

Québec français



La métaphore du spectacle Entrevue avec Robert Lepage

Roger Chamberland

Number 69, March 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45163ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Chamberland, R. (1988). La métaphore du spectacle : entrevue avec Robert Lepage. *Québec français*, (69), 62-65.

- Comment as-tu développé ce goût pour le théâtre ?

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 talents. Je me sentais bien ; je vivais alors une période de renfermement. Le théâtre m'a aidé à me sortir un peu de ma torpeur. Ce n'était pas vraiment un goût du théâtre très poussé. Les gens travaillaient beaucoup en groupe ; je suis un gars de groupe. Après le secondaire, j'ai joué le tout pour le tout ; je n'avais pas assez de crédits pour accéder au cégep, alors je me suis dit : « Je vais m'essayer au conservatoire. » Ça a marché. Et le goût du spectacle s'est développé au fur et à mesure que je me suis mis à en donner.

- Est-ce tes années de formation au conservatoire ou les pièces que tu as vues qui t'ont donné la véritable piqure du théâtre ?

Un peu les deux. Le premier spectacle que j'ai vu était un spectacle de Shakespeare, *la Nuit des rois*, mis en scène par André Brassard et joué au théâtre du Trident. Cette première pièce m'a beaucoup frappé. La mise en scène était tellement particulière que je me suis rendu compte que c'était un domaine dans lequel il y avait une grande liberté, que ce n'était pas aussi cloisonné que je le pensais.

Puis, quand je suis entré au conservatoire, à deux ou trois reprises je me suis dit : « Ce n'est pas pour moi les grands textes classiques et toutes ces choses-là. » La formation du conservatoire était très particulière, différente de celle des autres conservatoires du Québec ou des écoles nationales de théâtre. C'était une formation influencée par les écoles de mime, et les écoles d'expression corporelle, par Grotovski qui, à ce moment-là, commençait son théâtre. Les professeurs avaient tous retiré quelque chose des nouvelles formes de théâtre pratiquées un peu partout et ils essayaient de les travailler avec nous. Cela m'a permis de découvrir divers aspects du « nouveau théâtre » : sur le plan physique, par exemple, je n'ai jamais été quelqu'un de très corporel, mais je me suis rendu compte de mes forces à ce niveau ; sur le plan visuel, c'est la même chose ; sur le plan de la structuration, de la mise en scène

et de la scénographie, je me suis découvert des capacités insoupçonnées. C'est vraiment grâce à cette nouvelle approche de l'enseignement théâtral que j'ai eu le goût du théâtre et de la recherche théâtrale.

- C'est donc le dynamisme des professeurs du conservatoire de Québec qui a servi de déclencheur et qui t'a incité à continuer ?

Absolument. Ces professeurs étaient en réaction avec une formation plus classique ; à Québec, on formait plus de créateurs que de comédiens proprement dits.

- Après tes études au conservatoire, tu as mis sur pied, avec un groupe d'amis, le théâtre Repère ?

Oui, il y a eu une période de flottement où j'ai fait beaucoup de théâtre, de création. Seuls ceux qui avaient une formation développée d'acteurs étaient choisis pour interpréter le théâtre québécois. Pour réussir à survivre, il fallait donner des ateliers de théâtre dans les cégeps, dans les universités, faire de l'animation dans les foires, à Expo-Québec et trouver un peu de temps pour créer. Nos créations avaient, à ce moment-là, une signature très précise. À Québec, on savait que ça ressemblait à du Richard Fréchette et à du Robert Lepage. C'était notre façon de travailler, principalement axée sur les objets, les métaphores ; ce n'est donc pas un théâtre de texte ; on n'écrivait jamais un texte pour ensuite le mettre en scène. On partait toujours d'une ressource, de quelque chose d'insolite autour de laquelle on brodait. Mais c'est Jacques Lessard, professeur au conservatoire, qui a été l'initiateur du groupe. Il a suivi un stage de quelques années à San Francisco d'où il a rapporté les « cycles repères », une méthode de travail ressemblant beaucoup à celle que nous utilisions, Fréchette et moi. Lessard a fondé sa propre compagnie et nous a demandé d'en faire partie après avoir vu nos créations. On a commencé à travailler avec lui, dès ce moment. Tout le côté spontané et intuitif de notre travail mélangé à son côté théorique, plus structuré

et plus organisé, nous a forcés à aller un peu plus loin. Notre première production s'appelait *En attendant*. On a senti que travailler ensemble provoquait des étincelles et on a continué à fouiller. À l'intérieur de cette compagnie-là, on travaillait tous selon une méthode bien précise, dont la règle de base est le respect des individus, le respect de leur personnalité créatrice et artistique. Chacun avait comme une couleur qui se détachait ; de plus en plus on est devenu des individus et on s'est mis à travailler séparément. Alors elle avait une drôle de vocation, cette compagnie parce qu'habituellement une compagnie doit rassembler les gens, les unifier et trouver une façon de faire en commun. Pour nous, c'est le contraire qui s'est produit. Ces expériences nous ont beaucoup divisés, pas dans le sens péjoratif du terme, mais dans le sens positif. Voilà qui nous a permis de nous définir comme individus, d'identifier ce que nous avions envie de faire et de dire.

- Le fait de travailler à Québec a-t-il facilité le démarrage d'un certain type de théâtre ou cela n'a-t-il eu aucune incidence ?

C'est grâce à l'environnement de Québec, au genre de structure qu'il y a à Québec et à la grosseur de la ville que notre travail aujourd'hui est considéré comme important en création. Les gens du milieu ont réfléchi et se sont dit : « Il faut maintenant essayer de penser comment on peut sauvegarder dans les villes plus petites des structures de création comme celles du théâtre Repère ». Comme la compagnie a vraiment grossi très vite, on a senti le besoin de garder un morceau laboratoire à Québec et un lieu diffusion à Montréal. Québec c'est une ville idéale, où le milieu de la danse, des arts, du théâtre coexistent, à quelques rues l'un de l'autre.

- Par contre, n'est-ce pas un milieu qui est relativement conservateur, peu ouvert à l'innovation ?

du spectacle

Entrevue
avec
Robert Lepage



C'est sûr, sauf qu'il y a une chose qui a toujours été le « fun » pour nous et pour n'importe quel autre groupe qui a déjà travaillé à Québec : quand tu as un « hit » à Québec, automatiquement tu as un « hit » à Montréal, alors que l'inverse n'est pas nécessairement vrai. À Québec, le public est un peu particulier ; c'est une ville de fonctionnaires et d'ouvriers. Il n'y a pas un milieu d'avant-garde aussi fort qu'à Montréal. Ici chaque avenue théâtrale a son public. Ce qui est stimulant à Québec, c'est qu'il faut que tu évalues toujours ton travail pour faire la recherche parce que le public est très difficile. Alors il faut qu'il y ait une certaine recherche, une certaine qualité mais, en même temps, il faut que ce soit très accessible. Alors c'est cette espèce d'équilibre-là, si tu veux, que le public exige pour apprécier un spectacle.

• Si on parlait de tes pièces. Prenons les plus connues comme, par exemple, *la Trilogie des dragons*, *Vinci* et la dernière *Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen*. Quel était le motif, l'objet ou la métaphore à la base de chacune de ces pièces ?

En fait, avant toutes ces pièces-là, il y en a eu une qui s'appelait *En attendant*. Elle fait tellement partie de la préhistoire que les gens l'oublient, mais elle m'a permis de faire une couple de découvertes que j'ai développées par la suite dans les autres spectacles. L'idée, c'était de partir d'une ressource sensible. On n'essaie jamais de partir de thèmes ou de faire un rituel. On part toujours de quelque chose qui existe, comme un jeu de cartes. Pour moi, ça représente la famille, pour un autre, c'est la guerre, il y a beaucoup de sang, il y a beaucoup de noir. Pour un

autre, c'est tout le côté métaphysique, la fortune, l'avenir. Tout le monde ne peut pas être d'accord autour d'un jeu de cartes, parce qu'on sent que c'est un objet qui est riche, plein d'avenues et dont l'exploitation comme métaphore va sûrement donner un spectacle à plusieurs niveaux. Voilà l'idée de partir avec une ressource plutôt qu'avec un thème. Ainsi, quand on a fait *En attendant*, on est parti d'une espèce de dessin japonais qui ne voulait rien dire, c'était du soumi, un dessin très dense à l'encre fait à partir d'un geste, qui ne représente rien, mais qui est le résultat d'une impulsion. Nous avons donc développé un spectacle sur l'histoire d'un artiste qui voulait devenir graphiste. Quand on a fait *Circulation*, on est parti d'une ressource sonore et d'une ressource visuelle. La ressource sonore, c'était un cours d'anglais. On avait trouvé un vieux disque de cours d'anglais avec des phrases tout à fait neutres comme « The dog is running », tellement neutre que l'on pouvait y coller un ensemble d'impressions. Il y avait aussi des enchaînements de mots pour pratiquer des prononciations ; CAR, FATHER, BOTTLE ; des mots qui n'avaient aucun rapport les uns avec les autres mais, rattachés les uns aux autres, ils finissaient par raconter une histoire. C'était notre ressource sonore. 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... Cela a donné une histoire de sang qui se ramassait sur de l'asphalte. Donc, on s'est demandé, c'est quoi du sang sur de l'asphalte ? Est-ce dû à un accident de voiture ou à un viol... on a cherché et finalement on a trouvé une histoire à partir du sang, de l'asphalte et du cours d'anglais.

Ensuite, on a travaillé à *la Trilogie des dragons* et à *Vinci*. Je trouvais important de faire les deux en même temps parce que c'était deux spectacles complètement opposés, pas nécessairement par leur thématique, mais surtout par leur approche formelle. Par exemple, *Vinci*, c'était un *one man show*, tandis que *la Trilogie*, c'était un show à huit comédiens, avec huit acteurs, une affaire de gang. *Vinci*, c'était plutôt technologique ; on a travaillé avec des ordinateurs presque constamment pour monter ce spectacle-là. *La Trilogie* est plutôt organique. On travaillait avec de la terre, du feu, de l'eau, du bois, donc à partir de matières ; la musique était saine, orientale. C'était deux démarches contraires mais qui voulaient au fond nous conter les mêmes histoires relatives. C'était comme essayer de se mesurer avec l'art et de voir ce qu'on avait, nous autres, à apporter là-

Propos recueillis par
Roger Chamberland





dedans. C'était plus sur l'intégrité de l'artiste, sur la mort, le suicide, la lumière, et un ensemble de sous-thèmes qui en émergeaient.

• Mais quel est le point de départ de la *Trilogie des dragons* et de *Vinci* précisément?

L'objet de départ de la *Trilogie des dragons*, c'est le parking où était situé l'ancien Chinatown dans le centre-ville de Québec, un espace soumis à la spéculation et aux rumeurs de toutes sortes. On a fait une version d'une heure et demie puis une autre de trois heures ; à Montréal, on en a fait une de six heures. On voulait que ce soit une fresque qui raconterait

soixante-quinze ans d'histoire, avec une quarantaine de personnages.

C'est un point de départ absolument fascinant parce qu'on se disait : c'est un non-lieu, mais si on creuse dans ce stationnement, on peut presque trouver les racines des Chinois qui y habitaient, leurs maisons et ainsi, construire là-dessus. Voilà un très riche point de départ qui est devenu une immense fresque sur l'histoire des Chinatowns au Canada et qui a permis d'établir un parallèle entre la Chine d'antan et le Canada d'aujourd'hui.

Le point de départ de *Vinci*, c'est une toile que j'ai vue il y a très longtemps. À la fin de mon conservatoire, il fallait faire un stage de trois semaines en Europe. Le gouvernement payait un stage à l'endroit choisi par l'artiste. Nous, on avait choisi d'aller à Paris chez Alain Kmart, un artiste qui travaillait un peu avec les méthodes repères, sans le nom. On a fait le stage et tout de suite après, quand j'ai eu fini, je suis allé à Londres. À cette époque, j'avais vraiment le sentiment que là je pouvais écrire dans mon curriculum

vitae «acteur». En même temps que j'avais cette sensation, je suis allé visiter la Galerie nationale. Il y avait un tableau de Léonard De Vinci qui était là. Moi, la peinture ça ne me touche pas du tout, absolument pas. J'ai beau essayer de me forcer, de me laisser émouvoir, ça ne marche pas. Mais là, c'était la première fois qu'un tableau me virait à l'envers. C'était *la Vierge et l'enfant avec son père*. Ce n'était pas vraiment un tableau, mais un croquis, dans le but de faire un tableau. C'est très particulier parce que c'est un dessin technique mais, en même temps, c'est d'une rare sensualité. Tu avais vraiment la sensation que Vinci était un ingénieur et un architecte. Mais, en même temps, tu sentais tout le souffle artistique de Vinci parce que c'était complètement bouleversant, ça te passait à travers, la toile te passait à travers.

C'était une chose qui m'avait frappé et je me suis dit, «un jour je ferai quelque chose sur ça ou je me servirai de ça». Car ce qui était intéressant avec 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.

J'ai entrepris des recherches sur de Vinci, sur la technologie et sur bien d'autres choses encore. Cette recherche a





débouché sur un spectacle sur un artiste au prise lui aussi avec ses contradictions, doté d'une technique très forte mais qui n'a pas beaucoup d'âme dans ce qu'il fait. Tout en réfléchissant à ses contradictions, il se frotte à l'œuvre de de Vinci et se promène en Europe à la recherche des différentes œuvres de l'artiste. Tout à coup, il finit par comprendre la richesse dans la contradiction et tout ce qu'elle entraîne.

• Et pour *Carmen*, c'est une volonté de s'attacher à un mythe ?

C'est vraiment une affaire un peu à part, comme *le Songe d'une nuit d'été*, que je monte présentement pour le Théâtre du Nouveau Monde. Je n'ai jamais monté un texte écrit. Alors quand j'ai fait *Carmen*, ce fut une tentative de partir de ce qui était écrit mais qu'on pouvait chambarder, qu'on pouvait essayer de créer en tentant d'impliquer les gens qui y participaient comme créateurs. On a essayé de la démonter et de la remonter. C'est sûr qu'il y a eu des choses qui ont été concluantes et d'autres qui ne l'ont pas été.

• Considères-tu que la voix, comme source ou objet sonore, est un élément primordial dans le théâtre ?

Le son, la voix, l'utilisation de la langue comme objet, est très important ; quand nous avons fait *Circulation*, nous sommes partis d'un cours d'anglais et il y avait de

grands bouts où on disait des phrases en allemand. *La Trilogie des dragons* est bilingue, en français et en anglais, et il y a 10% qui est en chinois. *Vinci* est en français, en italien et en anglais. Même si tu ne connais pas la langue, tu finis par comprendre. Les langues deviennent des objets sonores, générateurs d'histoire.

• Est-ce que vous maintenez une part d'improvisation dans les spectacles ou y a-t-il toujours un canevas ou un texte établi sur lequel vous improvisez ?

C'est toujours plus qu'un canevas. Il y a un texte mais à l'intérieur de cette structure-là, qui est quand même très rigide, il y a moyen de bouger. C'est donc dire que les choses sont flexibles, les comédiens pouvant remplacer ce qu'ils veulent à partir de ce qu'ils sentent au moment même où ils sont sur scène. S'ils sentent qu'ils doivent changer la mise en scène alors le *show* suit cette orientation-là. C'est ce qui me fascine beaucoup dans le théâtre. C'est un art en trois dimensions qui est unique parce que c'est une performance qui n'arrive qu'une fois. Ce n'est pas parce que tu as le même texte, la même mise en scène, les mêmes acteurs tous les soirs que tu fais la même affaire. Tu es devant un public qui vibre d'une autre façon, les objets vibrent sur la scène, le monde vibre différemment aussi. La salle a une énergie que jamais une autre salle nulle part ailleurs ne pourra avoir et si tu es un bon acteur de théâtre, tu ne feras pas comme au cinéma, tu n'essaieras pas de suivre les règles et tu vas essayer d'être à l'écoute de cette énergie-là et de t'y adapter et adapter le *show*.

• Comment penses-tu que les spectateurs sortent des spectacles que tu présentes ? Qu'en retirent-ils ?

Ce qui est très valorisant c'est de s'apercevoir que le public découvre en même temps que toi, forge avec toi une construction imaginaire. C'est pour ça que je prône le théâtre d'objet, de signe, de symbole plutôt que le théâtre réaliste. Le public, je pense, a besoin de composer avec ce que tu lui donnes, il a besoin d'indices ; il refuse qu'on lui fournisse des réponses toutes faites. Si on lui donne un texte sans rien inventer sur scène, on le prend pour un public d'abrutis.

C'est comme le *show* qu'on a fait sur la Chine, si on avait été des autorités en la matière on serait arrivé et on aurait dit : « voici tous les bouquins qu'on a lus et les condensés qu'on en a tirés ». Le monde nous aurait admiré parce qu'on est des héritiers et tout le monde serait sorti complètement abruti. Ils n'auraient retenu qu'une série d'informations mais pas une série d'impressions. Ils n'auraient pas travaillé, ils auraient écouté, ils n'auraient pas construit avec nous. Dans *La Trilogie des dragons* par exemple, il y avait toute une scène où on faisait l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale en dix minutes, avec des souliers, sans paroles. C'était des souliers d'enfants, des souliers de femmes, des souliers d'hommes et des bottines de l'armée. Et il y avait des militaires qui se promenaient avec des patins qui ont croisé les souliers... C'était bien simple, mais tu avais, sous les yeux, toute la guerre. Le public ne voyait pas juste les souliers et les patins, il voyait du monde mourir et le monde qu'il voyait mourir ce n'était pas le même monde que les gens assis près d'eux voyaient. Quelques-uns voyaient la Pologne, d'autres ce qui se passait au Canada et ainsi de suite. À 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.