

Katarina Ćirović

Université de Kragujevac, Faculté des Lettres et des Arts, Département  
d'études romanes

katarina.milic@filum.kg.ac.rs

## L'ÉCRITURE POSTMODERNE DANS LE FILM *TRIPTYQUE* DE ROBERT LEPAGE ET PEDRO PIRES

**Résumé :** *L'article analyse les procédés narratifs postmodernes dans le film Triptyque de Robert Lepage et Pedro Pires. La spécificité du montage, des cadrages dans le film, l'atmosphère onirique comme procédé stylistique narratif, invitent à étudier plus en profondeur la structure du discours cinématographique dans une perspective postmoderne. Le film regorge de moyens postmodernes de symbolisation et de métaphorisation, confirmant que l'identité des héros des trois histoires entrelacées est assurée par la structure du film, leur permettant d'acquérir une sorte d'identité discursive à mesure que les histoires se poursuivent. La narration cinématographique est postmoderne par excellence, elle est fondée sur la discontinuité, l'imbrication de discours, d'histoires, et les metteurs en scène utilisent au maximum tous les moyens visuels et symboliques dont la richesse permet de réduire le dialogue. Enfin, dans cet article, nous montrons la considération métapoétique du film comme médium artistique, fonctionnant comme texte ouvert et inachevé, fondé sur l'intertextualité en tant qu'impératif structurel.*

**Mots-clés :** *postmodernisme, film, discours cinématographique, discontinuité, identité, subjectivité, langage, triptyque, Robert Lepage, Pedro Pires.*

**Abstract:** *The article analyzes postmodern narrative processes in the film Triptych by Robert Lepage and Pedro Pires. The specificity of the editing, the framing in the film, and the dreamlike atmosphere as a narrative stylistic process, – invite us to study in more depth the structure of cinematic discourse from a postmodern perspective. The film is replete with postmodern means of symbolization and metaphorization, confirming that the identity of the heroes of the three intertwined stories is ensured by the structure of the film, allowing them to acquire a kind of discursive identity as the stories continue. The cinematographic narration is postmodern par excellence, it is based on discontinuity, the interweaving of discourses, and stories, and the directors make maximum use of all visual as well as symbolic means whose richness allows the dialogue to be reduced. Finally, in this article, we show the metapoetic consideration of film as an artistic medium functioning as an open and unfinished text based on intertextuality as a structural imperative.*

**Keywords:** *postmodernism, film, cinematographic discourse, discontinuity, identity, subjectivity, language, triptych, Robert Lepage, Pedro Pires.*

Lorsque nous parlons de cinéma postmoderne ou de postmodernisme dans le film, nous soulignons principalement les procédures ou les processus techniques qui signalent d'une manière formelle les idées postmodernes dans la compréhension contemporaine du monde et de l'art. L'écriture postmoderne, en tant que forme de présence fragmentaire de la subjectivité au sein du monde de l'art, marque le passage de la compréhension cartésienne du monde aux théories du sujet comme entité hétérogène et, en particulier, démarque l'importance de sa constitution linguistique<sup>1</sup> ou discursive. La conscience postmoderne est une conscience disjointe, profondément consciente de son hétérogénéité, où la notion même de l'*autre* joue un rôle épistémologique aussi bien qu'éthique<sup>2</sup>. Tout discours sur l'état postmoderne du sujet se résume nécessairement à la fragmentation, à la discontinuité et à la dislocation, souvent incarnées dans la pathologie de la vie quotidienne et dans la désorientation spatiale et temporelle de l'homme dans le monde contemporain.

Le film *Triptyque* de Robert Lepage et Pedro Pires représente une modulation générique de la pièce dramatique *Lipsynch* de Lepage, une pièce qui, dans un esprit anticonformiste, sape les fondements du drame en tant que genre littéraire. *Lipsynch* est un drame dont la représentation dure presque une journée entière, c'est une pièce qui dure neuf heures et, en ce sens, elle frise le concept de performance. L'intermédialité et le syncrétisme étant l'hypothèse de base de l'art postmoderne, il n'est pas surprenant que ce drame regorge d'éléments empruntés à d'autres arts, comme la musique, le cinéma, la performance, les beaux-arts, etc. Déjà dans ce drame, Lepage découvre un large éventail de thèmes et de procédures postmodernes qu'il développera plus tard avec Pires dans le film *Triptyque*, qui, encore une fois, résume l'idée essentielle et concise de la perte de l'homme dans le monde et de l'absence de toute anthropologie rationnelle, d'un monde dont tout positivisme scientifique est éradique et dans lequel la forme suprême de l'existence est, en fait, la création esthétique et artistique.

Selon de nombreux théoriciens du postmodernisme, la caractéristique fondamentale de l'écriture postmoderne est précisément le facteur de discontinuité, l'imbrication des discours, des histoires individuelles et des perspectives subjectives. En tant que symptôme principal de la réalité linguistique dans laquelle le signe a la suprématie sur le signifié, le postmodernisme se concentre, plus particulièrement, sur la figuration linguistique et textuelle du monde<sup>3</sup>, dans laquelle la symbolisation et la métaphorisation sont de la plus grande importance en tant que mécanismes sémiotiques de production de sens. Dans le discours

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, str.122.

<sup>2</sup> Ana Bužinjska i Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd, Službeni glasnik, 2009, str. 612.

<sup>3</sup> Il s'agit notamment de ce que Lyotard appelle les grands discours (voir Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*, Paris, Édition de minuit, 1979).

cinématographique, ces significations sont réalisées en termes de montage et de spécificité des images, et le plus souvent à travers les processus de fusion sur lesquels repose la métaphore cinématographique, réalisant l'atmosphère onirique comme processus narratif-stylistique et poétique de base. La sémiotique du film représente, en fait, une sorte d'identité discursive du héros, une identité médiatisée par la structure cinématographique.

Le film *Triptyque* répond ainsi aux besoins de la poétique postmoderniste de multiples manières, selon les caractéristiques suivantes :

1. Structure fragmentée : le film est structuré de telle manière qu'il suit trois lignes narratives qui s'entrelacent et s'imprègnent, trois histoires autour de trois personnages, comme trois aspects de la subjectivité contemporaine qui se constituent à travers les processus de narrativisation de soi. La structure fragmentée s'organise autour d'un format artistique très connu dans l'histoire de l'art, à savoir le triptyque, comme sorte d'allusion intertextuelle et interstructurelle. La connotation religieuse est présente dans tout le film, comme présence symbolique et discursive du monde occidental et de l'anthropologie occidentale, dont l'axiologie est systématiquement réexaminée et déconstruite dans l'art postmoderne.
2. Intertextualité : le film regorge de relations intertextuelles et de citations issues du vaste champ de l'art et de la philosophie occidentaux. En effet, l'écriture postmoderniste implique le concept de palimpseste textuel, selon lequel chaque texte individuel fait partie de l'ensemble de la tradition littéraire et artistique et ne peut être lu en dehors de celle-ci.
3. Identité/subjectivité : la structure pathologique du soi du point de vue du postmodernisme est marquée dans le film de différentes manières – Michelle souffre de schizophrénie, la structure de la personnalité schizophrénique par excellence dépeint l'état du sujet contemporain ; Marie – atteinte d'une tumeur au cerveau, subit diverses conséquences neurologiques, dont la plus importante est la perte de la parole ; Thomas – son personnage dépeint une pathologie interpersonnelle, vu qu'il est incapable d'établir et de maintenir une relation affective avec sa femme et leur mariage prend fin. Ainsi, les trois personnages souffrant de l'impossibilité d'une existence linguistique et d'un ancrage langagier dans le monde, le plan d'irréalisation linguistique se situe au niveau mental (la schizophrénie de Michelle), au niveau physiologique (la tumeur de Marie et la perte des liens neurologiques qui permettent la production de la parole) ou le niveau intersubjectif (incapacité de Thomas d'établir un lien avec les autres, à communiquer, ce qui est aussi la fonction fondamentale du langage – la communication au sein de la société).
4. Brouillage des frontières (traditionnelles) : la conscience postmoderne fonde son épistémologie sur l'empirisme de l'ambivalence, une logique selon laquelle les oppositions binaires sont pour le moins contestées.

Les films postmodernes tendent donc à brouiller systématiquement les frontières entre les catégories qui constituent le rationalisme sous-entendu dans l'anthropocentrisme occidental, notamment les frontières entre le passé et le présent, la réalité et l'imagination, l'art et la vie, qui sont facilement annulées.

5. Préférence pour l'ambivalence : accepter l'ambivalence et maintenir un état de contradiction est une conséquence directe de la logique de contestation des oppositions binaires, de sorte que le film postmoderne ne donne jamais de solutions finales ni de dénouement, mais maintient plutôt la structure ouverte et invite à la production de sens et à l'activité créative du spectateur.
6. Plan visuel et symbolique du récit : les procédures de cadrage et de montage postmodernes visent à minimiser la présence du langage, c'est-à-dire du dialogue<sup>4</sup>, déplaçant ainsi le plan du contenu et du sens dans le domaine des idées, de l'articulation symbolique et visuelle du récit cinématographique, où la scène, plus qu'au théâtre, permet un jeu infini de messages non verbaux (symbolisme des livres, fresques, instruments chirurgicaux, son, lumière, etc.).
7. Métanarrativité, métatextualité : la conscience de soi du discours postmoderne, en général, implique l'existence d'une composante métadiscursive et métanarrative du monde du cinéma, qui se reflète dans le déplacement de l'attention vers les actions cinématographiques et artistiques. Cela répond à l'exigence métapoétique de l'art postmoderne, par laquelle l'art en tant que tel réexamine ses moyens, à travers une réflexion esthétique et générique sur la nature de l'art en général.

### **Michelle : langage, subjectivité, schizophrénie**

La première partie du triptyque est consacrée à l'histoire d'une femme schizophrène nommée Michelle, qui travaille comme vendeuse dans une librairie à Montréal. Au tout début du film, une séquence répétée à plusieurs reprises dans le film montre le plafond peint de la chapelle Sixtine de Rome sur lequel est représentée la création de l'homme. Ce cadre représente sans équivoque le lien entre le format artistique traditionnel du triptyque et la structure même du film, annonçant trois histoires complémentaires sur la thématique contemporaine et décentrée de la pathologie dans laquelle se reflète le destin du monde moderne. Le texte religieux sur la création de l'homme représente à la fois le connecteur et le ciment qui lie structurellement et thématiquement ces trois histoires. Le cadre apparaît à des moments clés du film représentant un lien intertextuel entre les personnages et leurs histoires, impliquant que le film développe une idée issue de l'épistémologie contemporaine du sujet, qui représente la constitution du sujet

<sup>4</sup>Odile Tremblay, *Triptyque : de la scène à l'écran dans un grand élan collectif*, 2013.

à la lumière de sa narrativisation. Ceci dit, le sujet moderne existe à travers la narrativisation de soi, étant à la fois le texte et le langage, l'inconscient linguistique et textuel en action (Ricœur, Lacan). Pour exister, le sujet est constitué et construit discursivement, comme un texte et une histoire, et son récit ainsi que son langage sont les symptômes d'un événement inconscient profond, d'un soi blessé et malade qui cherche un moyen de se consolider.

L'histoire de Michelle commence par une représentation de son séjour dans un hôpital psychiatrique, une représentation de sa chambre dans laquelle il n'y a pas de miroir – à l'endroit sur le mur où se trouvait le miroir, il y en a une trace, un rectangle comme représentation de la présence antérieure du miroir. La symbolique du miroir dans l'épistémologie contemporaine du sujet est très forte et significative – depuis les métaphores existentialistes de Sartre sur le miroir comme vision de l'autre à travers lequel le soi est constitué comme objet, jusqu'à la métaphore de Lacan sur l'étape du miroir, comme tournant dans le développement de l'individu à travers la découverte de soi comme un autre, l'art contemporain absorbe et élabore de nombreuses manières l'idée de l'hétérogénéité du sujet et la possibilité de se connaître à travers le symbole du miroir. Le miroir comme outil cinématographique ouvre également de nombreuses possibilités de symbolisation. Lepage lui-même utilise très souvent le motif du miroir dans ses films, non seulement comme moyen symbolique de parler de l'autre en soi-même, mais aussi comme moyen cinématographique purement technique de jouer avec la perspective.

L'un des procédés fréquents des films postmodernistes, en tant qu'avatars du cinéma d'avant-garde, c'est de jouer avec la perspective, mais aussi avec le son – dans le film de Lepage et Pires, le son en tant que tel porte une signification et une structure symbolique très significatives. Le bruissement du vent, le crissement de la neige, les bruits de la ville moderne, la circulation, les enregistrements de discours en studio jouent un rôle très important dans l'histoire des trois personnages. L'expérimentation sonore dans le segment sur Michelle connote et suggère son état psychologique, la profonde anxiété de l'être et les déclencheurs de crises schizophréniques. L'hypersensibilité de Michelle aux stimuli sonores et visuels (chuchotements des médecins dans le sanatorium, bourdonnement des mouches, changements brusques de la lumière du jour) communique métaphoriquement l'irritation universelle de l'homme dans le monde moderne, l'anxiété existentielle à travers une sorte de tension nerveuse toujours au bord de la dépression. Une telle tension du psychisme résume l'état général de l'époque, le sujet contemporain étant le témoin et le participant de la crise de l'humanisme de son époque. La tension est un état permanent du psychisme de Michelle, qui oscille seulement en intensité – depuis des périodes de calme favorisées par le silence, jusqu'à des moments de crise croissante où apparaissent d'abord des hallucinations visuelles et auditives, puis des pensées suicidaires intrusives et enfin la décharge de cette énergie écrasante par des actions autodestructives – elle se blesse, se gratte et se coupe les mains.

La désorientation spatiale et temporelle est la principale compagne de l'état schizophrénique, si bien que Michelle trouve difficilement son chemin dans l'espace réel de la ville, dans l'espace de la réalité. Lorsqu'une femme dans la rue lui demande de l'aider à trouver une adresse, elle n'arrive pas à s'orienter, tente sans succès de se situer dans l'espace et est complètement confuse, même si elle a passé toute sa vie à Montréal. L'impossibilité de s'orienter dans l'espace physique réel contraste fortement avec la cartographie et l'orientation parfaites dans l'espace littéraire – puisque Michelle travaille dans une librairie, lorsqu'un étudiant lui pose des questions sur un livre spécifique qu'il recherche, elle le localise immédiatement, le trouve et sait tout à son sujet, de l'éditeur et de l'année de publication aux citations les plus mémorables. La littérature, à travers la présence symbolique des livres, est présentée comme un facteur de stabilisation et d'apaisement du psychisme anxieux, mais aussi comme un paradigme de référence qui peut sauver et faire guérir le monde.

Sa désorientation temporelle s'accompagne d'hallucinations visuelles remplies de contenus et de souvenirs d'enfance, elle se voit souvent elle-même comme une fille qui se reflète dans un miroir ou qui court à travers la forêt, et cette tentative du psychisme bouleversé de se calmer et de s'enraciner dans le passé n'est qu'une vaine tentative pour trouver le soutien de la conscience dans les souvenirs perdus. La tension fondamentale entre le passé et le présent, leur entrelacement par les intrusions incessantes de la mémoire marque l'état post-moderne du sujet, dans lequel le passé et le présent s'entrelacent. Un psychisme malade, obsédé par l'enfance, en recherche constante et désespérée de souvenirs perdus, convoque constamment tout ce qui compose le monde des enfants, dont les objets deviennent le principal symbole de l'état de Michelle – sa chambre est remplie de jouets en peluche et de poupées dont la simple présence a suffisamment de pouvoir pour calmer son esprit troublé. Le personnage de Michelle, en effet, représente le pouvoir de l'illusion qui peut apaiser autant qu'elle peut déranger. À la toute fin du film, la stabilisation mentale de Michelle se produit par le retour à l'art, le retour à la poésie, dans laquelle elle retrouve symboliquement la langue perdue – Michelle parvient à écrire de nouveau de la poésie, et par le retour au langage comme modalité principale de l'existence du soi, se produit un retour fatidique et optimiste à l'humanisme et à l'idée même de l'humanité.

### **Thomas : solitude essentielle du sujet moderne**

La pathologie sociale et l'incapacité de l'individu à se lier fondamentalement et intimement avec les autres sont les thèmes principaux de l'histoire de Thomas, un neurochirurgien qui rencontre Marie, la sœur de Michelle, qui vient le voir à cause d'une tumeur qu'il doit opérer. L'histoire montre un neurochirurgien distingué qui mène une brillante carrière, mais qui vit un grand drame au niveau intime. L'impossibilité de communiquer avec sa femme, de fonder un lien émotionnel avec elle, provoquent en lui une profonde dépression et un sentiment de solitude

qu'il tente de résoudre en buvant de l'alcool. L'alcool comme moyen d'évasion de la réalité suggère non seulement le besoin de Thomas de fuir les problèmes au lieu d'y faire face, mais aussi le manque de responsabilité sociale et d'éthique professionnelle – il boit de l'alcool au travail et même avant l'opération, ce qui le conduit à des tremblements incontrôlés des mains et à une mise en danger directe de la vie des patients.

Du point de vue des procédés cinématographiques, la crise existentielle de Thomas est communiquée à l'aide de sons forts et perçants, du bruit dans le métro, dans les rues. Le bruit qui domine certaines scènes représente métaphoriquement les difficultés communicatives de la réalité de la vie sociale, c'est le bruit qui cache et recouvre des histoires individuelles et leurs drames cachés. Dans cette partie du film, Marie apprend l'existence de sa tumeur et sort du bureau de Thomas dans la rue, puis entre dans une cabine téléphonique et appelle quelqu'un. La cabine téléphonique représente un topos symbolique de la communication interpersonnelle – Marie appelle quelqu'un pour lui annoncer la mauvaise nouvelle de sa santé, le cadre la montre en pleurs et bouleversée, parlant frénétiquement, mais la porte de la cabine est fermée, le bruit de la circulation est assourdissant et les réalisateurs ne nous laisse pas entrer, le spectateur ne peut que deviner de quoi elle parle, mais il ne connaît pas les mots exacts. La vie coule autour de la femme et le bruit de la ville cache son petit drame intime.

Dans le film *Triptyque*, cette manière de symbolisation du discours cinématographique est très fréquente, les réalisateurs mettent souvent une barrière entre le spectateur et le monde du film et ses personnages, en arrêtant la caméra et en la laissant devant la porte – la porte de la cabine téléphonique, la porte de la librairie, la porte de la bijouterie. Et ces portes sont toujours en verre, elles sont transparentes, mais la barrière est là, ce qui rend ce procédé hautement symbolique au regard de la méta-narrativité du film – la barrière entre deux mondes est là justement pour faire prendre conscience de l'existence de la caméra, de l'objectif, qui est exactement fait de la même façon, il est en verre et transparent, et c'est ce qui représente les éléments le plus nettement méta-poétiques : on prend soudain conscience de la nécessité et de la suprématie de la caméra et des procédés formels de la cinématographie en tant qu'art.

De même que dans le segment précédent du triptyque, le personnage de Thomas est également complètement absorbé dans une recherche symbolique de stabilisation et de sens, qui ne peut être obtenue que par la résolution du traumatisme intersubjectif qui définit essentiellement son personnage. Il s'avère que le chemin vers la résolution est en fait la tumeur de Marie, qui l'amène à lui, et ce chemin s'ouvre principalement à travers sa profession et son comportement éthique, qui se matérialisent finalement par une relation émotionnelle et un mariage avec Marie. Pour Thomas, le parcours vers autrui passe par la maladie de l'autre, et en sauvant l'autre, il parvient à se sauver lui-même. Le diagnostic de la tumeur de Marie a montré qu'elle est située du côté gauche du cerveau, dans la

région responsable des mouvements du visage et du pouvoir de la parole – ce sont les éléments clés de la communication, un message verbal et des gestes faciaux sont les conditions préalables à un acte communicatif, le locuteur communique un message dans l'action conjointe de ces deux manières de parler. Marie devient incapable de communiquer après une opération nécessaire qui lui sauve la vie, et par la suite elle doit réapprendre à communiquer avec les autres, à travers un long processus de guérison, et c'est un chemin symbolique que Tomas emprunte également. Cependant, ce qui est un gage de rétablissement réussi, c'est le fait que Marie n'a jamais perdu la voix, elle a perdu la capacité de parler, mais pas la capacité de la articuler les sons. Le son de sa voix, les tons informes et inarticulés lui permettent de se construire à nouveau, d'apprendre elle-même la langue, de l'entendre et de la reconnaître à nouveau, et en cela se trouve une autre voie vers l'idée du renouveau de l'humanisme, la possibilité que les réalisateurs du film suggèrent cependant avec optimisme.

### **Marie : recherche fondamentale de la voix humaine**

En entrelaçant les segments du triptyque, l'histoire et le personnage de Marie sont largement introduits dans l'intrigue globale du film, de sorte qu'au moment où commence la partie qui a pour titre son nom, le spectateur dispose déjà d'éléments connus nécessaires à la construction de son histoire. Dans cette partie du triptyque, la récupération postopératoire domine, lorsque Marie perd le pouvoir de la parole et grâce à une forme de rééducation autoguidée, elle produit en chantant des sons inarticulés qui ont des évocations vocaliques (les voyelles sont également les premiers sons que le bébé maîtrise lorsqu'il commence à utiliser son appareil vocal), en essayant de se souvenir du langage et de le réapprendre. Dans ce cas aussi, ce qui représente un métier (Marie est une chanteuse et actrice qui travaille au doublage de films, donc elle prête sa voix à d'autres), est présenté comme une voie véritable de guérison – pour Michelle, c'est la littérature, pour Thomas, son appel de chirurgien et de médecin, et pour Marie, c'est chanter.

Marie, comme Michelle, est un personnage centré sur le passé et l'enfance, représentant ainsi le chemin de la recherche de sa propre identité comme une certaine aventure spéléologique – en l'absence d'accès direct à ses propres souvenirs, ce qui est aussi l'une des formes d'éradication de l'identité du sujet contemporain abordées par l'art postmoderne, elle recourt à des procédures d'enquête et mène une fouille paléontologique des archives familiales où elle découvre des vidéos d'événements familiaux tout à fait ordinaires. Comme les enregistrements dont elle dispose n'ont pas d'enregistrement sonore, elle ne peut entendre la voix de son père, ni dans sa mémoire ni sur la pellicule. Sa recherche de la voix de son père, la voix dominante de son enfance perdue, devient essentielle à la reconstruction de son identité, puisque la perte de la voix de son père détruit symboliquement le centre de référence dans lequel s'enracinent son être et son identité,

et la recherche de commencements est certainement un besoin fondamental de toute éducation identitaire, qu'elle soit individuelle ou collective. Pour tenter d'atteindre la voix du père, elle engage d'abord une personne sourde capable de lire parfaitement sur les lèvres, et Marie arrive ainsi au contenu verbal des enregistrements, mais se découvre très vite déçue et pense que le père parle de choses banales (il montre une voiture neuve et demande à quelqu'un s'il veut la conduire). Sa naïve déception révèle en réalité la tendance humaine à idéaliser le passé, à le sacraliser d'une certaine manière, surtout lorsqu'il s'agit de personnes importantes dans la vie d'un individu, et elle s'attend à ce que ces paroles soient significatives et très sages, des phrases qui correspondraient à l'idéal de la figure paternelle à laquelle elle aspire.

La dernière étape de la reconstruction de la voix du père est de la rendre sonore, de l'articuler comme voix masculine connue. Pour le faire, Marie engage des comédiens qui viennent successivement au studio de doublage et prononcent le texte représentant les paroles de son père, tandis que l'ensemble du processus est supervisé par un technicien (la présence de la technologie moderne est aussi un des éléments constants dans les films de Lepage, comme dans ce cas, la présence du projecteur, des instruments d'enregistrement sonore, ou l'appareil pour la résonance magnétique et des instruments numériques dans la salle d'opération). Le son mécanique des instruments en studio noie parfois les acteurs, ce qui rend difficile l'audition de leurs voix en temps réel, mais lorsqu'elle écoute les enregistrements, Marie se rend compte qu'aucune des voix enregistrées ne ressemble à celle de son père, chaque voix semble complètement étrangère. À ce moment-là, et cela apparaît comme une sorte d'intervention divine, un *Deus ex machina* cinématographique (la troupe multidisciplinaire dirigée par Lepage s'appelle elle-même *Ex Machina*), le technicien a l'idée que Marie pourrait elle-même doubler la voix de son père, et avec l'aide de la technologie, il approfondirait légèrement la couleur de sa voix pour la rendre semblable à une voix d'homme. De cette façon, elle parvient enfin à entendre à nouveau son père, sa voix, la couleur de sa voix n'est pas si importante pour sa reconnaissance, mais l'intonation et la façon dont il parle, et c'est ce qu'elle avait gardé en elle tout le temps. La conclusion finale et suprême de sa découverte est donnée par le technicien, lorsqu'il dit que la voix de son père est dans sa voix, ce qui ferme solennellement le triptyque, avec l'idée que tout ce dont nous avons besoin, nous l'avons déjà en nous.

## Conclusion

L'intermédialité et le syncrétisme étant l'hypothèse de base de l'art postmoderne, il n'est pas surprenant que le film *Triptyque* regorge d'éléments empruntés à d'autres arts, comme la musique, le théâtre, la performance, les beaux-arts, etc. Déjà dans le drame *Lipsynch* Lepage découvre un large éventail de thèmes et de procédures postmodernes qu'il développera plus tard avec Pires dans le film

*Triptyque*, qui, encore une fois, résume l'idée essentielle et concise de la perte de l'homme dans le monde et de l'absence de toute anthropologie rationnelle, d'un monde éradiqué de tout positivisme scientifique et dans lequel la forme suprême de l'existence est, en fait, la création esthétique et artistique. Le film *Triptyque* réactualise et recontextualise ainsi un monde proustien où le temps perdu se retrouve dans les profondeurs insondables de la vie inconsciente et affective de l'homme, dominée par une sémiotique fondée sur les souvenirs de la vie sensuelle et pré-rationnelle.

## BIBLIOGRAPHIE

Bužinjska, Ana i Markovski, Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, Beograd, Službeni glasnik, 2009.

Gadamer, Hans-Georg, *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*, Paris, Édition de minuit, 1979.

Tremblay, Odile, *Triptyque : de la scène à l'écran dans un grand élan collectif*, 2013. <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/390220/triptyque-de-la-scene-a-l-ecran-dans-un-grand-elan-collectif> consulté le 2 décembre 2024

*Triptyque*, Dir. Robert Lepage, Pedro Pires. 2013. DVD. Les productions du 8<sup>e</sup> art, The national film board of Canada.

Катарина Ђировић

ПОСТМОДЕРНО ПИСМО У ФИЛМУ *ТРИПТИХ*  
РОБЕРА ЛЕПАЖА И ПЕДРА ПИРЕСА  
(Резиме)

У раду се анализирају постмодерни наративни поступци у филму *Триптих* Робера Лепажа и Педра Пиреса. Специфичност монтаже и кадрова у филму, свеприсутна онирична атмосфера као потпора наративним проседеима, истичу дубоку укореењеност филмског дискурса у постмодернистичкој перспективи и проблематизујућем односу према човеку и свету. Филм обилује постмодерним начинима писања, међу којима су доминантне метафора и симболизација, потврђујући на тај начин идеју да је идентитет савременог јунака, у овом случају три лика чије се животне приче преплићу, претпостављен филмској структури, која омогућава да се идентитет као такав дискурзивно обликује – такорећи, идентитет филмског јунака је посредован филмском структуром и семиотичношћу филмског дискурса. Филмска наративна је, самим тим, базирана на техникама и претпоставкама постмодерног писма, које се заснива на дисконтинуитету, преплитању прича, максимално коришћење визуелних, звучних и симболичких средстава која омогућавају свођење дијалога на минимум, саопштавајући тиме да дијалог, дакле језик, више није носилац значења. Најзад, у раду се истиче метатекстуална и метанаративна димензија филма *Триптих*, која указује на чињеницу да филм као уметнички медиј функционише као отворени и недовршени текст, који своје значење гради уз помоћ

инстанце гледаоца, освешћујући своје поступке и указујући на њихову жанровску вредност, на своју естетичност и уметничку вредност.

**Кључне речи:** постмодернизам, филм, кинематографски дискурс, дисконтинуитет, идентитет, субјективитет, језик, триптих, Робер Лепаж, Педро Пирес.

Примљено 26. фебруара 2025, прихваћено за објављивање 9. јуна 2025. године.