

ETC



**Robert Lepage**  
**L'urgence apprivoisée**

Ludovic Fouquet

Number 60, December 2002, January–February 2003

Poïétique de l'urgence

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35306ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)


1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fouquet, L. (2002). Robert Lepage : l'urgence apprivoisée. *ETC*, (60), 22–25.

## ROBERT LEPAGE : L'URGENCE APPRIVOISÉE


 u théâtre, l'urgence comme « nécessité d'agir vite » (dictionnaire *Le Petit Robert*) est souvent imposée par les délais de création (on ne bénéficie que de quelques semaines de répétition, l'implantation dans le lieu de création est courte, etc.). Or, pour Robert Lepage – dont la pratique investit à la fois théâtre, cinéma, opéra, exposition, concert –, elle ne serait pas tant dictée par la seule nécessité (contingence économique, disponibilité des concepteurs, ...) que par une volonté propre. L'urgence est acceptée tout en étant convoquée, contrôlée, retardée, détournée, elle est ralentie tout en conservant une tension, celle qui conduit inexorablement vers la réalisation en public.

Les premiers spectacles de Lepage ont intégré l'urgence comme réponse à des conditions matérielles encore difficiles, mais aussi comme prolongement d'une approche artistique reposant sur l'observation et l'improvisation. L'urgence est le mode constitutif de l'improvisation. De la même manière que le hasard serait une réponse à l'urgence : lors des phases de création de *La Trilogie des dragons* (1985), le Yi-king et certaines coïncidences jouent les fils directeurs. Parallèlement à cela, Lepage intègre les notions de cadre et de limite comme limitation stimulante. « J'ai été seulement trois semaines chez Knapp, à Paris, mais un des principes que j'en ai retenu est que plus tu t'imposes des barrières, des limites de temps, d'espace, plus le travail et le spectacle y gagnent; plus le citron est pressé, plus le jus va sortir ! »<sup>1</sup>. Lors du Cycle Shakespeare (1992), trois pièces sont créées en cinq semaines (Maubeuge, France). La borne temporelle s'accorde ici à un cadre scénographique et à une intuition du dispositif très marqués (cadre de cinéma pour *Coriolan*, angle d'une salle de répétition pour *La Tempête*, plateau à deux niveaux pour *Macbeth*), tout en étant permise par eux.

Cette notion de borne reste très vive dans la conception des phases de création de chaque spectacle, qui se terminent toutes par une à quatre répétitions publiques. La répétition publique suit directement les répétitions, elle se déroule dans le même lieu, présentant, dans un rassemblement et une transversalité salutaires, le spectacle en l'état – ce qui sous-entend éventuellement inachèvement et lacunes matérielles. Soudain tout se rassemble, tout prend forme et se condense en vue d'une ouverture brutale sur le public. Les premières répétitions publiques interviennent souvent au bout de quarante heures de répétitions, Lepage travaillant ses spectacles en trois phases de création de trois à cinq semaines chacune. Le rythme s'est considérablement ralenti aujourd'hui puisque, si les répétitions publiques surgissent très vite pour *La*

*Trilogie*, ou *Les sept branches*, elles n'interviennent qu'au bout de 133 heures pour la troisième phase de création de *La Géométrie* (1998), soit trois fois plus tard. Cependant, qu'il y ait quarante ou cent trente heures, la répétition publique arrive toujours trop tôt pour les individus impliqués dans cette création. Cela était particulièrement sensible dans la dernière « ligne droite » du travail sur *La Géométrie* comme pour *Apasionada* (2001) qui ne profita que de deux phases de créations, achevées à chaque fois par une répétition publique. De même, pour *Zulu Time* en 2002, les interprètes eurent l'impression d'être propulsés dans le vide lors de la première répétition publique, mais ils découvrirent vite qu'ils disposaient de l'essentiel pour développer alors le spectacle; chaque élément avait été dégagé juste à temps.

Tout est alors affaire d'horaire, de contrôle et d'abandon ! Pour les derniers spectacles, six à sept heures de travail sont prévues pour les interprètes, chaque jour, tout en ménageant une longue plage dans l'après-midi pour que techniciens et régisseurs puissent travailler à leur tour sur le plateau. Une régularité s'impose très vite et contribue à un sentiment de sécurité qui éloigne celui d'urgence, d'autant plus que les spectacles se répètent dorénavant dans La Caserne (Québec), boîte noire magnifiquement conçue pour les divers besoins des créations. Espace et horaires permettent à la création de s'épanouir pleinement, sans réelle urgence, ou tout au moins dans une urgence masquée par la régularité. C'est dans ce sens qu'interviennent le travail d'improvisation, la création collective ou l'écriture uniquement en fin de processus : autant de manières de retarder la fixité et de ne pas s'angoisser de sa recherche.

La répétition publique permet aux comédiens et techniciens de prendre les véritables mesures pratiques de l'aventure : gestion des accessoires, circulation des individus et des objets, changements de costumes et changements scéniques. Cette accélération et organisation finales ne sont pas propres aux productions de Lepage. Il est très fréquent en effet de ne recevoir les costumes définitifs que dans les dernières heures précédant le spectacle, de ne découvrir les accessoires importants que la veille, mais ce qui lui est propre, c'est de ne pas avoir encore fixé les choix narratifs la veille de la première. Ainsi pour *La Géométrie*, Lepage, au matin de la générale, dicte des placements et diverses idées à son assistante, mais il propose surtout aux comédiens, qui continuent à travailler des scènes entre eux, de les retrouver dans la journée afin de pouvoir continuer à élaborer la fable. En cette veille de présentation publique (9 mars 1998), on n'a encore que des repères, un cadre général : canevas de 31 scènes, plus ou moins écrites, ou plutôt transcrites. Sur ce canevas, il est dé-



Répétitions de *Zulu Time*, Usine C, Montréal, juin 2002. Photo: Ludovic Fouquet.

cidé que neuf scènes ne seront pas jouées, car elles n'ont pas été travaillées du tout ou ne sont pas encore assez avancées. Il est donc clair que le public est invité à suivre un spectacle encore en chantier, mais dorénavant ouvert sur autrui<sup>2</sup>. Le cœur mystérieux de la boîte noire devient alors espace public, l'énergie et les échanges ne sont plus centripètes, mais ébauchent leurs premiers mouvements vers l'extérieur. Face à l'urgence de l'ouverture sur le monde, Lepage cultive un abandon salutaire. Il semble alors pris en main, lui-même, par un processus plus grand que lui, dont il a été l'instaurateur, mais à qui il a laissé une autonomie croissante de vie. Cette notion d'abandon révèle une conscience profonde de la réalité de l'émergence du matériau théâtral. Par le rythme même de travail et ses échéances, l'urgence n'est plus ressentie ou subie de manière frontale (paralysante pour les interprètes, le plus souvent), mais est déjouée, retardée pour mieux être intégrée. La conception d'une création en trois étapes est aussi un postulat « anti-urgence », puisque l'on prône ainsi que tout ne sera pas réglé dans une seule phase de travail, puisque que l'on ne doit pas tout trouver tout de suite. L'écart entre les phases de travail permet apprentissage, réflexion, recherche, et donc prolonge d'autant le temps accordé à la création. En outre, les projets *en progrès* de Lepage voient leurs phases de création se croiser, ce qui favorise des passerelles, des *continuums* – la pratique de Lepage en ce sens pourrait être analysée comme une grande ligne spirale revenant sans cesse sur elle-même sans passer pourtant aux mêmes points. Ce n'est donc pas uniquement dans l'urgence que surgiraient les obsessions – comme on pourrait le dire du travail d'improvisation ou de commande à la faveur duquel, alors que l'on doit multiplier les justifications d'une fable que l'on n'aurait jamais imaginée, notre univers créatif (fait d'intuitions et d'obsessions) surgit.

Même si de nombreuses raisons pratiques justifient cet entrelacement des phases de création, il est indéniable que ce dernier contribue à créer, à cultiver, un

« état d'urgence ». Le *work in progress* contribue donc à la fois à retarder l'urgence (le matériau n'est pas figé, il reste absolument malléable) et à la maintenir à la manière d'une mise sous tension permanente. Le temps mort est banni, comme la sensation de certitude. Lepage semble ainsi se *rassurer*, au cœur même d'un spectacle qui se trouve, par l'assurance qu'il a encore d'autres énigmes à résoudre. C'est déjà en cela que l'incertitude était requise dans le processus même de création : la volonté de croisement des phases de création répondrait à une même obligation de chaos, une même « obligation d'incertitude »<sup>3</sup>. C'est ainsi que les répétitions sont alternées mais aussi que les projets se croisent à l'intérieur d'une même phase de répétition, une telle logique étant menée à son extrême.<sup>4</sup>

D'un point de vue thématique, l'urgence est décelable dans les propositions lepagiennes sous la forme de l'enquête. Les premiers spectacles de Lepage mais surtout ses films jouent tous de la quête (quête identitaire), qui se double le plus souvent d'une enquête policière (*Le Polygraphe*, *Le Confessionnal*, *Possible Worlds*, mais aussi, dans une certaine mesure, *Les Plaques tectoniques*, *Les 7 branches de la rivière Ota*, *Elseneur...*). Dans ces suspenses, la narration ne fait pas l'économie du *whodunit* (en gros, *qui a tué*) et propose une enquête, qui revient peu ou prou à mettre en scène les pérégrinations d'un esprit en quête. L'enquête serait la traduction thématique de l'urgence. Le protagoniste, comme le spectateur qui s'y substitue, serait à la recherche de toute analogie sonore, formelle, aussi bien que tactile et olfactive. C'est un esprit obsédé par sa quête qui cherche les solutions les plus variées à partir de tous les croisements possibles. Le montage lepagien est en partie redevable de cette investigation avec, condition ontologique de ce médium, toujours un peu d'avance sur le spectateur, ce qui légitime de nombreux jeux formels, mais surtout toute une série de coïncidences que le montage accentue, afin de faire avancer la quête tout en s'ingéniant à la compliquer par de séduisantes sensations d'illusion. Les coïncidences,

Robert Lepage lors d'une répétition de *Zulu Time*, Usine C, Montréal, juin 2002. Photo: Ludovic Fouquet.



omniprésentes dans l'univers lepagien, se moquent de tout écart temporel – plus rarement spatio-temporel – et se rejoignent dans un même climax (*Le Confessionnal*, par exemple). Les différents moyens de transport mis en scène sont souvent l'occasion d'un sentiment d'urgence : les voyageurs courent après un train, un avion, et parfois le ratent (*Les 7 branches*, *Zulu Time*...).

Enfin, le sentiment d'urgence est parfois palpable dans la communication qui cherche à s'établir entre divers protagonistes réunis par la mort d'un proche et donc confrontés à la limite ultime (*La face cachée de la lune*, 2000) ou confrontés à l'incompréhension linguistique (*La Trilogie*, *Les sept branches*). D'où la présence de protagonistes (traducteurs, guides, confé-

renciers, professeurs, etc.) qui sont autant de passeurs. Ils s'agit d'un combat pour la communication, synonyme souvent de communion.

L'urgence est une donnée centrale de la pratique lepagienne, centrale mais non évidente puisque peu souvent revendiquée comme telle et apparemment combattue (Lepage s'exprimait ainsi souvent lors de ses premiers spectacles diffusés internationalement, souffrant de rythmes de production plus rapides que ceux des autres metteurs en scène présents dans les mêmes festivals). Si cela est vrai dans les comparaisons à Wilson ou à des metteurs en scène allemands, il n'en demeure pas moins que le sentiment d'urgence est le plus souvent provoqué par Lepage lui-même qui met au point un processus créatif polymorphe, travaillant



de multiples projets simultanément. L'image du citron pressé qu'il évoquait n'est donc pas anodine, puisque la conséquence habituelle de l'urgence sur un individu est d'être pressé justement : pressé par le temps ou presser pour en extraire quelque chose, la seconde proposition pourrait n'être que la conséquence de la première. Lepage feint d'être pressé par le temps pour mieux pouvoir presser la création en cours et, apprivoisant l'urgence, en extraire la magie particulière. L'urgence lepagienne est donc posture plus qu'état de fait, ou plutôt c'est une posture qui s'acclimate d'un état de fait, tout le provoquant.

LUDOVIC FOUQUET

#### NOTES

- <sup>1</sup> Pierre Lavoie, « Points de repère, entretiens avec les créateurs », in *Cahiers de théâtre JEU*, n° 45, « La Trilogie des dragons », Montréal, 1987, p. 179.
- <sup>2</sup> Lepage introduit la première répétition publique en expliquant que l'assistance – prenant alors conscience d'une ouverture inhabituelle sur un processus en cours dévoilé en pleine urgence – est invitée à voir, « étalés de long en large, les différents moments que l'on espère présenter dans la version finale ».
- <sup>3</sup> Françoise Coblence, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, PUF, Paris, 1988.
- <sup>4</sup> Ainsi, en même temps qu'il travaille à la troisième version de *La Géométrie* (février-mars 1998), Lepage suit l'élaboration des images de la *Tempête* et travaille à un autre projet, avec l'un des comédiens de *La Géométrie*, pendant certaines pauses de l'après-midi.