s'agit peut-être davantage de littérature ou de choses que j'ai lues, mais ce sont toujours des choses qui m'arrivent.

Dans vos spectacles, vous intégrez les nouvelles technologies et la collaboration d'artistes de disciplines et d'horizons différents. Quel est le théâtre à venir ? Quel sera le prochain spectacle de Marie Brassard ?

J'ai quelques projets, et l'un d'entre eux est un spectacle dans lequel je réfléchis à la perception du temps, je ne sais pas encore quel en sera le titre, mais le sujet y est. J'ai une filleule, je suis la marraine d'une petite fille qui a 3 ans et qui parle beaucoup depuis qu'elle a eu un an et demi et qu'elle a commencé à parler. Je m'inspire donc de certaines conversations que j'ai eues avec elle pour créer le prochain spectacle. J'ai lu récemment un article qui disait que plus on vieillit, plus le temps passe vite. Un an, ce n'est rien quand on a 60 ans, mais quand on n'en a que deux, c'est la moitié de notre vie.

4. Sophie Côté : *Les Cycles Repère au Secondaire*

ACTES DU CONGRÈS 4 ARTS 2004



Sophie Côté,
École Saint-Louis – Montréal

Les cycles REPÈRE au secondaire

1- Historique

1.1 Laurence Halprin

- Figure marquante de la nouvelle architecture de la côte Ouest américaine des années 1960.
- Remet en question le statut de l'artiste et la nature de l'art.
- Cherche à créer une architecture qui prolonge l'environnement extérieur.
- Accorde une place primordiale au processus de création plutôt qu'à son résultat.
- Trois facteurs clés qui représentent sa vision de l'organisation du processus de création :
 - ❖ L'esprit de groupe – se connaître, se révéler au groupe.
 - ❖ L'approche du projet – ne pas se centrer sur un ou des objectifs (pour éviter les frictions et les frustrations), mais plutôt exprimer sa sensibilité, ses rêves, ses angoisses...
 - ❖ La méthode – RSVP Cycles. Une approche cyclique qui permet de revenir en arrière et de cristalliser le discours autour de mots, d'objets, de sensations que les participants ont librement choisis, plutôt qu'autour de concepts.

1.2 Jacques Lessard

- Comédien, metteur en scène et professeur de théâtre formé au Conservatoire de Québec dans les années 1960.
- Se lasse du caractère répétitif de la création collective.
- Ses convictions :
 - ❖ « Il n'y a pas de démocratie en art ». Il considère que sous des apparences démocratiques, la création collective cache un système répressif qui force les individus à **concéder** mais ne produit pas de **consensus**.
 - ❖ « ...les membres n'ont ni la même importance ni la même fonction dans le processus de création. Le travail exige donc qu'on reconnaisse **les qualités et les compétences de chacun** ».
 - ❖ « ...la créativité d'un individu est indissociable de ce qu'il **vit** et de ce qu'il **est**. »
- En 1978, à San Francisco, il prend connaissance des RSVP Cycles. Il les adapte et fonde le THÉÂTRE REPÈRE lors de son retour à Québec au début des années 1980. C'est un laboratoire qui regroupe des acteurs créateurs, dont Robert Lepage.

1.3 Robert Lepage

- Cette technique de travail est à la source de toute sa philosophie de création.
- Considère le processus comme une exploration collective. Il est à l'intérieur du processus de création. Il dirige et stimule les participants, puis organise le matériel choisi.
- Ses convictions :
 - ❖ « ...il faut interroger les acteurs plutôt que de répondre à leurs questions. La dynamique de création est profondément modifiée par cette approche ».
 - ❖ « ...plus tu t'imposes des barrières, des limites de temps, d'espace, plus le travail et le spectacle y gagnent ».
 - ❖ « Les choses les plus intéressantes que j'ai réalisées ont des origines ridicules (...). Les réponses sont dans les pièces, dans le travail que tu effectues. Elles ne sont pas dans ta tête, ce n'est pas toi qui les possèdes ».

2- Que sont les Cycles REPÈRE ?

2.1 Définition

C'est un processus de travail qui structure la démarche créatrice. Il permet de cibler un type d'interaction à la fois. Les cycles offrent des balises qui permettent de se situer, à chaque moment, dans un processus de création. Ils ne donnent pas du talent, ils facilitent son éclosion.

2.2 Principes généraux

- 1- Les créations se construisent à partir d'éléments concrets et non pas d'idées.
- 2- Créer, c'est faire des choix.
- 3- Faire, c'est comprendre.

2.3 Particularités de la création par cycles

- La création n'est pas linéaire. Les phases de création ne sont ni successives ni exclusives. C'est un processus dynamique, qui se construit une phase à la fois.
- Réduit les tensions interpersonnelles qui peuvent miner les démarches collectives.
- Présente une facture esthétique particulière : celle du collage, du bricolage, qui privilégie l'objet, les images, les ambiances, plutôt que le texte.

3- Les composantes des Cycles REPERE

3.1 Schéma

3.2 RE = Ressource

- Éléments qui sont à l'origine de la création
 - ❖ **Ressources matérielles** : éléments avec lesquels on doit composer lors de la création (contraintes de temps, d'argent, d'équipement, d'espace ou sélection d'éléments que l'on s'impose).
 - ❖ **Ressources sensibles** :

- 1- **Humaines** : les participants, leur personnalité, leurs attentes, leurs objectifs... (tout le monde doit franchement mettre cartes sur table, expliquer ses contraintes, compétences, intérêts...).
- 2- **Concrètes** : élément auquel on attribue un pouvoir évocateur riche, qui éveille la sensibilité d'un créateur.

Par exemple :

Mots

Extrait de roman
Article de journal
Poème
Réflexion personnelle
Paroles de chanson

Objets

Statue
Vêtement
Chapeau
Bouteille de parfum
Nourriture

Images

Photo
Extrait vidéo
Dessin
Œuvre plastique

Sons

Musique
Instrument
Chanson

3.3 P = Partition

- Proposition d'exploration d'une ressource inscrite dans une action ou une situation que jouent tous les participants.
- Écrite comme un jeu, avec son déroulement et ses règles.
- Être libre. Se donner des permissions sans se juger ni juger les autres. Rester dans le plaisir d'explorer.
- Permet de créer des représentations symboliques dans l'espace et d'appivoiser l'avenir, en le prévoyant ou le provoquant.
- Comporte cinq indications précises :
 - 1- Objectif
 - 2- Ressource
 - 3- Durée
 - 4- Nombre de participants
 - 5- Déroulement

❖ **Partition exploratoire** : phase automatique où on essaie tout en toute liberté.

Par exemple :

Pour un objet

Objectif : créer un personnage.
Ressource : une roche peinte
Durée : 2 min
Nombre de participants : solo - tous.
Déroulement : chaque personnage parle à la roche comme si c'était quelqu'un de réel

Pour un texte

Objectif : traduire physiquement des mots
Ressource : un article de journal sur le 11 septembre

Durée : 1 min

Nombre de participants : équipes de 4
Déroulement : faire une liste des verbes et des adjectifs contenus dans le texte et faire des associations différentes pour chacun des participants (ex : chanter et brusquement). En équipe, jouer ces associations.

Pour une image

Objectif : créer une chorégraphie
Ressource : photo de famille.
Durée : 3 min

Pour une musique

Objectif : créer une scène sans paroles
Ressource : une chanson.

Nombre de participants : équipes de 5.
Déroulement : faire danser les personnes qui apparaissent sur la photo. Traduire votre vision de leurs relations par le mouvement.

Durée : de la chanson.
Nombre de participants : équipes de 3.
Déroulement : s'inspirer de la musique pour créer une scène muette. Ne pas mimer les paroles. Travailler le sens et le contresens de la chanson.

- ❖ **Partition synthétique** : montage-collage de ce que l'on a retenu des partitions exploratoires (personnages, situations, images, couleurs, sons...). Elle doit absolument suivre une phase d'évaluation où on a procédé à des choix.

3.4 E = Évaluation

- Premiers vrais choix de création depuis le début du processus.
- Se font en fonction des ressources, des objectifs, de critères plus personnels et de la réaction spontanée des membres du groupe.
- Dire ce qu'on a retenu et préféré. On critique, s'interroge, prend conscience du contenu, le met en perspective avec les objectifs, etc. Les créateurs trouvent des réponses, associent les idées et les images... Travail sur la structure du spectacle et ses objectifs.
- La qualité des productions dépend du travail de synthèse, de la capacité des créateurs à organiser et mettre en forme le résultat des explorations. On doit faire communiquer entre eux les langages spectaculaires et bricoler le spectacle à l'aide de partitions synthèses.
- **Percevoir. Imaginer. Bricoler.**

3.5 RE = Représentation

- L'objet théâtral présenté devant le public.
- Peut être une étape de travail dans le cycle ou sa finalité. Mais, y a-t-il vraiment une finalité au travail de création ?

3.6 Le facilitateur

- Un donneur de jeu et un organisateur qui fait partie du groupe.
- Dirige et organise le déroulement du **processus** de création et non la création elle-même.
- Aide à l'élaboration des partitions synthétiques.
- **Rôle moins dominant** que celui du metteur en scène. On doit **stimuler l'engagement** en donnant un réel pouvoir, plutôt qu'en « animant » dans un contexte plus mimétique et directif.
- **Cède sa place** épisodiquement, lorsque quelqu'un manifeste son désir d'organiser certains aspects ou portions de la représentation.

5. Cuestionario *Lipsynch*

5.1. Sarah Kemp

SARAH KEMP, December 19, 2018

1. How was the casting? Did Robert Lepage know in advance who he wanted to work with and how many actors and actresses did he need? Have you worked with him before?

I hadn't worked with him before, John had. We talked to him about ideas for the show over a number of years before the first rehearsal period. we met in Quebec, Barcelona and in London a couple of times. We had asked him, as patron of our company TSF, if we could do something artistic together and he had the idea of exploring voice and language and giving voice to those who were voiceless. Early on in London he introduced us to Rebecca, opera singer who had been in 7 Streams with him as he was interested in exploring the relationship between an opera singer's voice and that of a baby, coming from the same place yet one uncontrolled and one completely controlled.

There was no casting for the show, Robert invited different people he had met to join the team. Carlos who he knew through us and had met in Tenerife, Nuria had been in La Celestina he directed in Barcelona, Lise & Rick he knew for many years before, I can't remember how he knew Hans. Fred joined us later as Marie Gignac who worked on many shows with Robert, decided after the first proper rehearsal period that she wanted only to be involved in the direction.

2. What were *Lipsynch*'s starting points and how did appear the show resources used at the creative process? Was there any search system or criteria to find resources and material?

I talked above about the voice, opera singer, baby etc. From very early on R drew a picture of an aeroplane and had the idea of the opera singer being in first class at the front and the baby and its mother at the back – that the mother would die and some how the baby would be with the opera singer. Alongside this, we had five days in quebec, John, Marie Gignac, Robert and I before we did any rehearsal and M-G found some old super 8 films of her family and said that the one thing she realised was that she didn't remember her father's voice, although you see him talking on the film you don't hear his voice.

3. What kind of resources were used: texts, objects, images, memories, anecdotes, sounds...? Were all the resources valid? Could you give an example? What was your suggestion?

People brought all sorts of things. Marie Gignac's film I already mentioned. I filmed both my parents talking about the war as at one point there was a section in about 2nd world war. Although we didn't use it in the end Robert played with the idea of projecting film of my mother onto me which was ultimately the way the rape scene was shown with Nuria in the final section.

We listened to a lot of recordings from the BBC, including one with an ex-prostitute who I ended up being and lipsynching too. John interviewed the mother of a friend of ours who had been a pioneering speech therapist

and this was used as the basis for his character of Mary Harris and his lipsynching scene.

4. In what way were these resources explored to make the characters, the situations, the narration? Did you follow any methodology to create the dramaturgy?

No specific methodology – more playing with the material and discovering what it gave us.

5. How was used actors' improvisation in the creation process? Could you give an example?

Every scene started from an improvisation eg we decided that if we were going to use Marie Gignac's film as a point for exploring what her father's voice might have sounded like then we needed to "know" what he said on the bits of film where he could be seen speaking so we decided we needed a character who could lip read and that this could quite likely be someone who was deaf – so I improvised that character.

6. How long did the creation last? In how many periods were the rehearsals developed?

John, Marie, Robert and I had 5 days together in September 2004 discussing material and themes, then we had a week in June the following year 2005 which included Rebecca and another woman who wasn't eventually in the show – here we improvised the airplane scene. Robert then met in December of that year with Rick, Nuria and Carlos where they first improvised the restaurant scene with the mix of different languages.

We all met together for the first time for a month March 2006 which is when we did the first showing of material. There was further development in October of that year and then everyone came to Newcastle in Feb 2007 where we worked for 10 days and then had three nights of showing of work in progress, at that point there were six or seven of the final 9 stories and the show lasted 4 1/2 hours. Following Newcastle, the first version of the show was shown in Tenerife and Montreal that summer. We all met again in Quebec in March 2008 to make the final version, though before the premiere in London in September 2008 there was one more week's work in London in June, though without any set or props etc.

7. After the show was premiered, did subsequent tests and modifications continue in the dramaturgy of the work? What did these changes involve?

The show continued to evolve and most particularly we changed around the order of the 9 scenes.

The first performance, London 2008, order was: Ada, Thomas, Sarah, Jeremy, Marie, Jackson, Sebastian, Michelle, Lupe.

The final scene order in Melbourne was I think - I only seem to have programmes up to June 2010 - but I am 99% sure it didn't change: Ada Thomas, Marie Jeremy, Sarah, Sebastian, Jackson, Michelle, Lupe.

Text was tightened and the very final text wasn't written down until after the last performance took place in Melbourne in 2012.

8. What characteristics would you highlight in Robert Lepage's way of working?

Very open to everyone's ideas (including technical team), not in a rush to make the final product. He allows the work to evolve and find its own meaning and connections between characters and scenes. He is then very clear in how he wants to bring it all together, the overall direction and the rhythm and look of the show. A very warm and generous person with an amazing imagination, creativity and clarity of action.

9. From your personal experience as an actress in this show, is there anything else you would like to add?

An incredible experience, one of the most memorable things I have done – very sad when it all came to an end. We became our own family.

5.2. John Cobb

JOHN COBB, February 21, 2019

1. How was the casting? Did Robert Lepage know in advance who he wanted to work with and how many actors and actresses did he need? Have you worked with him before?

I had worked with him before on 2 projects – *Les Plaques Tectoniques* which was invited to be part of Glasgow’s 1990 European City of Culture Celebrations, and with Robert as director of *A Midsummer Night’s Dream* at the National Theatre London. The former show was interesting in terms of casting as it involved a week’s workshop with a showing to interested professionals (eg LLoyd Newson- DV8 director) at the end:

About 10 “Celtic “performers (from the marginalized nations of Wales/Scotland fitting with Quebec’s status in Canada) were invited to attend a group audition and underwent a fascinating process of creating work, I believe based around the RSVP or REPERE cycles which Theatre Reperere had developed to aid generation of material.

A huge empty map of the world, drawn on paper on the floor, was used as a resource by being filled with impressions, info, images, cliché’s, texts by the actor/devisers who would draw wherever they wished. This was then split into 6 or eight pieces and used for new improvisations based on the written input. As the week wore on the map grew richer and more complex,

characters and situations seemed to grow out of the process of looking at the map either in groups, pairs or solo in order to be inspired by what was written there. At other times pieces of recorded music or homework based on the map were used to elucidate material.

In the end I believe the process of creating as well as the acting presence of those involved was the ideal criteria for casting as R was very much looking for what he calls Actor -Writers. Actors capable of writing scenes, characters, situations through an improv process rather than those who prefer to interpret set texts.

As to the Lipsynch cast he always knew he wanted 9 actors and he talked about 9 hours of material, guided by 9 stories. He was also interested in Fellini's film 8 ½ which I think refers to the number of reels it once took to project a feature film. Often these reels might mirror the structure of the film from prologue to epilogue with an arc of character and narrative development in between. He knew too he wanted an Opera Singer – Rebecca Blenkinsop – who had appeared in *The 7 Streams*, and whose character was actually developed from that show, being an older version of her role there. He had also been advised by Patsy Rodenberg (voice teacher at the National) who we threw ideas around with in London, to look for a voice artist, or mimic who she felt would be useful – Rick Miller arrived in this role, being capable of copying sundry voices from popular culture, spoken and sung to great acclaim. Other actors arrived in the process of developing the piece from 2001 to 2007, dependent on availability and what they might bring in terms of acting skill, language, singing, vocal ability. Marie Gignac was involved in the early ideas sessions and in fact brought the film of her Father who had died when she was young and whose voice she was in search of. She was part of the initial improvs for Lipsynch but had to step out to run the Festival des Carrefours in Quebec.

She was replaced by Frederique Bedard, who brought an amazing jazz voice and fine acting.

2. What were *Lipsynch*'s starting points and how did appear the show resources used at the creative process? Was there any search system or criteria to find resources and material?

Certainly, I remember Robert had the idea of the aeroplane, the Opera singer and the dead mother and screaming baby from the onset. I think this was when he knew it would be focusing on the human voice and these 2 figures represented the extremes of vocal range. Other images were more general and came out of imagined possibilities eg karaoke as a scene, the voices of prostitutes or marginalised people who are never listened to, the lipsynching of well known people Eg young Princess Elizabeth (pre-figuring the Crown!).

The resources very much came from the actors -Nuria brought a recording of her young self singing I think at a communion celebration, Rick brought a recording of himself singing along to Meatloaf. I was aware of infinite possibilities and tried in the intervening periods between rehearsal to find recorded material. I brought a long tape of Mary Harris as she had been a n early exponent of Speech Therapy in Newcastle in the 60's. I also brought a radio programme about talking machines, like the voices we hear in a lift or made by a refrigerator, or sat nav (which ended up in the show) or an interview with a prostitute on the BBC which Sarah eventually lipsynched to. Other resources appeared like the electric wjheelchair – used by Pope Paul in an early scene, then by Stephen Hawking and latterly Mary Harris in the final version. The set itself was of course a huge resource and obviously designed to move from Aeroplane to

Underground to Train to Platform to BBC studio to Kitchen interior with increasing ingenuity. The compartmentalised, easy to disassemble nature of the car/sofa from Scotland Yard I think probably inspired R to try to stage a car crash happening in the Rieperbahn scenes in Hamburg towards the end.

3. What kind of resources were used: texts, objects, images, memories, anecdotes, sounds...? Were all the resources valid? Could you give an example? What was your suggestion?

A lot of recordings were used, as befitted the theme, eg:

Carlos- recording of Old Tenerifean comedian on tape, which appeared in the funeral scene.

Fred- the machine for plotting visual images of your voice which she used.

The Quebecois went to interview a psychanalyst who talked about the place of the voice in Therapy, and aphasia when you lose your voice.

Hans found the painting by Caravaggio of Doubting Thomas which was used in the show.

I brought the voice of Mary Harris who I never thought I would play. Also, Robert saw in it the passages of memory loss as being more interesting than the Speech therapy material. This detail fuelled the degeneration of the character and allowed a link with Hans' Brain surgeon.

In terms of validity many resources were tried out but perhaps didn't reveal characters or situations that were useful, however they were part of the process of the show, eg Hans playing Stephen Hawking in his

wheelchair while we listened to his metallic voice was beautiful at one point part of the show but didn't last through to the end.

4. In what way were these resources explored to make the characters, the situations, the narration? Did you follow any methodology to create the dramaturgy?

Perhaps a resource –Dubbing -suggests a world and so Fred Bedard enters a recording studio where she works dubbing over voices, to comic effect. The actuality of being there allows her to introduce her Father's film and the search for his voice. Can the technician help her find a voice from the film image? In the end he does.

I think the resources work like an impetus for the imagination. Then the actor uses them to try out a scenario. Ada (Rebecca) uses her voice exercise with her growing son, revealing his vulnerability. Later he uses the same exercise in his film of war torn Germany and the flight of the Jewish music teacher. There is no methodology as such. I think Robert's strength is in seeing that certain resources can be pushed to an extreme and thus yield more material. So, Rebecca's introduction of the Gorecki Requiem music at the start is used again to moving effect at the end of the show.

Sarah brought a film of her mother talking about her early life. Robert played a lot with Sarah being projected onto with her own mother's moving image, which didn't seem to yield anything, though it was interesting. At one point Sarah's Mother lifts her arm to touch her face, which is thus projected onto Sarah's body – and an arm appears as if from somewhere else. In the end this became the seed image for the scene of

projected seducing arms over Nuria's young girl being violated in the Hamburg prostitution scenes.

5. How was used actors' improvisation in the creation process? Could you give an example?

Rick Miller singing Meat loaf in a concert- he talks to the audience and sums up the situation – he is in a High school concert watched by adults and students. It is a bravura performance but also tells of the adolescent character growing up.

Sarah and Nuria enact a scene where she must test The young Nicaraguan girl's blood- but she doesn't want to be injected. Her tender innocent reaction to the needle is counteracted by her later injection of drugs in the Rieperbahn. I imagine the contrast in the 2 scenes is made all the more powerful by Nuria's initial improv of innocence. If she had played it any other way perhaps this juxtaposition wouldn't have worked...

There was a whole section at one point called Possible worlds where R played with the idea of who was Jeremy's real mother? Was it ADA who brought him up, or Lupe who was his actual mother or the Canadian gay journalist who brought him to the US/Toronto? Around the dinner table 3 different combinations of parents and family revealed the possible different trajectories of Jeremy's life if he had stayed on with different mothers. This was a breath taking idea and was generated by the actors improvising the 3 different dinner tables- funny, touching, absurd- the actors made each scene work. It was then possible for R to interlace all 3 in a swift flowing collage of 3 parallel worlds.

6. How long did the creation last? In how many periods were the rehearsals developed?

The creation continued until the last show in Melbourne where small details and timings were still being changed eg. in the War Film section. So from 2000 when Sarah and I met with R and Marie Gignac in Quebec city till these latter shows the process of change was ongoing. At the beginning there were less opportunities for getting together. Sarah and I met sometimes with R in London when he was passing through. Those were our first meetings with Rebecca and Hans, often in Robert's hotel rooms. At this time R was heavily involved in creating KA for Cirque du soleil in Los Angeles, and I remember Lynda Beaulieu saying to me that she thought Lipsynch would never happen, due to his other commitments – also with the MET and The Ring cycle. However, I persevered in hoping that eventually it would fall into place. In 2005 there were further meetings in Quebec City, one of which Sarah and I missed due to creating our *Como Agua para Chocolate* show in the UK. At this point, elements of the show were created by Nuria, Rick, Carlos and Rebecca while we were not present- eg the Tenerife Funeral farce, improvised in one day I think. Later I was incorporated into this as Fermin replacing Rick as he couldn't be in it due to the order of the show. Other periods between 2005 and 2007 took place where we were introduced to material made by others eg Hans' brain surgery scene, and at one point another actress was brought in to play Sarah's English Doctor in Nicaragua, which she then took on.

In the end from 2007 on when Lipsynch appeared in its 5 hour version at Newcastle -Northern Stage the whole team was by then part of the process, and so all improvs were by the final acting team. Between 2007 when we toured to Tenerife until 2008 when the show 'Premiered' in

the Barbican London, 3 new sections were worked on and developed. Sarah's prostitute who appears on the BBC, Inspector Jackson's investigation of her relationship with Tony, Jeremy's birth father, and The Library scene in Montreal where Lys's schizophrenic character sees ghosts from her past and seeks a reconciliation with her sister played by Frederique.

After London 2008 the show did change but more in the order of the acts being played, which sometimes called for info to be changed in terms of what the audience knew or didn't know.

7. After the show was premiered, did subsequent tests and modifications continue in the dramaturgy of the work? What did these changes involve?

I would say yes, I tried to suggest that above.

The main thing I think was the alteration of episode running order. So for example R suggested at least once, I think that as we were playing in a French speaking country one of the earlier episodes should be in a French language to reassure the audience and bring them gently into the world of the show. I think we played the following line up below at least in one city. Obviously then the audience receives the story in a different order, with information being fed to them at a different time from another sequence. So, eg Marie's dubbing studio has footage of Jeremy's film before we see it or have even met Jeremy grown up. Then there is some realisation about what we have seen before, what it means for the whole, an AH! moment.

Ada - Beginning- the baby

Marie - Dubbing studio/ looking for Dad's voice.

Hans - Doubts about science (this was normally 2nd)

Jeremy - Film world /looking for Mum (and this normally 3rd)

Sarah - Prostitute's voice

Carlos - Funeral

Jackson - Automated voices

Lys - Library Voices

Lupe - Her story The End

I think Funeral and Jackson were swapped a few times. In the end a natural order of play took over.

Moving the material around like this sometimes had to do with where the language fell and at other times in contrasting comic against tragic scenes. And how the rhythm of that worked with the audience. So perhaps this fluidity would reveal juxtapositions which otherwise wouldn't have been tried out. I remember too when we played in Vienna, Hans' Air Company phone operator on the Plane – in a number of Germanic accents - was very funny because we were in Austria, more so than in other countries. So Language/ Accent/ Dialect obviously had a part to play. My playing of the Scottish Detective seemd to go down well more in NY and Australia than in Europe. All a matter of recognition of voice, class and humour.

8. What characteristics would you highlight in Robert Lepage's way of working?

- Employing Actor-writers. Using their input.
- Serendipity - those chance moments
- Connections across worlds, timescales, characters
- A big overview
- Strong central concept
- Resources that feed into it.

- Transitions and transformations.
- Technicians as creative collaborators.

9. From your personal experience as an actor in this show, is there anything else you would like to add?

As Sarah says an extraordinary experience, which really was a journey full of surprises, challenges, wonder, creativity, personal friendships... It began in 2000 when Sarah and I drove from NY to Quebec City and hasn't really ended, as we all keep in touch, though seeing Robert's film of Tryptich in Chalons sur Champagne was for me an epiphany when I realised how much of my life was in the film and how many friends were there.

Robert's openness to the creative process in all who worked with him, meant a possibility of surpassing those language boundaries, age discrepancies, gender differences, national idiosyncracies we all have. What a world he creates.

5.3. Carlos Belda

CARLOS BELDA, 7 diciembre 2018

- 1. ¿Cómo fue el casting de los actores para la producción de *Lipsynch*?
¿Robert Lepage sabía de antemano con quien quería trabajar y
cuantos actores y actrices necesitaba?**

No hubo ningún tipo de casting, Robert trabaja con gente con la que se va encontrando por su trabajo. De esa manera yo llegué a través de mi relación con Theatre Sans Frontieres, que son coproductores de *Lipsynch*. Al tratarse de un espectáculo sobre el lenguaje, éramos actores de países diferentes y con idiomas diferentes.

- 2. ¿Cuáles fueron los puntos de partida a la hora de abordar el espectáculo *Lipsynch* y cómo fue apareciendo el material con el que se crearía el espectáculo? ¿Se planteó algún sistema de búsqueda o criterio para encontrar dicho material?**

Robert tenía claro que quería hacer un espectáculo en torno al mundo de la voz, idea que fue creciendo a medida que se fueron incorporando colaboradores. La diferencia entre voz, palabra y lenguaje fue el punto de partida conceptual, luego cada uno fue planteando situaciones y personajes concretos que sirvieron de arranque para el largo proceso de creación que terminó, por el momento, con la última función.

Los sistemas de búsqueda son muy variados, pero es fundamentalmente la improvisación la herramienta más utilizada.

3. ¿Qué tipo de recursos se utilizaron: textos, objetos, imágenes, recuerdos, anécdotas, sonidos...? ¿Eran válidos todos los recursos? ¿Podrías dar algún ejemplo?

Todo vale, textos, vídeos, recuerdos, o simplemente ideas que orbiten no demasiado lejos del mundo que se está explorando. Un de las actrices aportó unos documentos en super8 sobre su padre en los años 60, y viéndolos se dio cuenta de que no recordaba su tono de voz. Este punto de partida nucleó algunas de las 9 historias diferentes de las que constaba el espectáculo

- **¿Me podrías dar algún ejemplo concreto de cómo se plantearon las improvisaciones a partir de este documento videográfico concreto? ¿Cómo surgieron los personajes y las situaciones? ¿recuerdas los detalles de algunas de las improvisaciones?**

La verdad es que se plantearon de una forma bastante habitual. Un trabajo previo en mesa, intercambiando ideas e intentando circunscribir la propuesta a una situación lo más precisa posible. De ahí se pasa a la impro, se selecciona el material válido y se vuelve a hacer, así varias veces hasta que se ha conseguido construir algo sólido. Puede que una sesión de mañana se dedique solamente a una improvisación. Dependiendo del momento eran más o menos concretas, al principio buscas material más genérico y a medida que avanzas se van centrando los temas.

- **¿En tu caso particular, qué recurso aportaste para las improvisaciones y cómo se desarrollaron éstas?**

Es curioso, el punto de partida original de mi propuesta era el accidente aéreo de Tenerife de 1977, fue el más grande de la historia y sus causas tuvieron que ver con las comunicaciones orales entre los aviones y la torre de control. Finalmente, ese accidente ni se menciona en la obra aunque sí el hecho de la muerte, que fue la temática central de la historia de mi personaje principal.

4. **¿De qué manera se exploraban estos recursos para confeccionar los personajes, las situaciones, la narración? ¿Se seguía algún tipo de metodología para crear progresivamente la dramaturgia?**

Como te comenté, la improvisación es la herramienta fundamental de trabajo. Todo se graba y una vez se termina los propios actores pasan directamente a transcribir lo que se ha ido seleccionando de las improvisaciones realizadas. Hay un amplio equipo de ayuda, dramaturgos, asesores, ayudante de dirección, etc., que facilitan enormemente el proceso de escritura.

5. **¿De qué manera se practicaba el juego de la improvisación con los actores en el proceso de creación? ¿Podrías dar algún ejemplo?**

Si te refieres a practicarlo para habituarte a él, nada de nada, cada uno tiene que llegar conociendo esa forma de trabajo. Imagino que por eso va trabajando con gente con las que existe ya una afinidad metodológica.

6. ¿Cuánto tiempo duró la creación? ¿En cuántos periodos se desarrollaron los ensayos?

Si no recuerdo mal, los ensayos empezaron en diciembre de 2005 y en Febrero de 2007 estrenamos la versión corta (5 horas 30 minutos). Trabajamos en periodos de 3 semanas unas dos o tres veces al año. En septiembre de 2008 estrenamos la versión larga de 9 horas pero nunca fue definitiva, fuimos variando a medida que avanzaba la gira y Robert podía venir a la ciudad de turno. Realmente sigue sin estar acabado. Si algún día lo retomamos seguro que cambiaremos muchas cosas.

7. ¿Una vez estrenado el espectáculo, se siguieron haciendo ensayos y modificaciones posteriores en la dramaturgia de la obra? ¿Qué suponían estos cambios?

Como te comenté en la pregunta anterior, se trató de un proceso en continua evolución y lo que eso nos suponía eran muchas horas de trabajo y una estupenda emoción cada vez que algo se variaba. El espectáculo se mantuvo muy vivo durante los aproximadamente 6 años que estuvo en cartel.

8. ¿Qué características destacarías en la forma de trabajar de Robert Lepage?

Te haré un comentario de mi experiencia como actor, hay una enorme cantidad de estudiosos que han escrito sobre su trabajo.

Su amabilidad y delicadeza al trabajar hacen que te sientas muy cómodo en el proceso de búsqueda. Las condiciones de trabajo que *Ex Machina* ha sido capaz de conseguir convierten la experiencia en una auténtica gozada para el equipo, que creo que es muy difícil de encontrar en cualquier otro sitio, ya sean estructuras públicas o privadas.

9. ¿Desde tu experiencia particular como actor en este espectáculo, hay algo más que quisieras comentar?

Es una estupenda experiencia y un sistema de trabajo al que todos deberíamos aspirar siempre.

Espero que te sirvan mis comentarios.

Un abrazo

Carlos Belda

5.4. Nuria García

NURIA GARCÍA, 8 abril 2019

1. ¿Cómo fue tu experiencia en el proceso de creación del espectáculo Lipsynch?

Cuando Robert me propuso participar en el proyecto tenía muy poca información y además comenzaba con el hándicap de no hablar francés y mi nivel de inglés era pésimo. Así que en el primer periodo de ensayos no me enteré de casi nada. Mi instinto de supervivencia trabajó más que mi intelecto. Creo que a la larga eso me ayudó porque cuando improvisábamos tenía todos los sentidos funcionando al 100% (Hasta el sexto sentido si es que existe) Robert conocía mis limitaciones y trabajó con ellas. Mi personaje brotó de esa incapacidad de comunicación y aislamiento brutal. Era mi realidad.

Una de las primeras imágenes que Robert y el equipo tenían claras (ya se habían reunido durante dos semanas en las que yo ni siquiera formara parte del proyecto) era la de un avión. En primera clase una cantante de ópera de éxito y en la cola una mujer de extracción muy baja con un bebé que no paraba de llorar. Me agarré a este último personaje y surgió la situación de absoluto desamparo de una joven atrapada en la trata de blancas.

Llevada engañada a otro país para prostituirla sin conocer el idioma y lo que se le venía encima. La historia fue dando giros hasta que la imagen del avión era el final de mi historia.

Yo no participaba mucho de las conversaciones en mesa para ir enlazando la historia. Bastante tenía con entender lo que se estaba diciendo. Pero en las improvisaciones me sentía libre. Ahí brotaba toda la creatividad sin límites. Era un gozo total. Me olvidaba de todo y me zambullía en ese universo paralelo en tiempo real.

Me hubiera gustado más participar del proceso de dramaturgia en la mesa. A veces era pura magia ver como las historias se entrelazaban unas con otras. Robert decía que la historia estaba ahí, oculta, y que no había más que sacarla a la luz.

2. ¿Qué características destacarías en la forma de trabajar de Robert Lepage?

Lo más importante era la LIBERTAD con la que trabajábamos. Todas las ideas que se barajaban se probaban, aunque no llevaran a ninguna parte.

Lo que más me admira de Robert es su capacidad quirúrgica para quedarse con las partes esenciales de cada historia. Como en el cine, va haciendo el montaje. Cortando pegando, descartando. Nunca llegamos a un montaje definitivo y cerrado. Siempre era susceptible de mejorarse: un *work in progress* en toda regla. Hubo varias versiones de *Lipsynch* después de su primer estreno de 5 horas. Robert trabaja con el público. A través de sus reacciones ve lo que falla y hay que trabajar, lo que se tiene que cortar o añadir. A veces descartaba verdaderos hallazgos escénicos porque no aportaban nada a la historia. (Se podrían montar otras nueve horas con todo el material descartado).

Otra extraordinaria capacidad de Robert es su talento a la hora de crear equipos tanto en la parte artística como en la técnica. Y su capacidad para trabajar con nuestros talentos como con nuestras debilidades.

6. Programmas de mano

6.1. *Vie et mort du roi boiteux*

le nouveau THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL présente

VIE ET MORT DU ROI BOITEUX

de Jean-Pierre Ronfard

Du 26 novembre au 23 décembre '81 et du 5 au 23 janvier '82, le nouveau Théâtre Expérimental de Montréal présentera la 4^{ième} et 5^{ième} pièce de cette épopée.

mardi, jeudi, samedi **La Jeunesse**
mercredi, vendredi, dimanche **Les Voyages**

Les représentations auront lieu à ESPACE LIBRE, 1945 rue Fullum (angle Ontario, près du Métro Frontenac) à 20H30, Admission: \$6. (pas de réservations / relâche le lundi) INF.: 526-9372

VIE et MORT du ROI BOITEUX

une épopée sanglante et grotesque
(en 6 pièces et un épilogue)

Dans le quartier de l'Arsenal, entre le boulevard Belle-Ile et la rue Bourbonnais, la lutte de deux familles rivales; les Roberge et les Ragone...

D'un bout à l'autre de la terre, les aventures de tout un peuple mystifié...

Entre une mère et son fils, Catherine Ragone et Richard Premier, une longue histoire d'amour, de détresse, de dépendance, de provocation et de mort...

Au sein du pouvoir absolu de l'homme, le doute sur sa légitimité et l'image de sa faiblesse...

Sur le théâtre du monde, une horde de personnages qu'agitent des passions contradictoires, qui se prennent tous pour des reines et des rois, mais qui boitent.

1^o Pièce: LA NAISSANCE du Roi Boiteux

- Où l'on évoque l'accouplement de François Premier et de Catherine Ragone et ce qui en résultera.
- Où Lou Birkanian raconte aux jumeaux, Sandy Sparks et Nelson Trapp, de terribles histoires.
- Où l'on assiste au début de l'expédition guerrière de François Premier en Azerbaïdjan.
- Où l'on découvre le double jeu de Filippo Ragone, père de Catherine.
- Où Robert Houle et Freddy Dubois préparent leur tournée d'Halloween.
- Où François Premier, en Azerbaïdjan reçoit la visite de la Papesse Jeanne.
- Où Judith Roberge, mère de Roy et Annie Williams, se révèle être également la mère d'un enfant qu'elle abandonna jadis, dans une chaloupe, sur le fleuve, Moïse.
- Où Alcide Premier, premier fils de François Premier, part pour conquérir le monde après avoir épousé Marie-Jeanne Larose.
- Où Catherine Ragone enceinte rêve que son fils sera le roi.
- Où François Premier meurt de soif et d'épuisement au sommet du mont Ararat.
- Où Catherine Ragone accouche d'un enfant boiteux: Richard.

2^o Pièce: L'ENFANCE du Roi Boiteux

- Où l'on voit les enfants, Freddy Dubois, Roy et Annie Williams, Marie-Jeanne Larose, Richard Premier, Sandy Sparks et Nelson Trapp, les jumeaux, bâtir un univers fabuleux.
- Où les grandes personnes montées sur des échasses cassent leur fun.
- Où se découvrent les ambitions de Richard.

- Où la chicane prend entre Catherine Ragone et ses voisines.
- Où Filippo Ragone apporte une monstrueuse nouvelle: Peter Williams, le mari de Judith, a été mangé par les derniers anthropophages de l'Amazonie.
- Où Judith Roberge devient folle.
- Où s'organise une étrange fête funèbre au cours de laquelle on enterre l'enfance de Richard.

3^o Pièce: LE PRINTEMPS du Roi Boiteux

- Où le jardinier, beau parleur, dialogue avec ses fleurs.
- Où Catherine Ragone décide d'interrompre son veuvage et d'installer Robert Houle dans son lit.
- Où Freddy Dubois demande à Roy Williams d'organiser le dépucelement de Richard.
- Où l'on voit s'accomplir l'amour des jumeaux, Nelson Trapp et Sandy Sparks.
- Où Lou Birkanian raconte sa nuit de noces.
- Où l'on retrouve Alcide Premier en Azerbaïdjan et ses entourloupettes pour tricher sa femme du Caucase.
- Où l'ombre de François Premier dit son mot sur le rut universel.
- Où la femme du Caucase se venge cruellement d'Alcide.
- Où Annie Williams et Richard Premier copulent.
- Où Alcide Premier meurt héroïquement.
- Où Richard Premier entre dans la vie active. Le temps des mouches est terminé. C'est maintenant le temps des abeilles.

4^o Pièce: LA JEUNESSE du Roi Boiteux

- Où le Temps se met à parler.
- Où Nelson Trapp et Sandy Sparks, clowns-acrobates, font leur entrée.

DISTRIBUTION (quatrième et cinquième pièce)

DANIELLE BERGERON	Sandy Sparks, réfugiée, peuple, flutiste
JACKIE BOSVEUIL	Brakenbury, Ferdinand, pirate, ours
MOUSSIA CARDINAL	Lou Birkanian, peuple
CLAUDE CHAMBERLAN	Rodrigue, guerrier turc, supplicé, cochon Herbert
ROBERT CLAING	Homme de loi, Archevêque, Aristote, guerrier turc
RÉGIS GAUTHIER	Roy Williams, messager, guerrier turc
ROBERT GRAVEL	Richard Premier, peuple, homme-grenouille
CLAUDE LAROCHE	Lavoie, spectre, bonze, peintre, duc, Brecht, sorcier
ANDRÉ MELANÇON	Le Temps, médecin, peintre
HÉLÈNE MERCIER	Néfertiti, la disciple, la reine des amazones
DIANE MILJOURS	Secrétaire, Circé, la voisine, réfugiée
GINETTE MORIN	Judith Williams, 2e femme, peuple, réfugiée
PATRICIA NOLIN	Emma Roberge, la femme des Andes, Madame Beaudry
PIERRE PAQUETTE	Bronsky, Moïse, enfant de chœur, guerrier turc
DOMINIC PHILIE	Nelson Trapp, moine aveugle, pirate, esquimeau
DANIELLE PROULX	Marie-Jeanne Larose, 1ère femme, peuple
ANNE-MARIE PROVENCHER	Annie Williams, flutiste, peuple
JEAN-PIERRE RONFARD	Cadavre d'Alcide Premier, pirate patibulaire
CHRISTIAN SAINT-DENIS	Robert Houle, guerrier turc, peuple, pirate, supplicé
PAUL SAVOIE	Filippo Ragone, père, peuple
MITSU TUNG	Daisy, Madame Ho, 3e femme, Josette Beaudry
MARTHE TURGEON	Catherine Ragone, peuple
ALAIN ZOUM	Freddy Dubois, réfugié, fils, supplicé, cochon Stanislas

Décor, costumes, éclairages, accessoires, administration et univers sonore: La troupe

Mise en scène: Jean-Pierre Ronfard

REMERCIEMENTS

Monsieur Picard de Mille & un métiers
Francisco
Guy Beausoleil
Luc Morissette
Alain Gravel
Normand Brathwaite
Charles Maher
Ministère des affaires culturelles du Québec
Conseil des Arts du Canada
Théâtre Populaire du Québec
Théâtre du Nouveau Monde
École Nationale de théâtre
Francine Ermond
Imprimerie Nap-Art
Typographie La Règlerie
Luc Despaties
Colombe Miljours
Jeannette Mercier
François Barbeau
Claude Pelletier
Louise O'Neill
René Lussier
Marcel Brassard
Clovis Electrique
Michel Hinton

Les textes du ROI BOITEUX ont été édités chez Leméac et sont en vente dans les librairies.

conception graphique: chamberlan

- Où Marie-Jeanne Larose se laisse séduire par Richard Premier à côté de la dépouille mortelle d'Alcide Premier.
- Où Roy Williams assure son pouvoir financier.
- Où Catherine Ragone, régente du royaume, répartit les tâches entre tout le monde et fait procéder au couronnement de Richard.
- Où Annie Williams est publiquement humiliée.
- Où le Temps fait l'amour avec Lou Birkanian.
- Où le torchon brûle entre Catherine Ragone et Robert Houle, son amant.
- Où l'on assiste à la rencontre de la Reine Nefertiti et de Moïse.
- Où Madame Roberge essaie d'entraîner Roy Williams dans un complot contre Catherine Ragone. Ce qui aura pour elle d'amères conséquences.
- Où Richard se rebelle contre sa mère, pour finalement retomber dans son giron.
- Où Madame Roberge trouve une mort brutale de la main des hommes de Roy Williams, Rodrigue et Ferdinand.
- Où l'on voit le mariage de Richard et de Marie-Jeanne Larose et le triomphe du Roi Boiteux.

5^e Pièce: **LES VOYAGES du Roi Boiteux**

- Où Richard Premier décide de parcourir le monde.
- Où l'on voit une lamasserie au Thibet et une île de Malaisie infestée par les pirates, non loin de Poulo-Bidong.
- Où Richard Premier n'hésite pas à sacrifier sa fille, Claire Premier, pour obtenir des vents favorables.
- Où Claire Premier est sauvée par l'intervention des dieux.
- Où tout le monde s'embarque sur les caravelles de Richard à l'exception de Filippo Ragone, Roy Williams et ses acolytes.
- Où Moïse, dans le Soudan méridional, préside à de curieuses joutes mettant aux prises le duc d'Autriche et la reine des Amazones.
- Où Richard et sa mère débarquent dans l'île d'Aea, le royaume de la magicienne Circé et où l'on voit les prodigieuses métamorphoses qui s'y produisent.
- Où Bertolt Brecht et Aristote réconciliés considèrent la marche du monde.
- Où Sandy Sparks, Nelson Trapp et Freddy Dubois, sur un radeau, dans le Pacifique, partagent un repas mémorable.
- Où la peste se met dans la ville, y rendant absolu le pouvoir de Roy Williams.
- Où Moïse et son peuple traversent la mer rouge.
- Où l'on voit la fin tragique de Nelson Trapp en Papouasie.
- Où Richard poursuit son voyage vers Samarkand malgré les sarcasmes de Catherine Ragone et Marie-Jeanne Larose.
- Où Robert Houle et Annie Williams remontent le fleuve St-Laurent.

- Où Judith Roberge entreprend son dernier voyage en Alaska.
- Où Lou Birkanian et la femme des Andes se rencontrent non loin du lac Titicaca.
- Où tout le monde rentre au logis.

6^e Pièce: **LA CITÉ du Roi Boiteux**

- Où Dieu le Père, Jeanne d'Arc et Mata-Hari font le prologue.
- Où Richard Premier se débarrasse de sa femme, Marie-Jeanne Larose, par l'entremise de Robert Houle.
- Où Annie Williams soupçonne Robert Houle de vouloir la délaïsser et chante une ancienne chanson de sa mère défunte.
- Où Marie-Jeanne défie Richard.
- Où l'on voit à l'oeuvre Claire Premier, fille de Richard et de Marie-Jeanne, dans ses fonctions de photographe.
- Où Moïse consulte Albert Einstein quant au destin de son peuple.
- Où Richard Premier visite les bas-fonds de son royaume.
- Où s'affrontent les pouvoirs de Roy Williams d'une part, de Catherine Ragone et Richard Premier de l'autre.
- Où Lou Birkanian meurt de n'être plus entendue.
- Où l'on voit Annie Williams prendre sur Richard une revanche longtemps attendue.
- Où Catherine arrive à séduire Ferdinand, l'homme de main de Roy Williams.
- Où l'on assiste à l'assassinat de Roy et de Ferdinand.
- Où Richard rencontre dans le bois un mendiant qui lui demande l'aumône.
- Où Richard Premier, en haut de l'Empire State Building, tue sa mère.
- Où la horde de Moïse, à la voix de la fille de Lella, met fin à la vie et à la cité du Roi Boiteux.

Épilogue

- Où l'on voit une apocalypse à petit budget combinée et dirigée par Filippo Ragone.
- Où Moïse rénove le café Spartacus en employant des travailleurs immigrés.
- Où Freddy Dubois et Sandy Sparks transforment le cadavre de Nelson Trapp en statue de plâtre.
- Où les photographies des personnages du Roi Boiteux, tirées et développées par Claire Premier, la photographe, brûlent dans la nuit qui monte.
- Où la fille de Lella triomphe, solitaire, dans son numéro de charmeuse de serpents sur fil de fer.

La suite (et fin) du ROI BOITEUX sera présentée pendant l'été '82.

6.2. Lipsynch



Hydro-Québec est heureuse
de poursuivre son partenariat
avec le Théâtre Denise-Pelletier.



Programme spécial
SALLE DENISE-PELLETIER
SAISON 2009-2010

SALLE DENISE-PELLETIER
Du 27 février au 14 mars 2010

LIPSYNCH

Mise en scène de
ROBERT LEPAGE

«UN SPECTACLE ÉMOUE
DE ROBERT LEPAGE
NE SE REGARDE PAS,
IL SE VIT.»
THE GAZETTE



MOT DU DIRECTEUR ARTISTIQUE

Q'est-ce qu'être reconnu comme magicien de l'image d'œuvre, le fruit d'un spectacle, la fonction du langage et à ses avatars pour la parole. Mais il ne faut pas oublier que Robert Lepage a créé un langage scénique complexe dont l'une des composantes essentielles a toujours été la parole. La pensée aiguë du gado aveugle de *Picci*, la conditionnelle verbosité des *Sept Branches de la rivière Oté*, Philippe qui traverse en *Éléazar* et son frère *semmour* *lele* dans *Le Faux-crochet de la lune*, où il écrit tous les paroles. Leurs motivations sont différentes, mais ils cherchent tous à rejoindre quelqu'un, à communiquer.

Robert Lepage est un créateur des temps modernes, et il aime par-dessus tout découvrir les centres créatifs de tous ces personnages. Et comme, pour lui, les frontières existent plus, le temps du temps et celui de l'espace, il trouve partout le maître de ses histoires. De Montréal, à Toronto et Vancouver pour *Le Enigme des dragons*. Entre la ville de Québec et Mexico pour *Le Faux-crochet*. Au Japon mais aussi en Hollande et en Tchèque lorsqu'il crée les *Sept Branches*. Toujours, les technologies de la communication sont inscrites dans le trame même de ses textes. Plus particulièrement à l'ère du web - les paroles le savent et le vivent -, notre monde est vraiment devenu plus petit.

Lepage aime le mouvement, le déplacement, le déplacement. Ce qu'il nous dit, au fond, c'est que nous faisons nos plus belles découvertes à partir du moment où nous quittons nos zones de confort. Peut-être parce que nous sommes des créatures à monde ?

Lipsynch est notre quatrième collaboration avec Robert Lepage. Il a créé sa *Caravan* à la Salle Fred-Barry en 1987 ; *Les Agrippes et l'opéra* a été porté à l'écran public en 1992 et *Les Sept Branches de la rivière Oté* a été présenté sur notre scène en 1997.

Alors regardez et écoutez !
Bon spectacle !

POUR RAUSSAUX, Directeur artistique
Théâtre Denise-Pelletier

Lipsynch • 2010

En 1994, Robert Lepage proposait à ses collaborateurs de trouver une identité à son prochain groupe de travail à condition que le mot théâtre n'y figure pas. Naissait Ex Machina, une compagnie multidisciplinaire qui réunit des comédiens, des acteurs, des scénarographes, des techniciens, des chanteurs d'opéra, des marionnettistes, des infographes, des cameramen vidéo, des contrebassistes, des acrobates et des musiciens.

Les créateurs d'Ex Machina croient qu'il faut mêler les arts de la scène, comme la danse, le chant lyrique et la musique, avec les arts d'enregistrement, comme le cinéma, la vidéo et le multimédia. Qu'il faut provoquer des rencontres entre scientifiques et auteurs dramatiques, entre concepteurs de décors et architectes, entre artistes étrangers et québécois.

De nouvelles formes artistiques surgissent de ces croisements. C'est le pari que fait Ex Machina : ouvrir le laboratoire - l'incubateur - d'un théâtre qui puisse toucher les spectateurs du nouveau millénaire.

Depuis 45 ans, le Théâtre Denise-Pelletier (TDP) oeuvre le meilleur de passer entre les artistes de théâtre et un public formé équitablement, mais non exclusivement, d'adultes et de jeunes adultes. Quel que soit leur âge, au TDP les spectateurs sont accueillis en tant que citoyens capables de porter un regard critique sur le monde qui est le leur. Le TDP propose des productions qui permettent de découvrir et d'apprécier les multiples visages de la création théâtrale actuelle. Au fil des ans, la compagnie a su développer une variété d'outils (ateliers et conférences, ateliers pédagogiques et autres) qui favorisent la rencontre entre artistes et spectateurs.

Depuis 1991, le Théâtre Sans Frontières (TSF), une des principales compagnies de théâtre du Nord-Est de l'Amérique, produit du théâtre d'auteurs internationaux dans leur langue d'origine. La compagnie travaille avec des artistes du monde entier et ses productions sont présentées en français, en anglais et en espagnol.

En 2001, Robert Lepage et le Théâtre Sans Frontières entament un long processus de prestation sur la relation de l'homme avec sa propre voix. Le travail d'exploration s'est effectué en grande partie à la Caserne, le centre de création d'Ex Machina à Québec. En 2007, le Northern Stage de Newcastle en Angleterre, en collaboration avec le TSF, rejoint Robert Lepage et Ex Machina en résidence, pour une période cruciale de développement. Ce travail donnera naissance à la première version de Lipsynch présentée, entre autres, au Festival TransAmériques de Montréal en 2007.

Le TDP est aussi un passeur de générations. Il entretient un réseau de collaboration et d'échanges avec des acteurs en scène et des concepteurs variés, en incluant un équilibre entre des artistes expérimentés et ceux de la relève, entre des conditions chorégraphiques et ceux qui fouillent les planches pour la première fois. Il est tout en œuvre pour que le public se passionne pour l'art vivant qu'est le théâtre, pour que les rencontres qu'il entretient entre artistes et spectateurs soient de celles que l'on n'oublie pas.



MOT DE ROBERT LEPAGE

On confond souvent voix, parole et image. De quel point il est étrange d'être en scène. L'Espresso explique l'expérience d'un créateur contemporain à travers le mot spectacle. Ça se joue de nos notions et de leur interaction.

Ex Machina a longtemps porté son exploration sur l'image, le mouvement, l'espace et le temps, laissant la voix au second plan. Nous avons choisi cette fois-ci d'en faire notre point de mire et d'explorer un approfondissement de la communication à travers toutes ses formes nous entraînant. Cette fois-ci nous nous sommes rendus dans des endroits inaccessibles, des lieux vertigineux parfois et nous avons travaillé avec un esprit à un examen introspectif inhabituel. C'est l'effacement d'une mélancolie intérieurement contenue de l'homme conscient, il est libéré de l'abstraction de tout stimulus visuel et de tout autre siège le vise pour mettre à découvert ce qui est en dessous. À l'instar de nos autres spectacles, nous sommes allés et banqués dans sa forme et sa structure. Cette fois-ci, les personnages semblent avoir été créés d'un endroit plus viscéral.

J'utilise souvent l'image d'un autre pour illustrer une partie de notre cheminement artistique. Ça peut être une voix que le bon, l'étrange, les bruyants et les silencieux. L'artiste doit s'interroger sur la source, le pouvoir, le souverain, est-il visible, nous de nous, est-il visible, anarchiques et espiègles, qui parvient à être vu et nous l'autre tout entier.

Lipsynch

Du 27 février au 14 mars 2010
Nouveau spectacle de Robert Lepage

Voix: Frédérique Bédard, Charles Bédard, Rebecca Blankenship, Lisa Castagnay, John Cobb, Maria Garcia, Marie Gignac, Sarah Kemp, Robert Lepage, Rick Miller, Raas Piesbergen

Interprétation

Frédérique Bédard	Maria et autres
Charles Bédard	Sébastien et autres
Rebecca Blankenship	Ada et autres
Lisa Castagnay	Michelle et autres
John Cobb	Jackson et autres
Maria Garcia	Lupe et autres
Sarah Kemp	Sarah et autres
Rick Miller	Jeremy et autres
Raas Piesbergen	Thomas et autres

Concepteurs et collaborateurs

Conseiller à la dramaturgie	Marie Gignac
Assistance à la mise en scène	Félicie Espagnolo
Scénarographes	Jean Rioux
Conception des éclairages	Étienne Ducher
Conception sonore	Jean-Sébastien Gohé
Conception des costumes	Yasmina Rigole
Assistance de	Jeanne Lapierre
Conception des accessoires	Nargine Leclerc
Régisseur des images	Jacques Collin
Personnes	Richard Rostan
Participation au processus de création	Sophie Morin
Agent de médiation en scène	Lynne Boudreau
Direction de production et de tournée	Louise Boissel
Adjointe à la production	Marie-Pierre Gagné
Directeur technique	Paul Bourque
Régie générale	Juste Saint-Pierre
Régie des éclairages	Erwan Bernard

Voix enregistrées
Adrian Egan, Philip Greene, Mary Harris, Helen King, Rick Miller

Réalisation des décors
Ashraf Odeh
Les Conceptions visuelles Jean-Marc Cyr

Réalisation des costumes
Jeanne Gagnon, Annie Smead, Sophie Fayer

Production des clips vidéo
Grib-Sobczak

Une production d'Ex Machina et du Théâtre Sans Frontières en collaboration avec Cultural Industry LLC et Northern Stage, coproduite par Arts 2750 Actrices en Normandie, Institut québécois de la danse, Brooklyn Academy of Music, Centre français de Toronto, Chelsea International Theatre Festival de Moscou, Festival de Danse de Madrid, Festival TransAmériques de Montréal, La Comète Incubateur et atelier de Châteaufort - Champagne, La Volonté - Scène nationale de Havre, Lumière Toronto Festival of Arts & Creativity, Sydney Festival et le Théâtre Denise-Pelletier.

Producteur délégué Europe, Japon: Richard Castel
Adjointes au producteur délégué Europe, Japon: Florence Berthaud, Pamela Di Vito
Producteur délégué Royaume-Uni: Michael Morris
Producteur délégué Amériques, Asie (Sud-Est), Océanie, Nouvelle-Zélande: Renee Plakke
Producteur pour Ex Machina: Michel Benabib

Le logiciel Octitude est utilisé avec la permission de Kystec Media

Reconnuements à la Région Québec pour une contribution à la production de ce spectacle

Ex Machina est subventionné par le Conseil des Arts et des Lettres, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec et la Ville de Québec.

Le Théâtre Sans Frontières est subventionné par le Arts Council England North East.

www.lipsynch.ca

Déroulement du spectacle intégral

Ce spectacle comporte certaines scènes éclairées au stroboscope.	
ACTE 1 (ABA)	55 minutes
Entracte	20 minutes
ACTE 2 (BOMAS)	40 minutes
ACTE 3 (MARTIE)	40 minutes
Entracte	20 minutes
ACTE 4 (DEREMY)	55 minutes
Entracte	20 minutes
ACTE 5 (SARAH)	40 minutes
ACTE 6 (SEBASTIAN)	25 minutes
Pause-repos	45 minutes
ACTE 7 (MANSONI)	40 minutes
ACTE 8 (MICHELLE)	45 minutes
Entracte	20 minutes
ACTE 9 (BPD)	40 minutes



apprenés par tous les participants en séances de travail, qu'il s'agisse d'accidents, d'incidents, de chutes, d'images, de messages, d'objets. C'est le spectacle qui dicte le chemin à prendre et non le spectateur en sorte dont le rôle, selon Robert Lepage, est de créer « un terrain propice pour que le vidéo, les costumes, la musique, la scénographie et toutes les autres composantes du spectacle puissent cohabiter et s'exprimer mutuellement ».

L'opéra est donc un spectacle où se trouvent les yeux dans les autres des humains tout à fait simples et humains et des réflexions sur les enjeux scientifiques et artistiques les plus pointus. Il s'agit d'un médium très complexe sur ces technologies de pointe qui existent, mais, production et diffusion : la voie hors de toute ingénierie humaine. Le plaisir du créateur – et celui du spectateur – réside dans ces rencontres entre science, technologie, philosophie et art, rencontres qui incarnent les personnages. Les caractéristiques sont floues et philosophiques sans être ancrées.

page 10 • L'Épave

dans le quotidien de la vie avec ses dérivés, ses bonheurs, ses drames, ses réajustements. Les défis de la création sont constants.

C'est en redonnant des couleurs que nous sommes allés au cœur de l'opéra. Nous cherchions toujours à intégrer tout l'humain, à trouver de nouvelles formes de créations, à challenger les idées et les technologies, à nous laisser aller à l'imagination. Tout le plus nous de création de la compagnie est inspiré de cette notion.

Et qu'en est-il de la synchronisation labiale – du lip sync ?

Nous avons probablement tous eu l'impression d'avoir vu à l'écran l'arrivée des Jeux olympiques de Pékin. Comme le jeune chanteur à la voix d'or, Yang Hui, n'était pas assez vite sur scène des organisateurs chinois, on entendait à La Wanda de Paris du lip sync sur le chant.

page 11

patrimoine « C'est à la Mère Patrie ». Mais la synchronisation labiale n'est pas un jeu. Il y a toujours eu cette illusion ? Tout simplement parce que l'audio est plus et que l'audio est plus merveilleusement bien ? La cause labiale du mal il y a eu Mère Patrie « se peut de ... »

Et qu'en est-il de Lippynch ? Quelqu'un y ferait-il attention des paroles proférées par une autre personne ? De des personnages se substituant à un autre ? Que représente le fait de changer d'accent, de langue, de pays ? L'engagement peut-il être lié à la voix étrangère ? Et que se passe-t-il chez le spectateur et chez l'artiste quand tout contact avec la réalité est impossible ? Quand le réel se voit être ? Ou alors quand, chez l'artiste, l'absence de la compréhension du langage oral ou écrit est anulée même si les organes d'émission ou de réception ne sont pas atteints ?

La synchronisation labiale relève de techniques destinées à faire en sorte que semblent synchronisés, d'une part, le mouvement des lèvres d'une personne ou d'un personnage et, d'autre part, les paroles ou les sons qu'il est censé prononcer. On réussit ainsi à rendre présent l'absent, à combler l'absence, à construire la mémoire à partir d'indices d'écrit. Y avait-il, dans Lippynch, un appel au synchronisme sur tous les niveaux de patchwork de la forme narrative ?

Mélanie Beauchamp avec la collaboration de Marie-Claude Lefebvre, spécialiste en voix et diction pour acteurs



POUR EN SAVOIR PLUS

Sur le théâtre de Robert Lepage

- > *Cartes bleues*, Lorraine Issou (la directrice de), *Cartes bleues de Montréal* (JEU n° 45, Montréal 1987, Désirée sur Le Théâtre des égarés).
- > *Clair*, Patrick et Bernard Gilbert, *Et Machina*, *Cherchez d'histoire asiatique*, *Silky*, *Septantes / L'instant scène*, 2007.
- > *Dharsé*, Rémy, *Quelques zones de liberté*, Québec, *L'instant scène* et *Ex Machina*, 1995.
- > *Fouquet*, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, *L'instant scène*, collection *L'instant scène*, 2005.
- > *Roy*, Irène, *Le Théâtre Repère, de l'histoire au poétique*, Québec, *Muri Blanche éditeur*, 1994.

Textes des créations de Robert Lepage

- > Brassard, Marie, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Digne, Robert Lepage et Marie Michaud, *Le Théâtre des égarés*, préface de Michel Tremblay, Québec, *L'instant scène / Ex Machina*, 2005.
- > Jean, Marcel (dir.), *Mil*, scénario de *l'in* de Robert Lepage, Montréal, *Les 400 coups*, 1998.
- > Lepage, Robert, *La Face cachée de la Lune*, préface d'André Brassard, Québec, *L'instant scène / Ex Machina*, 2007.
- > Lepage, Robert, *Le Prince Andersen*, accompagné d'un DVD, Québec, *L'instant scène / Ex Machina*, 2007.

Films documentaires sur Robert Lepage

- > *Clément*, Béatrice, David, *Cherchez de nouveaux*, Montréal, *In Extremis Images*, 2000.
- > *Duchesse*, Michel, *Les 7 paroles de Robert Lepage*, Télé-Québec, 1997.
- > *Fleur*, S. Basso, B. Labelle, *Contact avec Robert Lepage*, Contact TV inc, 2008.
- > *Mariano*, F. M. Botta, *Dans le ventre du monde*, ONF, 2009.

Sur la voix

- > *Coëde*, Brigitte, *100 Questions sur la voix*, *Touten*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- > *Corret*, Guy, *La Voix, Que sais-je ?* n° 627, 2004 (1983).
- > *Martin*, Jacqueline, *Nice in Modern Theatre*, London and New York, Routledge, 1991.

Saviez-vous qu'Ex Machina a une boutique en ligne? Trouvez les livres et films de Robert Lepage et Ex Machina en un clic! lacaserna.net/boutique

page 12 • L'Épave

ROBERT LEPAGE

Historien du théâtre polyvalent, Robert Lepage mène avec une égale maîtrise les métiers de metteur en scène, d'auteur dramatique, d'acteur et de réalisateur. Créé en 1985, *Le Théâtre des égarés* est le théâtre spectacle qui lui vaudra une reconnaissance internationale.

L'année 1994 marque une étape importante dans sa carrière avec la fondation d'une compagnie de théâtre multilingue, *Ex Machina*. Il réalise également le long métrage *Le Confessionnal* présenté l'année suivante à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes.

L'œuvre de Robert Lepage est reconnue de nombreux prix au Canada et à l'étranger. En 2007, Robert Lepage reçoit le prestigieux prix Europa remis par le Festival de l'Union des Théâtres de l'Europe et précédemment décerné à Armand Gatti et à Bob Wilson. Sa renommée lui vaut plusieurs invitations qui lui permettent d'appliquer sa démarche artistique à d'autres disciplines. Il met en scène, lors d'un même programme, les opéras *Le Cheval*

de Berthold Auerbach (1993). En 1993, il signe la mise en scène de la dernière mondiale du spectacle de Peter Gabriel, *The Secret World Tour*. Il revient à la scène lyrique en assurant la mise en scène de *La Damnation de Faust* au Japon en 1999, puis à Paris et à New York. En 2002, il fait à nouveau équipe avec Peter Gabriel. En février 2005, il signe la conception et la mise en scène de *Ex Machina*, un spectacle personnel du Cirque du Soleil à Las Vegas.

En 2008, pour le 400^e anniversaire de la ville de Québec, il conçoit *Le Musée à images*, document visuel et sonore qui est projeté sur les 600 mètres de façade des murs à gauche du port de Québec, devant ainsi la plus vaste surface de projections architecturales jamais explorée. *Le Musée à images* sera d'ailleurs présenté pendant l'été à Québec jusqu'en 2013.

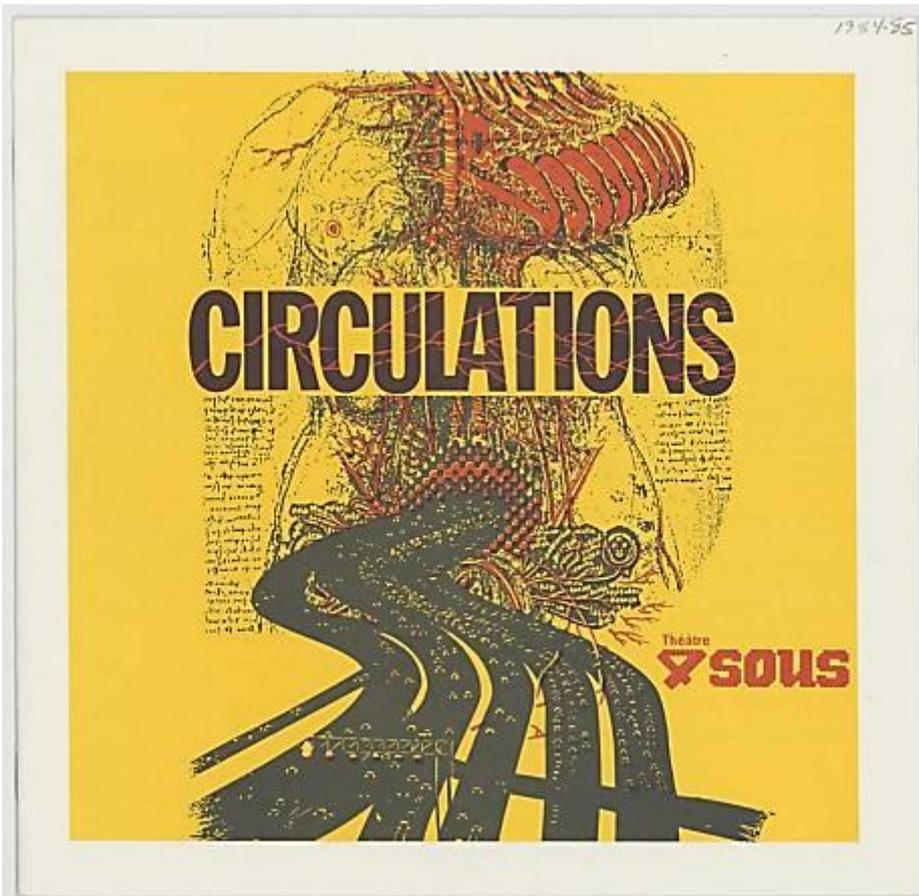
Robert Lepage prépare actuellement la nouvelle production de la trilogie de Richard Wagner (*L'Anneau de Nibelung*) au Metropolitan Opera de New York, qui s'étendra sur les saisons 2010-2011 et 2011-2012.



Photo: Keith Jones

L'Épave • page 13

6.3. Circulations



L'âme avant toute chose

Depuis 1980, au théâtre REPÈRE, nos spectacles sont créés à partir d'un processus de travail appelé: «les cycles REPÈRE»;

RE: Ressource
P: Partition
E: Évaluation
RE: Représentation

«Les cycles REPÈRE» sont un instrument de travail extrêmement précieux qui donnent au créateur des balises et des outils à la fois qu'une grande liberté de l'imaginaire et de la sensibilité. Mais ils ne sont pas une formule miracle et ne donnent pas de génie. Ils ne s'expliquent pas... ils s'approprient; ils ne donnent pas de talent... ils facilitent son utilisation.

Et, ce qui est primordial, ils reposent sur un principe: créer à partir du concret et non à partir d'idées. Une ressource (qu'elle soit visuelle, tactile, olfactive ou sonore) s'impose... puis la sensibilité des créateurs se met en marche. À partir d'un dessin, d'une chanson, d'une carte routière ou d'un poème... la conception s'organise. C'est ainsi que sont nés: COUPLES, A DEMI-LUNE, EN ATTENDANT, et aujourd'hui CIRCULATIONS. Aucun de ces spectacles ne se rassemble; ils ressemblent toutefois aux artistes qui les ont créés et ils ont quelque chose en commun: une âme avant toute chose.

Et c'est pourquoi nous en sommes fiers.

Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère

The soul before anything

Since 1980, at "Le Théâtre REPÈRE", our shows are conceived according to a work process called: "Les cycles REPÈRE";

RE: Ressource
P: Partition
E: Évaluation
RE: Représentation

"Les cycles REPÈRE" are a very precise work instrument which give the creators marks, tools as well as a very large freedom of imagination and sensitivity. But they are no miracle recipe and do not offer inspiration and genius. They cannot be explained... they must be acquired. They do not offer talent, but help its use.

More important, they lie on a principle: create from the concrete and not from ideas. A resource, should it be visual, tactile, olfactory or acoustic, imposes itself: the creator's sensitivity then starts working inspired by a drawing, a song, a road map, a poem... This is how "COUPLES", "A DEMI-LUNE", "EN ATTENDANT", and today "CIRCULATIONS" were brought to life. None of these shows is alike. However, they look like the artists which created them and they have the same thing in common: the soul before anything...

This is why we are so proud of them.

Lauréat de la meilleure production canadienne
de la Quinzaine Internationale de théâtre de Québec 1984

CIRCULATIONS

du Théâtre Repère

de et avec Robert Lepage, Lisa Castonguay,
François Beausoleil et Bernard Bonnier
mise en scène de Robert Lepage
musique de Bernard Bonnier

du 13 novembre au 15 décembre 1984
du mardi au samedi à 20h00
le dimanche à 19h00

Théâtre de 4'Sous
100 est, avenue des Pins, Montréal
réservations: 845-7277

Itinéraire (titres des scènes)

PROLOGUE
ENVIRONNEMENT
GARE I
TRAIN I
PROVINCETOWN
MOON MOTEL

Entracte

Gare II
TRAIN II
HOTEL GEORGES WASHINGTON I
WHAT IS THE PRICE OF THIS
HOTEL GEORGES WASHINGTON II
MANHATTAN (walking alone at night)
BREAK DOWN IN NEW YORK
BREAKFAST WITH CLARK KENT
LONGUE DISTANCE
BREAK DANCE IN NEW YORK

Conception de l'affiche: Robert Lepage et Jean-François Couture
(d'après De Vinci)
Graphisme de l'affiche: Jean-François Couture

Le Théâtre Repère
a/s François Beausoleil
33, ave Ste-Geneviève, no 1, Québec G1R 4B1
(418) 684-1302 ou 694-0209

UN ÉVÈNEMENT À MONTRÉAL

après la France, la Belgique,
la Hollande, le Luxembourg,
maintenant le Québec.



pâtisserie artisanale

Spécialités: tartes salées et tartes sucrées

- * Salon de thé
- * Restaurant
- * Vente à emporter

Ouvre ses portes au
4003 rue St-Denis, (coin Duluth), Montréal
TÉL.: 844-5268

COMPAGNIE DE 4'SOUS INC.

Président:	Paul Buissonneau
Vice-Président:	Benoît Mailoux
Vice-Présidente:	Simonne Martinet
Secrétaire:	Olivier Prat
Trésorier:	Benoît Mailoux
Membres:	André Audet Jean Bazin Martin Buissonneau Jean Demers Jean Lanctôt Louise Latraverse Jean Ryan Monique Verschelden

L'ÉQUIPE DU 4'SOUS

Directeur général:	Paul Buissonneau
Directrice artistique:	Louise Latraverse
Directrice administrative:	Simonne Martinet
Directeur de production:	Jean-Pierre St-Michel
Régie:	Lyne Genn
Accueil:	Paul Dandurand
Guichet:	Isabelle Hurtubise Francine Duquet
Attaché de presse:	Pierre Bernard
Graphiste:	Luc Mendou
Photographe de production:	Mirka Buzolitch



Le Théâtre de 4'Sous est subventionné par le Ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts du Canada ainsi que par le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. Il est membre de l'Association des Directeurs de Théâtre et fait partie de l'Académie des Arts Vantage.

La mise en scène: choisir les images

CIRCULATIONS est un collectif de travail élaboré à partir de cartes routières des États-Unis (ressource visuelle) et d'enregistrements de cours d'anglais (ressource sonore). Utilisant des thématiques et des procédés qu'on fait jaillir les « cycles REPÈRE », l'équipe de CIRCULATIONS a voulu un spectacle sensible où l'image est le personnage principal et, le son, le texte dramatique. Une multitude d'émotions anime les mouvements, les formes et les sons. Précis comme un feu de signalisation, mais souple et énérgique comme le système sanguin, CIRCULATIONS, malgré les avenues complexes de sa création visuelle et sonore, demeure un divertissement sobre, drôle et touchant.

• Mettre en scène, c'est la liberté de choisir. •

Robert Lepage

Director' role: to choose the images

CIRCULATIONS is a collective piece of work elaborated from U.S.A. road maps (visual resources) and english lesson recordings (sound resources). Using themes and theater processes inspired by «les cycles REPÈRE», the CIRCULATIONS team proposes a sensitive show where images are the major role and sound the dramatic text. Many emotions animate movements, shapes and sounds. As precise as a street light but as agile as energetic as the blood system, CIRCULATIONS, despite the complex avenues of its visual and acoustic creation, remains sobre entertainment, funny and touching.

"Directing is the liberty of choice."



849-6016

À deux pas d'ici . . .

Pour un souper fin, un gueuleton ou un café dessert.
Pour causer, discuter ou fêter.
Nos tables et nos salons sont à votre disposition
jusqu'à 2 heures du matin.
323, rue Roy est (coin Drolet), Montréal
Ouvert 7 jours par semaine

François Beausoleil

Musicien/comédien — Musician/comedian

En plus de ses multiples activités en tant que musicien professionnel, François Beausoleil travaille de façon intensive pour le théâtre depuis 2 ans; d'abord comme musicien (composition, arrangements, percussions, piano, chant) et, ensuite, en tant que musicien-comédien. Il est un de ceux qui visent à obtenir, plus qu'un équilibre, une communion entre les deux disciplines. Cet artiste, malgré son jeune âge, a déjà suscité beaucoup d'intérêt dans les différentes sphères des arts de la scène par sa versatilité et son travail rigoureux.

In addition to his numerous activities as a professional musician, François Beausoleil has been working intensively in the theater for 2 years, first as a musician (composition, arrangements, percussions, piano, singing) and then, as a musician-comedian. He is among those who are aiming to obtain not just a balance but a communion between the two disciplines. This artist, in spite of his youth, has already aroused a great deal of interest in several spheres of scenic arts through his versatility and his rigorous work.

Bernard Bonnier

Compositeur/musicien — Composer/musician

Compositeur et claviériste, Bernard Bonnier possède une vaste expérience musicale, ayant travaillé dans plusieurs pays, avec certains des plus grands musiciens actuels. Il est, de plus, un des membres fondateurs du théâtre REPÈRE, pour le compte duquel il a signé la conception musicale de plusieurs réalisations. Il a aussi à son actif des musiques de film, un disque et un opéra qui sera créé au printemps 85.

Composer and keyboard artist, Bernard Bonnier has accumulated a great deal of musical experience, having worked in many countries with several well know contemporary musicians. In addition, he is one of the founding members of the "Théâtre REPÈRE", for which he undertook the musical conception of most of their productions. He has to his credit the production of film scores, a record and an opera which will be performed in the spring of 1985.



Spécialités grecques et canadiennes
Calamar, brochette de filet mignon, souvlaki, moussaka,
filet de sole, cuisses de grenouille,
servis avec salade, patates et riz.
Ouvert de 11h00 à 23h00
Réservations pour réceptions, fêtes, conventions (40 personnes)

BROCHETTERIE 50

50, rue Roy est, Montréal

Palioudakis 844-7481

Lise Castonguay
Comédienne — Comedian

Diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique de Québec en 1991, Lise Castonguay mène la double vie de comédienne et metteuse en scène depuis ce temps. Cette artiste de grand talent se distingue par sa sensibilité et l'efficacité de sa gestuelle. Elle a travaillé pour plusieurs compagnies théâtrales telles «Le Trident», «Les Folles Alliées», «le théâtre REPÈRE», en plus de jouer dans le long-métrage québécois «Laure Gaudreault» de Yolande Rossignol.

After graduating from the "Conservatoire d'Art Dramatique de Québec" in 1991, Lise Castonguay has since been leading the double life of director-comedian. This highly talented artist has gained distinction through her sensibility and her way to render all movements with emotion. She has worked for several theatrical companies such as "Le Trident", "Les Folles Alliées", "le théâtre REPÈRE", in addition to acting in the full-length Québec film "Laure Gaudreault" by Yolande Rossignol.

Robert Lepage
Metteur en scène/comédien — Director/comedian

Moins de six ans après sa sortie du Conservatoire d'Art Dramatique de Québec, Robert Lepage est considéré par plusieurs comme l'un des metteurs en scène les plus innovateurs et les plus prometteurs du théâtre québécois, doublé d'un comédien hors-pair et d'un improvisateur toute étoile (recrue de l'année et joueur étoile par excellence de la Ligue Nationale d'Improvisation en 84). Créateur versatile, s'il en est un, Robert Lepage s'est intéressé à plusieurs formes théâtrales autant classiques, qu'avant-gardistes, mais depuis son adhésion au théâtre REPÈRE en 81, sa recherche s'est axée de façon privilégiée vers les arts visuels, le mouvement, la musique et, spécialement, le rythme.

After less than six years following his graduation from the "Conservatoire d'Art Dramatique de Québec", Robert Lepage is already considered by some as one of the most innovative directors in the Québec theater, as well as being an unequalled actor and all-star improviser (rookie of the year and star player for the "Ligue Nationale d'Improvisation" in 1984). A versatile creator, Robert Lepage is interested in several dramatic forms, classical as well as avant-garde, but since he joined the "Théâtre REPÈRE" in 1981, his research has been particularly directed towards the visual arts, movement, music, and especially rhythm.

L'impression des programmes est une gracieuseté de



PRO-THEATRE 1994.11.16 X

ROBERT LEPAGE

Depuis sa sortie du Conservatoire d'Art Dramatique de Québec, en 1979, ce créateur actuel n'a pas cessé de nous étonner. À son actif, plus d'une dizaine de mises en scène, plusieurs rôles au théâtre et au petit écran. Sa participation à la Ligue Nationale d'Improvisation lui a valu d'être nommé, en 1984, acteur de l'année et jouer étoile par excellence.

Le spectacle **CIRCULATIONS** dont il signe la mise en scène et qui était présenté au Quat'Sous la saison dernière, a été nommé le plus de la « Meilleure production canadienne » à la Quinzaine internationale de Théâtre en 1984 et a été joué dans les plus grandes villes du Québec et du Canada.

ROBERT LEPAGE, c'est - de l'imagination à revendre -

- un des comédiens et hommes de théâtre les plus intéressants de la jeune scène québécoise. -

LE QUAT'SOUS
100 est. Avenue des Pins
Montreal, Québec
H3V 1R7
Tel. : (514) 845-6920
845-0840
Telex : VOL 56-837068

COMPAGNIE DE QUAT'SOUS

Président : Paul Brassonneau
Vice-Président exécutif : Sarah Maloux
Directrice artistique : Louise Dania
Directeur administratif : Jean-Pierre St-Michel
Secrétaire : Louise Barbeau
Trésorier : Raymond Longtin
Administrateurs : Jean Lacroix
Yves Marceau
Clément Richard
Fernand Roberge
Membres : André Audet
Jean Gauthier
Marc Brassonneau
Jean Demers
Chrisse Prat
Jean Ryan

L'ÉQUIPE DU QUAT'SOUS

Directrice artistique : Louise Dania
Directeurs de production : Jean-Pierre St-Michel et Micheline Roberge
Secrétaire administrative : Micheline Roberge
Attachée de presse : Marc-André Thériault
Directeur technique : Régis
Accueil : Paul Dandurand
Généraliste : Isabelle-Lise Hurlbut
Lise Poulin
Bar : Serge Tremblay
Photographe de production : Robert Laibéné
Graphiste de production : Christine Laprise, L'Aziré

Le Théâtre de Quat'Sous est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts du Canada ainsi que par le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

VINCI

Itinéraire (paros des scènes) :

- 1- Décalage
- 2- Big Ben, London (décalage)
- 3- Virgin and Child with St-Ann, National Gallery, London
- 4- Burger King, boulevard St-Germain, Paris 6^e
- 5- Mona Lisa, Hôte, 77 x 83 cm, le Louvre, Paris
- 6- Camping à Cannes
- 7- Dummo, Finlande
- 8- Salle des Douches, Firenze
- 9- Vinci, (un mont planté d'oliviers)

Nous tenons à remercier :

Petromoni
les Minorities Ogilvie Libé
Banque d'Épargne
Brouil, Guy O'Brien inc.
Paul Desjardins
Marie-Françoise Deslandes

LE QUAT'SOUS
100 est. Avenue des Pins
Montreal, Québec
H3V 1R7
Tel. : (514) 845-6920
845-0840
Telex : VOL 56-837068

COMPAGNIE DE QUAT'SOUS

Président : Paul Brassonneau
Vice-Président exécutif : Sarah Maloux
Directrice artistique : Louise Dania
Directeur administratif : Jean-Pierre St-Michel
Secrétaire : Louise Barbeau
Trésorier : Raymond Longtin
Administrateurs : Jean Lacroix
Yves Marceau
Clément Richard
Fernand Roberge
Membres : André Audet
Jean Gauthier
Marc Brassonneau
Jean Demers
Chrisse Prat
Jean Ryan

L'ÉQUIPE DU QUAT'SOUS

Directrice artistique : Louise Dania
Directeurs de production : Jean-Pierre St-Michel et Micheline Roberge
Secrétaire administrative : Micheline Roberge
Attachée de presse : Marc-André Thériault
Directeur technique : Régis
Accueil : Paul Dandurand
Généraliste : Isabelle-Lise Hurlbut
Lise Poulin
Bar : Serge Tremblay
Photographe de production : Robert Laibéné
Graphiste de production : Christine Laprise, L'Aziré

Le Théâtre de Quat'Sous est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts du Canada ainsi que par le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.



Il me faut vous dire l'astuce que j'ai pour Robert LePage et finalement que je ressens à être spectateur complexe de ses créations.

Nous l'avons vu, la saison dernière, à Vancouver en tournée avec le Théâtre de Quat'Sous. Il nous a étonnés par son projet dans lequel il réunit les arts au service de la vie de Leonard de Vinci afin de faire de l'art.

Robert est un artiste polyvalent et aguerri. Il a, avec son PACI, appris l'anglais et effectué une maîtrise en Angleterre, en France et en Italie. Il est musicien, a une plume d'essayiste, nous fascine par son monde éclectique, nous passionne par ses idées, ses projets et ses idées, qu'il transposent pour le théâtre avec des moyens tout simples. Une imagination qui débouche sur des idées qui s'incarnent, comme une cascade de feu, et qui, lorsque structurées, nous parviennent, nous nous étonnons, nous nous étonnons de sa création : son film est bouleversant.

Je vous laisse donc, à votre tour, découvrir et vérifier les idées qui se défont, s'observent et se réinventent dans un spectacle étonnant, musical et scénaristique de Daniel Toussaint.

Je vous recommande à son tour Madame Héro qui sera de vous donner l'occasion de vous présenter ce spectacle étonnant en et occupation, ne quittez pas Robert LePage.

Pierre Bernard
Pierre Bernard
Attaché de presse pour Litogés

Cette tournée a été rendue possible grâce à la collaboration de membres des Affaires Culturelles du Québec, du ministère des Relations Internationales du Québec et du Théâtre Repère.

7. Projection privée de la pellicule « Triptyque »

8^e art

TRIPTYQUE
Une adaptation de trois personnages de l'œuvre théâtrale *Lipsynch*

Les Productions du 8^e Art
En collaboration avec l'Office national du film du Canada

Distributeurs	Christal Films et E1 International
Réalisation	Pedro Pires et Robert Lepage
Scénarisation	Robert Lepage
Images	Pedro Pires
Montage	Pedro Pires et Aube Foglia
Productrice	Lynda Beaulieu
Producteur délégué	Maxence Bradley
Producteur conseil	Jacques Turgeon

Acteurs principaux

Michelle	Lise Castonguay
Thomas	Hans Piesbergen
Marie	Frédérique Bédard
Ada	Rebecca Blankenship
Guillaume	Eliot Laprise

Informations additionnelles

- Le premier jour de tournage a eu lieu en avril 2010.
- Le dernier jour de tournage a eu lieu en février 2013.
- Ce film a été tourné en 70 jours contrairement à la norme, entre 18 et 30 jours.
- C'est un *work in progress* sur lequel l'équipe travaille maintenant depuis 3 ans et demi.
- L'écriture s'est poursuivie au cours des différents montages.
- La sortie en salle du film est prévue en novembre prochain et il sera également soumis à quelques festivals sous peu.

Nous vous remercions pour votre précieuse contribution au processus de création : elle est des plus importantes pour nous à ce stade-ci.

Faites-nous part de tous vos commentaires à
8eart@exmachina.qc.ca.

Tous les commentaires seront traités de façon confidentielle :
vos noms n'y seront pas rattachés.

Bon visionnement!

Lynda Beaulieu
Productrice

103, rue Dalhousie, Québec (QC) Canada G1K 4B9
T 418 692 0055  8eart@exmachina.qc.ca

CESSION DE DROITS
Autorisation sans restriction - Figurant - Figurante

Objet : Captation de la projection privée de la deuxième version du long métrage Triptyque.

Date et lieu

Jeudi le 16 mai 2013
Musée de la civilisation, Auditorium Roland-Arpin
85 Rue Dalhousie, Québec, QC G1K 8R2
14h à 15h30 : Projection
15h30 à 16h30 : Discussion

Je soussigné(e), par la présente, accorde aux Productions Ciné-Scène inc., Producteur, tous les droits énumérés ci-dessous dans le cadre du projet documentaire « Work in Progress » :

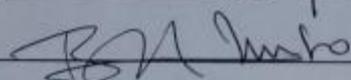
- Le droit de photographier, de filmer et de reproduire par quelque moyen que ce soit mon image, mes gestes et ma voix dans ou en relation avec les différents documents imprimés ou audiovisuels réalisés par, ou pour le Producteur;
- le droit d'utiliser mon nom, mon image, mes gestes (et ma voix s'il y a lieu), à des fins d'exploitation, sous quelque forme que ce soit, documents imprimés ou audiovisuels, notamment la représentation publique et la diffusion par tout média de diffusion;
- le droit de faire du doublage de ma voix dans ma langue ainsi que dans toute autre langue;
- le droit d'utiliser mon nom, mon image, mes gestes et ma voix à des fins publicitaires ou de promotion des différents documents imprimés ou audiovisuels;

J'accorde au Producteur, et au réalisateur, les droits énumérés ci-dessus à perpétuité et sans limites territoriales. De plus, j'autorise le Producteur à permettre à des tiers impliqués de près par le projet documentaire « Work in Progress », d'exercer les droits accordés en vertu de la présente.

Figurant/ante : BENJAMIN ALONSO

Adresse : _____ Téléphone : _____

Courriel : benjamin.alonso@yahoo.es

Signature :  Date : 16/05/13

8. Observateur à La Caserne



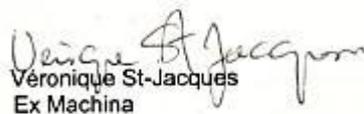
Quebec, May 15th , 2013

Confirmation Letter / Benjamin Alonso

To whom this may concern,

This brief letter confirms that Benjamin Alonso did join our team as an observer for a creation period of our new theatrical play named *Playing cards 2:HEARTS*. This creation period took place in Quebec city from 2013, May 6th to May 20th. That coveted position allowed Mr Alonso to witness Mr Lepage's creation process.

Sincerely yours,


Veronique St-Jacques
Ex Machina

EX MACHINA
— PRODUCTION —
103, RUE DALHOUSIE, QUÉBEC, QC, CANADA G1K 4B9
T 418 693 3333 F 418 693 2190 e-mail : exmachina@exmachina.qc.ca



Quebec, 4 décembre 2015

Lettre de confirmation/ Benjamin Alonso

À qui de droit,

Je confirme, par la présente, que Benjamin Alonso a été invité à se joindre à l'équipe d'Ex Machina à titre d'observateur pour la production du spectacle *Quills*. Les répétitions ont eu lieu à La Caserne, à Québec, du 23 novembre au 4 décembre 2015. Benjamin a de plus visité notre centre de documentation où il a pu consulter nos archives telles que les enregistrements de nos spectacles, les revues de presses et autres archives de production.

Nous sommes convaincus que ce stage d'observation pourra ainsi contribuer à nourrir et enrichir sa propre pratique.

Cordialement,


Veronique St-Jacques
Ex Machina

EX MACHINA
— PRODUCTION
103, RUE DALHOUSIE, QUÉBEC, Q.C. CANADA G1K 4B9
T 418 692 5123 F 418 692 2190 e-mail : exmachina@exmachina.qc.ca

