

La tempête Robert Lepage

Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert et Marie-Christine Lesage

Numéro 55, mars-avril-mai 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19573ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Perelli-Contos, I., Hébert, C. & Lesage, M.-C. (1994). La tempête Robert Lepage. *Nuit blanche*, (55), 63-66.



Marie Brassard et Gérald Gagnon
dans *Macbeth*, Théâtre Repère

LA TEMPÊTE ROBERT LEPAGE

Depuis ses débuts avec le Théâtre Repère, Robert Lepage n'a cessé de s'imposer comme une des figures centrales du théâtre québécois des années 80, qu'il a fortement contribué à renouveler. Avec des créations

collectives élaborées comme *La trilogie des dragons*, *Le polygraphe*, *Les plaques tectoniques* **ainsi que deux spectacles solos, *Vinci* et *Les aiguilles et l'opium*, il redonne au théâtre sa spécificité événementielle et conventionnelle. Fasciné par la scène et ses techniques, il en a poussé le langage au point où les images visuelles parlent de façon immédiate et transcendent souvent la parole. Cet artiste de la transmutation des formes, de la lumière et des objets a développé un langage poétique envoûtant où l'espace donne toute sa cohérence à l'ensemble. L'originalité de sa démarche a eu un effet d'entraînement sur de nombreux créateurs au Québec. Si ses créations adoptent souvent la structure du voyage, elles jouissent maintenant d'une reconnaissance internationale.**

Nuit blanche : *Le théâtre actuel exploite les plus récentes technologies, dont l'informatique; celle-ci a-t-elle une influence sur votre façon de communiquer à travers l'art ?*

Robert Lepage : Oui. Et c'est surtout depuis que je travaille avec Jean-Frédéric Messier, mon assistant, qui fait partie de la nouvelle génération de l'ordinateur, que je l'ai compris; l'écriture, qu'elle soit théâtrale, technique ou poétique, doit aujourd'hui tenir compte des nouveaux outils et du monde de l'informatique. Mais s'il y a de plus en plus d'artistes, de diverses disciplines, qui incorporent la technologie à leur travail, souvent elle ne transforme pas leur communication en communion. Nous sommes dans un monde qui parle beaucoup de communication, mais on ne parle plus de communion, alors que cet-



photo : Emmanuel Valette

Gérald Gagnon dans *Macbeth*, Théâtre Repère

« La création artistique, en effet, ne se borne pas à transposer les modèles d'une culture instituée, elle participe à l'instauration d'un ordre sensible. L'œuvre est moins ce que nous percevons que ce par quoi nous sentons. »

Pierre Lévy, *La machine univers*,
La Découverte, 1987, p. 46.

te idée a toujours animé mon travail; la communion est ce qui envoûte, nourrit et attire les gens au théâtre. Il est évident que l'on cherche toujours à communiquer quelque chose mais, au théâtre, l'attention est dans la communion. C'est d'ailleurs pour cela qu'il faut utiliser les outils techniques, technologiques et informatiques avec beaucoup de doigté et d'intuition, parce que nous ne sommes pas totalement maîtres de ceux-ci. Par exemple, pour Peter Gabriel, avec qui j'ai travaillé, le rôle de l'artiste est de défaire le rationnel, de le rendre organique. Si quelqu'un invente une machine, il va chercher la poésie dans la machine, donc il va la tourner, dans tous les sens, l'ouvrir, faire jaillir des choses; ainsi l'artiste provoque et fait grandir la technologie.

Il est évident que les médias ont changé et changent notre façon de penser, autant sur le plan de la forme que du contenu. Le public auquel on s'adresse aujourd'hui voit beaucoup de cinéma et de télévision où se développe un langage qui l'habitue à superposer les informations. Le public ne perçoit plus les choses de la même façon, on peut donc lui raconter une histoire de manière différente. Les artisans du théâtre résistent encore à cela parce qu'ils veulent préserver une certaine intégrité, une certaine façon de faire alors que les gens désirent se faire conter des histoires avec le vocabulaire qu'ils ont et qu'ils comprennent. Lorsque l'on raconte des histoires, c'est le comment qui nous donne le point de vue sur celles-ci, donc le comment, c'est le contenu, et non seulement la forme. Ce sont toujours les mêmes histoires, les mêmes tragédies, les mêmes mythes que l'on relate, mais c'est comment on les expose qui fait en sorte que l'on touche notre époque ou non.

N.B. : *Lorsque vous faites du théâtre, est-ce pour communiquer ou vous exprimer ?*

R.L. : J'ai l'impression que j'essaie de m'exprimer. Mais en fait je n'ai aucune volonté de communication ou d'expression, je fais du théâtre parce que c'est nécessaire pour moi d'en faire. Et à mes yeux, il n'y a pas de distinction entre la représentation et la répétition, que ce soit devant cent vingt-cinq personnes ou devant une seule, j'ai l'impression de faire la même chose; c'est pour cela que j'ai l'impression de chercher. Le processus en théâtre s'oppose à la communication d'une idée.

N.B. : *Et l'idée du public où se trouve-t-elle dans tout ce processus ? Est-ce qu'il y a une volonté de rejoindre le public, de communiquer avec lui, ou l'idée en est-elle plutôt diffuse ?*

R.L. : Le public fait partie du processus de création, comme un collaborateur dont on a besoin, et c'est pour cela que je parle de communion. Au départ de la création de *La trilogie des dragons*, par exemple, nous avons l'idée de faire une production en trois étapes et de construire la deuxième étape sur les réactions du public. Personnellement, je ne sais pas de quoi parlent les spectacles tant que le public ne me le pointe pas du doigt, c'est lui qui m'ouvre des portes et m'aide à trouver des solutions pour enrichir le spectacle. Malheureusement, le théâtre est

régi par l'idée qu'un metteur en scène sait dès le départ où il s'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. 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 autrement.

N.B. : *L'accès à l'œuvre dépend-elle de l'autonomie, de la responsabilité, de la créativité du public, ou bien de l'accessibilité même de l'œuvre ?*

R.L. : Cela dépend toujours de la personne qui joue, qui crée ou qui met en scène. Le théâtre est une cérémonie. Aujourd'hui on parle de le rendre accessible, populaire; mais Robert Lévesque a dit une chose qui m'a beaucoup éclairé, à savoir qu'il ne faut jamais sous-estimer la culture et l'intelligence du spectateur. On doit présumer qu'il connaît l'époque de Molière, qu'il va comprendre les intrigues. Trop souvent on ne fait pas confiance à son intelligence et on mâche les choses pour lui. Mes spectacles sont remplis de références culturelles, je

photo : Emmanuel Valette



Jules Phillip et Gérald Gagnon dans *Coriolan*, Théâtre Repère

parle des icônes les plus importantes, comme Vinci, Chopin, parce que ce sont des portes d'entrée pour le public. Tout cela pour dire qu'on a la responsabilité d'être accessible sans trop de compromis. 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 indices.

Un spectacle est-il jamais prêt ?

N.B. : *Comment organisez-vous la construction, l'évolution du spectacle ? Quel est le point de départ habituel ?*

R.L. : Le point de départ est toujours une chose que je soupçonne d'être riche et qui me touche. Je lis beaucoup de choses, je vois des images, des films,

et tout peut être une ressource de départ. Pour *Les aiguilles et l'opium*, j'avais une ressource de départ que je soupçonnais d'être riche puisque l'œuvre de Cocteau est immense et celle de Davis l'est aussi, et elles me touchent personnellement. Il s'agit aussi de choisir l'icône qui va nous amener dans de nouveaux endroits. Et il y a une autre ressource, un autre point de départ, ils sont aussi importants que le texte et le thème. Je pense qu'il faut carrément suivre le comédien et le guider lorsqu'il va dans une mauvaise direction, mais il faut également que tout le monde puisse apporter son point de vue. Quand je fais un spectacle avec Marie Brassard, j'ai une collaboratrice qui a des richesses qui vont m'amener quelque part.

N.B. : *Le point d'arrivée, lorsque vous décidez que le spectacle est prêt, est-il le résultat d'un choix intuitif ou d'une intention bien précise ?*

R.L. : Même quand un spectacle tourne et a de bonnes critiques, il n'est jamais, jamais prêt. Par exemple, en ce moment, on essaie d'écrire *La trilogie des dragons* pour la publier. Mais 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. Par exemple, si on travaille *Macbeth*, je peux diriger la création en disant aux comédiens que c'est une pièce sur la peur. En fait, cette pièce est une pieuvre : c'est une pièce sur la lumière, sur la spiritualité, sur l'ombre, sur la sexualité, sur tellement de choses que je n'essaie pas de guider les comédiens en disant qu'il faut que le spectateur ressente l'émotion de la peur ; je préfère les laisser rêver sur la pièce pour voir où cela peut nous mener.

photo : Emmanuel Valette



Gérald Gagnon et Eric Bernier dans *Macbeth*, Théâtre Repère

Et même la représentation est un processus en mouvement. Je ne pense pas que *Les aiguilles et l'opium*, créée en 1992, à Québec, ait procuré aux spectateurs une joie et une émotion comme la pièce le fait en ce moment. Et le changement est lié aux

réactions des gens pendant et après les représentations, réactions qui permettent de sentir ce qui est émouvant pour le spectateur, de saisir les fils invisibles qui tiennent le spectacle ensemble. Le but du théâtre, c'est d'abord d'émouvoir le spectateur. Aujourd'hui, on ne voit que des acteurs émus sur scène, on ne voit pas de spectateurs émus et envoûtés. C'est une chimie difficile à saisir et à expliquer, mais elle se fait en représentation, la vérification de l'émotion se fait en représentation.

N.B. : *Comment s'inscrit, dans le processus créateur, le travail avec les éléments autres que le texte écrit, comme la lumière, le son ?*

R.L. : Très tôt dans le processus je m'amuse avec divers éléments ; on explore sur les plans sonore, visuel, etc., de même je travaille avec la lumière. Et parfois, pour certains spectacles, il y a des thèmes et sous-thèmes qu'on ne connaît pas encore et qui s'imposent, comme il y a des éléments qui s'imposent. Ainsi, lorsque j'ai fait ma recherche sur Vinci, c'était l'option de la lumière qui s'est imposée. Il m'apparaissait important que Vinci soit lumineux et que tous les jeux de lumière soient intégrés d'une façon simple, artisanale et ingénieuse parce que Vinci était ingénieux ; il fallait que les gens, même s'ils n'allaient pas voir Vinci sur scène, voient l'esprit de Vinci. Également, dans *Macbeth*, la lumière est très importante dans les mots. Une de mes forces consiste à jouer avec les ombres, et dans *Macbeth* il y a des ombres partout ; alors quand on réalise cela en cours de route, tout s'éclaire, comme si on avait subitement la permission d'utiliser les ombres. Et il ne faut pas que les ombres racontent la même chose que le texte, il faut qu'elles le supportent, qu'elles multiplient ce que dit le texte. Et c'est là qu'arrivent les choix. Chose certaine, les thèmes et sous-thèmes d'un texte ou d'une création imposent à un moment donné les formes qui souvent viennent par accident. Il y a aussi des choix de mise en scène qui sont moins pertinents que d'autres. Mais on finira toujours par trouver la bonne chose, à l'occasion d'un problème technique, par exemple, qui va comme pointer du doigt d'autres possibilités et d'autres manières de faire. Pour *Les aiguilles*, la première du spectacle à Québec était embourbée dans toutes sortes de trucs qui constituaient des béquilles pour quelqu'un qui avait peur de dire ce qu'il voulait dire. Lentement on a éliminé des moteurs, des mouvements à l'écran, tout ce qui ne fonctionnait pas, jusqu'à ce qu'on arrive exactement à ce que l'on veut dire et, encore, on n'a pas cessé de simplifier. ▶

« Faire du théâtre signifie pratiquer une activité en quête de sens. Considéré en soi, le théâtre est un résidu archéologique. Pourtant, dans ce résidu archéologique qui a perdu toute utilité immédiate, on injecte de temps à autre des valeurs nouvelles. On peut adopter celles de l'esprit du temps et de la culture dans laquelle nous vivons. Mais on peut aussi y chercher nos valeurs. »

Eugenio Barba, *Le canoë de papier*,
Revue *Bouffonneries*, 1993, p. 62.

Et le texte?

N.B. : Puisque vous en avez parlé, quels sont vos rapports au texte contemporain et classique ?

R.L. : J'ai l'impression qu'ici, à Montréal particulièrement, 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 vivante. C'est un problème intéressant au théâtre que de savoir pourquoi le texte est figé? Pourquoi les comédiens, quand ils créent le texte d'un nouvel auteur, sont-ils prisonniers et non pas catapultés par celui-ci? Pourquoi sentent-ils que c'est une matière stérile? En fait, le texte est une matière qui devrait pouvoir se transformer constamment, jusqu'à ce que l'auteur dise: « Ah! je pense qu'enfin on dit ce qu'on veut dire ». Daniel Danis est un jeune auteur de Montréal qui a écrit entre autres *Celles-là*, une pièce fantastique. C'est un grand auteur, un grand poète, toute la mythologie et les mythes du Québec sont dans ce qu'il écrit, c'est magnifique. Sauf que c'est tout un défi pour le théâtre que de monter cet auteur. Dans cette pièce, par exemple, les personnages ne se parlent pas. Il s'agit d'une série de monologues; les personnages sont là, mais ils ne se regardent pas. Aussi existe-t-il une certaine résistance pour faire passer ces textes à la scène. Mais pour revenir à la question, je dirais que mon rapport au texte demeure tout de même assez récent. J'ai hésité longtemps à travailler à partir de textes, parce que ce sont souvent ce que j'appellerais des comptes rendus de situations ou d'incidents qui se sont déjà passés. La pièce dans ce cas est rarement une matière première. Quand on lit un texte, c'est toujours comme le fantôme d'un événement qui s'est passé. On essaie de refaire un événement équivalent, mais ce n'est jamais un matériau de première main comme lorsque l'on part de ce qui est concret; en ce sens, le texte est toujours un compte rendu.

N.B. : Et puisque vous avez fait un travail avec Shakespeare récemment, quelle est votre position par rapport au texte classique ?

R.L. : C'est seulement quand j'ai commencé à travailler sur des pièces comme celles de Shakespeare que j'ai découvert un texte qui n'était pas un compte rendu. De toute façon, avant d'être publiés, les textes de Shakespeare étaient des outils, une matière première. Les gens ont ramassé tout cela, ont complètement écrit Shakespeare. Quand j'ai compris cela, je me suis intéressé à l'écriture, au mot, et j'ai pu l'expérimenter dans le contexte du Centre National des Arts où j'avais le droit de faire des semaines d'exploration avec les acteurs. On a vraiment utilisé le texte comme une matière première à partir de laquelle les acteurs pouvaient imaginer et rêver. Il ne faut jamais être respectueux des auteurs, c'est la pire chose; il faut être respectueux de sa matière première, de l'objet premier qu'il propose. Il faut aller voir dans cette matière première ce que cela signifie pour nous. Nous nous sommes

donc approprié Shakespeare. Et je n'ai jamais imposé une vision de mise en scène, j'ai écouté ce que la pièce représentait pour ce groupe d'acteurs, ensuite j'ai permis à cette vision de s'exprimer, mais ce n'était pas la mienne au départ. Puis, certains éléments donnent raison à nos intuitions. Le texte pour moi, c'est une carte géographique, une carte que l'on déplie et qui nous propose des chemins.

N.B. : Croyez-vous être encore porté par une tradition que vous faites évoluer en la réinterprétant ?

R.L. : Oui, tout à fait. Par exemple, *La trilogie des dragons* est la suite de mon intérêt et de mon amour pour le travail de Michel Tremblay, qui, évidemment grandit et fleurit d'une façon complètement différente. Son mélodrame et sa mythologie m'ont toujours touché, je les sens dans tout ce que je fais. Bien entendu, cela ne s'exprime pas de la même façon dans mes créations étant donné qu'il s'y ajoute diverses cultures, différentes langues et plusieurs collaborateurs étrangers. Mais, malgré cette différence, mon travail demeure toujours un point de vue d'ici. Quand on a fait *La trilogie des dragons*, on s'est fait dire: « C'est extraordinaire, vous êtes Québécois mais vous êtes universels! ». Et l'erreur que nous avons faite avec *Les plaques tectoniques*, c'est d'avoir voulu créer un projet universel, qui n'aurait pas eu de point d'attache; on s'est cassé la gueule. Nous n'avions pas le sentiment de parler des vraies choses, nous n'arrivions pas à toucher les gens de la même façon que dans les autres projets. Puis, j'ai lu une entrevue de Michel Tremblay où il disait que l'universalité est une chose très relative, et que ce qui fait l'universalité de son théâtre, c'est qu'il parle de ce qui se passe dans la cuisine de la rue Panet; ceux qui essaient de faire du théâtre international ne sont pas universels parce qu'ils ne parlent pas de leur réalité. À la suite de cela, nous avons réajusté notre tir en créant des scènes qui se déroulaient à Montréal et à Québec, alors nous avons senti que nous touchions les gens, peu importe où nous jouions.

N.B. : On constate, au fil des spectacles, une réflexion récurrente sur l'art. Est-ce un projet de réflexion conscient, arrêté à chaque spectacle, ou bien une sorte de système générateur d'œuvres qui surgit chaque fois spontanément ?

R.L. : 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 perspective. ■

*Propos recueillis par
Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert
et mis en forme par Marie-Christine Lesage*