



HAL
open science

Jeux de cartes de Robert Lepage : quels jeux entre dispositifs et fable ?

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Jeux de cartes de Robert Lepage : quels jeux entre dispositifs et fable?. Les nouveaux matériaux du théâtre., 2018. hal-03914046

HAL Id: hal-03914046

<https://hal.science/hal-03914046>

Submitted on 27 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jeux de cartes de Robert Lepage : quels jeux entre dispositifs et fable ?

Daniel Urrutiaguer
Université Sorbonne Nouvelle, IRET

Robert Lepage a conquis une reconnaissance internationale à partir des représentations de *La trilogie du dragon*. Ce succès mondial peut s'expliquer par les interactions visuelles entre des écritures scéniques et cinématographiques, qui situent l'œuvre dans la grande famille dite du « théâtre post-dramatique »¹, mais aussi par la résonance auprès des spectateurs des questionnements identitaires en lien avec des visions postmodernistes d'un devenir personnel maîtrisable. La narration, conduite par une voix *off*, déroulait en effet le fil de la longue saga de personnages en quête d'un ressourcement intérieur par des rencontres multiculturelles dans les quartiers chinois de trois villes canadiennes à trois époques différentes, en prise avec les transformations historiques des sociétés américaines et chinoises. Comme le rappelle Josette Féral², la vision artistique de Robert Lepage de la construction de l'identité personnelle, à la suite de métissages culturels potentiellement rédempteurs, entre en écho avec les analyses du sociologue Charles Taylor. Celui-ci prône un idéal d'authenticité intérieure susceptible de créer un sentiment d'identité reliée aux autres, la recherche d'une transcendance individuelle étant ainsi à la base d'une consolidation de la cohésion sociale³. Il ne faut pas négliger aussi la stratégie de marketing développée par la compagnie Ex Machina⁴, créée en 1994, pour construire un capital de marque sur le nom de Robert Lepage. Les dépenses en communication de la compagnie et des établissements artistiques coproducteurs, la médiatisation de ses spectacles permettent ainsi d'attirer un consentement à payer plus élevé en raison des assurances perçues par les spectateurs sur les promesses de satisfaction s'ils assistent à une nouvelle représentation.

Avec les moyens *a priori* considérables d'une compagnie interdisciplinaire mondialement reconnue, Ex Machina s'est engagée récemment dans un nouveau cycle de longue durée pour créer une tétralogie intitulée *Jeux de Cartes*. Il s'agit de rendre compte métaphoriquement des conduites humaines contemporaines en s'appuyant sur plusieurs dispositifs. Arnaud Rykner dégage trois composantes pour le concept de dispositif, qu'il

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 1^{ère} éd. 1999.

² Josette Féral, "The Dramatic Art of Robert Lepage: Fragments of Identity", *Contemporary Theatre Review*, vol. 19, n°2, 2009, p. 143-154.

³ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Éd. du Cerf, 2008, 1^{ère} éd. 1991.

⁴ Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, L'horizon en images*, Québec, Editions les 400 coups, 2006, 1^{ère} éd. 2005, p. 242-244.

oppose à une structuration sémiologique précise : la dimension spatiale ouverte ; l'activation des imaginaires individuels pour donner un sens personnalisé à des symboles ; le texte théâtral qui imbrique des matériaux aux signifiants flottants⁵. Le dispositif symbolique du jeu de cartes, inventé par les arabes, et un dispositif scénique circulaire ont été explorés par l'équipe artistique québécoise en appui à la structuration de fables sur des parcours de vies croisés. L'objectif est de s'interroger sur les rapports présents, passés et futurs des occidentaux avec le monde arabe. La complexité des dispositifs technologiques contraste ainsi avec la simplicité du texte et les traits de personnages typés, dessinés selon les règles de la sémiologie actantielle de Greimas.

La production des deux premiers épisodes de cette nouvelle saga s'est fondée sur un accord de partenariat entre la compagnie et un réseau de lieux de spectacles circulaires, créé en 2010 à l'initiative de Philippe Bachman, le directeur de la Comète, scène nationale de Châlons-en-Champagne. Les interactions entre la construction du réseau 360° et l'impulsion créative de Robert Lepage seront d'abord restituées avant d'analyser les conditions de montage puis la réception des deux premiers épisodes, *Pique*, qui a été créé au Teatro Circo Price à Madrid en mai 2012, et *Cœur*, créé à la Ruhrtriennial d'Essen en septembre 2013.

Les interactions entre le réseau 360° et l'initiative de la tétralogie

La Comète est une scène nationale qui gère deux salles et le cirque municipal, construit à la fin du XIXe siècle, où se situe l'école du Centre National des Arts du Cirque. Lors d'une résidence de création pour le spectacle *Le projet Andersen* au cours de la saison 2004-2005, Philippe Bachman a fait visiter le cirque à Robert Lepage. Le directeur de la scène nationale souhaitait développer un accueil de spectacles dans ce lieu et le metteur en scène a été intrigué par les potentialités de la scène circulaire. Ce dernier a évoqué l'existence d'autres lieux circulaires comme le Roundhouse, une ancienne rotonde ferroviaire, à Londres. Cette rencontre dans ce lieu a été à l'origine de deux projets parallèles : la prospection des théâtres circulaires par Philippe Bachman pour construire un réseau spécifique, et une envie pour Robert Lepage de répondre à une invitation de ce réseau par la proposition d'un cycle de spectacles basés sur un dispositif scénique sphérique⁶. Ce dernier y voit une occasion de dépasser le rapport frontal entre la scène et le public en suscitant plus d'interactions entre les spectateurs par la vue des réactions des autres, dans l'esprit d'un forum⁷. Une possibilité aussi

⁵ Arnaud Rykner, « Dispositif », *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 36-42.

⁶ Entretien de Philippe Bachman avec Daniel Urrutiaguer, Café du métro, Paris, 2/12/2013.

⁷ Robert Lepage, entretien avec Cathy Blisson, « Quand le théâtre se fait concentrique », *Mouvement*, Cahier spécial 360°, 2012, p. 40.

de renouer avec les ambitions d'une « représentation du monde », par l'analogie entre le rond et l'univers en s'inspirant du modèle shakespearien du Théâtre du Globe⁸.

En 2010, six membres fondateurs ont créé le Réseau 360°, qui n'a pas de personnalité morale et est coordonné par la Comète avec une salariée. En dehors de cette scène nationale, il s'agit de la Roundhouse à Londres, du Teatro Circo Price à Madrid, de deux anciens gazomètres à Copenhague et Stockholm, et le Pavillon Meštrović à Zagreb. Ce réseau s'est élargi à 11 autres lieux, dont la Tohu de Montréal, Cité des arts du Cirque créée en 1999, une ancienne raffinerie de pétrole sur l'île de Ténérife, trois cirques en dur en France (Amiens, Elbeuf, Reims), la Coupole à Melun-Sénart, le Teatro Studio du Piccolo Teatro, un ancien site de dépôts de locomotives à Luxembourg-Ville (Carré Rotondes), des anciens gazomètres à Amsterdam et à Gävle en Suède, des anciennes écuries princières à Brighton (Dome). Les espaces de jeu sont donc hétérogènes en dehors des cirques en dur. Tout comme pour Robert Lepage, le manifeste du réseau affiche sa croyance « dans la capacité du cercle à renouveler la façon de concevoir un spectacle et à stimuler l'imaginaire du public »⁹.

Le réseau est financé par les cotisations des membres à hauteur de 20 000 euros pour rémunérer la chargée de mission, une subvention européenne du FEDER en lien avec les missions d'ancrage territorial local de ces lieux artistiques circulaires et les dispositifs de mobilité internationale des artistes, ainsi que des subventions du ministère de la Culture et de la Communication, du département de la Marne et de la Communauté d'agglomération Cités en Champagne.

Les discussions informelles sur le projet de la tétralogie de Robert Lepage ont commencé au cours de la saison 2009-2010 et la production du spectacle a duré deux ans pour la réunion des fonds de coproduction et le processus de montage du premier spectacle. La Comète assure la production déléguée du spectacle pour le réseau 360°. La tournée de *Pique* a concerné environ 110 représentations dans 14 lieux différents depuis mai 2012, dont la moitié environ dans le réseau 360°. La tournée de *Cœur* a été plus limitée avec une quarantaine de représentations dans six lieux différents depuis septembre 2013, la Comète ayant été le seul établissement français à l'avoir accueilli.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Philippe Bachman a donné un ordre de grandeur de 1,2 million d'euros pour le montage des deux premiers épisodes de la tétralogie. Les apports en coproduction monétaires sont estimés varier entre 50 000 et 150 000 euros selon les lieux du réseau. Philippe Bachman a réalisé un apport de coproduction en compétences en concevant la musique de *Pique*. La compagnie Ex Machina n'a pas répondu à ma demande de précisions sur le budget du spectacle.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ Philippe Bachman, « Le réseau 360° », *Mouvement*, 2012, p. 94.

Le processus de montage de *Pique* et de *Cœur*

Le dispositif du jeu de cartes constitue la matrice initiale de la tétralogie. Dans une conférence de presse à la Tohu de Montréal le 8 janvier 2014, Robert Lepage a déclaré que le jeu de cartes est un point de départ récurrent dans la conduite de ses ateliers de pratique théâtrale. Les cartes peuvent être le support à des récits fictionnels dérivés de souvenirs personnels ou d'impressions sur leur symbolique. Le jeu de cartes occupe aussi une place visuelle dans ses spectacles comme la mise en scène d'*Elseneur*. Les quatre atouts constituent les références pour orienter les colorations thématiques des spectacles et des familles de personnages en s'appuyant sur leur sens originel. Pique se réfère à l'épée, soit la guerre ; cœur renvoie à l'amour mais aussi aux croyances, la foi ; trèfle est lié au bâton, soit le monde ouvrier et paysan, les révoltes ; carreau renvoie au diamant, au monde des affaires. Comme une famille d'atout est composée de 13 cartes, la distribution de la tétralogie s'appuie sur treize acteurs, avec l'affectation de six d'entre eux à *Pique* et de sept comédiens à *Cœur*. Les deux derniers épisodes feront l'objet d'une nouvelle distribution entre ces 13 comédiens. Dans *Pique*, les deux jokers sont représentés par un cow-boy diabolique et un shaman officiant dans le désert de Las Vegas tandis que les quatre familles d'atout sont évoquées : pique avec un binôme de soldats, venus s'entraîner dans une base militaire du désert mitoyen avant de combattre en Irak ; cœur avec un couple en lune de miel dans le casino ; carreau avec un homme d'affaires dépendant du jeu et une prostituée ; trèfle avec les valets et femmes de chambre du casino.

Le principe de la scène circulaire découle de la commande du réseau 360° mais correspond aussi à la forme de table appropriée quand le nombre de joueurs excède quatre personnes. Une motivation exprimée par Robert Lepage dans sa conférence de presse à la Tohu a été aussi son envie de rompre avec les espaces bidimensionnels auxquels il s'était habitué ; il était lassé de « jouer à l'égyptienne » entre une scène de cinq pieds de large au plus et le public. La troupe a expérimenté la construction par le scénographe Jean Hazel d'un dispositif sphérique particulièrement sophistiqué pour créer un agencement séquentiel de tableaux événementiels sans recourir au noir allongé des fondus-enchaînés comme dans les procédés scénographiques, proches du montage cinématographique, de Joël Pommerat.

Une sphère a été créée avec un plateau de 10 mètres de diamètre, surélevé d'un mètre dix afin d'abriter les loges, la machinerie, les systèmes électriques. Un système de 36 trappes et un ascenseur carré permettent des changements rapides verticaux d'espaces scéniques à vue¹⁰. Lepage précise qu'il « nous a fallu développer le genre d'ergonomie qu'on invente

¹⁰ Jean Hazel, « Le processus scénographique de Jeux de Cartes de Robert Lepage », in R. Fort, G. Freixe (dir.), *La scène circulaire aujourd'hui*, Paris, L'Entretemps, 2015, p. 57.

pour envoyer des hommes dans l'espace, ces navettes spatiales où les éléments doivent vivre ensemble sans se marcher les uns sur les autres ». Les techniciens se déplacent en effet très rapidement en étant assis sur des chaises qui roulent le long de corridors aménagés sous la scène. Les entrées expérimentées sur les côtés en répétition ne fonctionnaient pas ; l'attention des spectateurs est de fait impressionnée par la mobilité des plans, induite par les jeux verticaux de surgissement et de disparition des espaces scéniques. La disposition des cintriers du plafonnier de la sphère est également complexe puisque le dôme accroche des projecteurs mais est aussi utilisé pour faire descendre puis remonter des chaises et des meubles. Dans *Cœur*, l'utilisation du dispositif sphérique s'est plus éloignée de la navette spatiale pilotée par des techniciens invisibles ; des changements de plans étaient visibles du public avec des montées et descentes progressives d'éléments de décor et de personnages. Les dispositifs technologiques étaient ainsi rendus moins clinquants et plus adaptés au déploiement de la théâtralité. En revanche, un cyclorama en tulle circulaire pouvait par moments envelopper la scène avec la projection de films représentant les paysages urbains de Montréal ou les couleurs de la Méditerranée lors du voyage de Robert-Houdin en Algérie, ce qui permettait d'opérer des changements de tableaux dissimulés du public. Quand il était déployé partiellement en hauteur, ce cyclorama offrait aussi une possibilité de mettre en perspective le paysage scénique.

Le processus de création de Robert Lepage associe étroitement le travail d'improvisations des comédiens à l'écriture du texte du spectacle. Selon l'entretien de Lepage avec Cathy Blisson, les premières improvisations des six comédiens sur *Pique* ont eu lieu lors d'un travail à table pour créer des personnages socialement typés, à l'identité troublée par un malaise existentiel, qui peuvent se croiser dans les différents lieux d'un casino-hôtel de Las Vegas. La ville protéiforme dans ses emprunts culturels architecturaux, entourée par le désert qui abrite une base militaire, a été choisie pour faire pendant à Bagdad avec en toile de fond l'événement de la déclaration de guerre télévisée du Président Bush à l'Irak.

Les sept comédiens de *Cœur* ont été également associés à Lepage pour l'écriture d'une fable qui croise deux périodes, trois pays et cinq générations : le récit d'une expédition historique du magicien Jean-Eugène Robert-Houdin en 1856 en Algérie et le récit fictionnel d'une rencontre amoureuse en 2011 entre un chauffeur de taxi maghrébin, Chaffik, et une enseignante en histoire du cinéma à l'université de Laval, Judith comme le prénom de la reine de cœur dans le jeu de cartes français. L'expédition de 1856 ordonnée par Napoléon III avait pour objectif de contrecarrer l'influence spirituelle des marabouts en montrant les capacités illusionnistes d'un artiste français. Le lien entre le passé colonial de l'Algérie et le présent multiculturel du Québec est noué par la trajectoire de Chaffik, parti au Maroc puis en Algérie pour reconstituer l'itinéraire de son père, militant au FLN. Le lien entre la magie, les découvertes de la photographie et du cinéma est aussi rendu par la rencontre d'un enfant,

possible grand-père de Chaffik, avec Nadar sur un quai algérien et le rachat des automates de Robert-Houdin par Méliès dont le premier film d'une minute en 1896 a été *Une partie de cartes*.

L'écriture dramatique et scénique peut évoluer de façon assez significative au cours des représentations en fonction des réactions du public. Ainsi, dans une critique très réservée sur *Pique*, Nadja Pobel a noté la longueur encore persistante du spectacle malgré un raccourcissement du spectacle de 40 minutes entre la version présentée à Madrid en mai 2012 et les représentations aux Célestins, Théâtre de Lyon en janvier 2013¹¹. Dans un entretien en 1994 avec Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Lepage revendiquait déjà le processus continu de recherche d'un spectacle pour le rendre plus émouvant au fil des représentations en fonction des interactions avec les spectateurs, dans la salle et après¹². L'actualité du propos a été confirmée par Philippe Bachman lors de mon entretien.

Comme pour la démarche d'auteurs-metteurs en scène contemporains, le travail de la compagnie Ex-Machina illustre le dépassement de l'idéal type d'Henri Gouhier du théâtre comme un art à deux temps, observé dans une certaine mesure par Joseph Danan dans son analyse de la dramaturgie de plateau, qu'il différencie de l'écriture dramatique¹³. L'agencement du texte avec les autres composantes sonores, plastiques et corporelles ne déstructure néanmoins pas la fable. Marie-Christine Lesage discerne aussi dans les spectacles de Lepage un usage intégré des images vidéographiques pour constituer des milieux de jeu. Les corps des acteurs peuvent ainsi tisser des relations inédites avec les supports matériels des écrans afin d'apporter des éclairages subtils sur les rapports des personnages au monde¹⁴. Les micros d'ambiance et les micros HF permettent aussi de faire jouer des amplifications sonores, de modifier les tessitures des voix des personnages notamment quand ils basculent d'un registre proche du naturalisme vers une dimension plus métaphorique.

L'écriture dramatique feuilletonesque et sa réception

Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos estiment que le paradigme de la pensée complexe d'Edgar Morin¹⁵ apporte un éclairage pertinent sur la démarche interdisciplinaire de Lepage.

¹¹ Nadja Pobel, « Lepage et la page blanche », *Le Petit Bulletin* n°696 [<http://www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-44664-Lepage+et+la+page+blanche.html>], p. consultée le 14/02/14].

¹² Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert, « La tempête Robert Lepage, Entretien avec Robert Lepage », *Nuit Blanche* n°55, 1994, p. 63-66.

¹³ Joseph Danan, *Qu'est ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papier, 2010, p. 53-54.

¹⁴ Marie-Christine Lesage, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *Communications* n°83, 2008, p. 143-145.

¹⁵ Edgar Morin, *La méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Ed. du Seuil, 1986.

Ce paradigme articule trois principes : dialogique, entendu dans le sens de l'interrelation entre deux logiques qui conservent leurs spécificités; hologrammatique, selon lequel chaque partie d'un tout constitue un micro-tout; récursif par la boucle ininterrompue de rétroactions entre les unités d'un ensemble à la place d'un rapport de causalité linéaire¹⁶.

L'association de ces principes généraux avec la démarche artistique de Lepage est destinée à souligner l'intérêt porté par les auteurs aux jeux interactifs entre les images et les actions des personnages. L'écriture dramatique construite par le collectif des comédiens sous la conduite de Lepage se rapproche néanmoins des scénarios de feuilleton télévisuel. Les succès d'audience de ces derniers incitent par ailleurs certains auteurs-metteurs en scène à transposer explicitement ces principes dans leur écriture afin de tenter de capter l'attention d'un public élargi, comme Mathieu Bauer avec un feuilleton théâtral sur le territoire de Montreuil, *Une faille* au cours de la saison 2012-2013.

Les courtes scènes enchaînées assez rapidement exposent une situation relationnelle, qui peut être explicitement ou tendanciellement conflictuelle, ou plutôt basée sur un sentiment amical ou amoureux, propice aux confidences. La scène s'interrompt à un moment de suspense pour les possibilités d'évolution de cette relation et est suivie par un autre plan reprenant le cours d'une autre intrigue. L'imbrication des scènes permet de suivre parallèlement le devenir des différents personnages dans leurs interrelations. Les rapports de projection-identification des (télé)spectateurs sont facilités par la proximité vécue des faits représentés ou évoqués de façon contextuelle.

Dans *Pique*, un personnage de prostituée ne parvient pas à capter le consentement à payer du producteur britannique dépendant du jeu, mais participe à la fin tragique du soldat danois, humilié par sa hiérarchie, à la suite d'un jeu sadomasochiste. Un revolver dans sa bouche met fin aux jours du militaire associé à pique. Le cow-boy diabolique gagne la confiance du couple canadien venu se marier en leur proposant les billets recherchés désespérément pour le concert de Céline Dion. Leur récupération dans une chambre vampirique, disparue au petit matin, sera l'occasion pour la figure diabolique de surpasser les capacités de calcul du scientifique puis de séduire sa femme. Cœur est brisé tandis que trèfle, représenté par la femme de chambre hispanophone sans papier, est dans une impasse sanitaire car elle ne peut se rendre à l'hôpital. Ruiné de nouveau au jeu, abandonné par sa compagne française, le producteur fera l'objet néanmoins d'une rédemption à la suite de son départ dans le désert grâce à un rituel de guérison mené par le shaman. Carreau est miraculé, ce qui ménage un happy end.

¹⁶ Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 29-37.

Les dialogues laissent entendre la pluralité des langues des interlocuteurs mais sont construits dans un esprit d'échanges quotidiens plutôt explicites, selon un niveau de langue proche de la banalité. Les zones d'ambivalence sont rares, ce qui rapproche nettement l'écriture dramatique du scénario d'un feuilleton télévisuel de série B. La simplicité des fables entrecroisées est accompagnée d'une complexité technologique par le jeu des apparitions-disparitions des espaces scéniques, les effets féériques pour les métaphores diaboliques et shamaniques dans *Pique*. Comme j'ai pu le remarquer, élément relevé par plusieurs critiques¹⁷, des spectateurs néophytes sont très impressionnés au moment du salut par la découverte du nombre réduit de comédiens par rapport à la suite de personnages figurés, puis par le surgissement de sept techniciens qui jaillissent debout des trappes de l'espace sphérique.

Même si les effets féériques sont moins clinquants dans *Cœur*, la rétine des spectateurs est impressionnée par la formation des tableaux scéniques en utilisant les jeux d'apparition et de disparition de composantes, les éclairages, les projections vidéographiques sur le cyclorama ou la dissociation entre les gestes et les sons. L'écriture dramatique reste basée sur des conversations quotidiennes. Dans sa critique, Philippe Couture indique ainsi que la pièce est moins anecdotique que *Pique* grâce à la quête identitaire mise en scène, qu'il compare à la démarche de Mouajdi Mouawad, mais « souffre de quelques uns des mêmes écueils : dialogues télé-romanesques et intrigue par moment échevelée »¹⁸. La trame narrative est entrecoupée d'événements qui basculent les destinées des personnages sans offrir une épaisseur réflexive aux transitions. Ainsi, Judith se convertit à l'islam quand elle devient enceinte ; les transformations de Chaffik lors de son périple maghrébin ne sont pas développées ; la rencontre en Algérie entre Chaffik et le fils du résistant trahi par les aveux du père de Chaffik sous la torture se limite à un choc de vengeance brutale. La mise en feuilleton des intrigues théâtrales déçoit par la naïveté des dialogues mais aussi par une lecture événementielle de l'Histoire et des histoires de vie. Comme si la vision politique du monde de Lepage était dominée par les contingences.

Conclusion

¹⁷ Javier Vallejo, « Cuando el juego es el Diablo », *El País*, 11/05/2012; Fabienne Darge, « Le beau jeu de Lepage remporte la mise », *Le Monde*, 9/04/2013.

¹⁸ Philippe Couture, « Lepage marche dans les traces de Mouawad », *Voir*, 2/02/14. <https://voir.ca/scene/2014/02/06/jeux-de-cartes-2-icoeuri-lepage-marche-dans-les-traces-de-mouawad> (p. consultée le 10/01/15).

Le projet de tétralogie de Lepage s'est donc construit dans une logique de partenariat avec des contreparties mutuellement bénéfiques pour les parties prenantes : la structuration du réseau 360°, une opportunité de financement complémentaire pour la compagnie Ex Machina et une expérimentation des potentialités offertes par un dispositif scénique sphérique. Si les prouesses techniques dans la création d'effets féériques et la mobilité des espaces scéniques impressionnent la rétine du spectateur, l'imbrication des fables construite sur un modèle de feuilleton télévisuel simplifié déçoit les amateurs d'une complexité scénique susceptible de mobiliser une attention flottante et imaginative du public. La vision politique de l'évolution du monde balisée par des événements constituants qui structurent les comportements contribue à appauvrir la dramaturgie. La tournée plus limitée de *Cœur* est le signe d'un désengagement des partenaires du réseau 360° pour la prolongation de la tétralogie.

On retrouve néanmoins une des causes majeures du succès mondial de Lepage, qui s'appuie sur des rapports de projection-identification sur des personnages contemporains plutôt ordinaires en prise avec des blessures de vie mais engagés dans une recherche d'accomplissement de soi.