

**CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté,*
Québec, L'Instant même, 1995, 221 p.**

Philip Wickham

Number 19-20, Spring–Fall 1996

Esthétiques nouvelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041300ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041300ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Wickham, P. (1996). Review of [CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, 1995, 221 p.] *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 221–226. <https://doi.org/10.7202/041300ar>

CHAREST, Rémy, Robert Lepage. *Quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même, 1995, 221 p.

Le théâtre est une aventure plus grande que nous.

Robert Lepage

Il faut bien le reconnaître, Rémy Charest, correspondant culturel pour le quotidien *le Devoir* à Québec, a été opportuniste en saisissant au vol une des figures de proue du théâtre québécois actuel. Ce qui n'enlève rien à la qualité de son ouvrage dans lequel il approche l'œuvre, l'esprit et la manière de Robert Lepage avec juste assez d'effacement, cédant la parole à l'artiste.

Les «quelques zones...» du titre laissent entendre que le regard de l'auteur est subjectif et partiel, posé par touches choisies. Rémy Charest ne cultive aucune ambition d'exhaustivité, aucune volonté d'épater la galerie savante. Avec désinvolture, il nous permet d'apercevoir quelques saillies dans l'horizon de la carrière de Robert Lepage, longue de presque vingt ans et forte de péripéties. L'initiative a du mérite car, si au Québec on croit connaître les mises en scène et le travail cinématographique récent de

Lepage — c'est apparemment à Londres que son théâtre est aujourd'hui le mieux connu —, on n'a pas si souvent eu la chance de l'entendre réfléchir à voix haute sur son œuvre. La préparation de l'ouvrage s'étend grosso modo sur un an, entre la fin de l'été 1994 et la publication l'été suivant, période pendant laquelle l'auteur a rencontré Lepage plusieurs fois, en le suivant en véritable reporter en Suède entre autres, à deux reprises, au moment où le metteur en scène répétait *le Songe* d'August Strindberg avec les acteurs du Dramaten de Stockholm. Parallèlement, Lepage travaillait sur le montage du *Confessionnal* à Paris, la nouvelle création du projet Hiroshima était en chantier et *Elseneur*, d'après *Hamlet*, en pleine germination. Il préparait également la mise en scène de l'opéra *Noises, Sounds and Sweet Airs* de Michael Nyman, à Tokyo.

Rémy Charest définit son ouvrage humblement comme des «carnets de notes» rassemblés au cours des entretiens, dont les plus mouvementés ont eu lieu dans le train ou le taxi. Mais ce sont des carnets de notes que l'auteur a pris soin de bien organiser, où des ponts et des entrecroisements ont été établis au fil des conversations. Il en a regroupé les grands axes sous quatre rubriques aux frontières larges et plurielles: Géographies, Mythologies, Créations et Paradoxes, qui s'insèrent entre le Générique du début et la Fin de la fin. Les chapitres de ces rubriques, assez courts, affichent des titres toujours originaux — «Je ne suis jamais allé en Chine», «Du gymnase à l'Olympe» —, et mettent souvent en opposition deux termes contraires afin de souligner le caractère paradoxal de la création artistique: «la pâte et le moule», «la liberté et l'esclavage», «pyramides et entonnoirs», etc. Même si ces chapitres circonscrivent des sujets précis, Lepage et Charest ne se sont pas gênés pour préserver dans l'écriture le côté coq-à-l'âne de la conversation, ce qui rend la lecture plus vivante et la forme plus proche du contexte des entretiens. Ils ont également conservé le tutoiement, question de mettre le lecteur plus à l'aise. Les questions et les commentaires de l'intervieweur sont plutôt rares, ce qui nous éloigne de l'entretien conventionnel. En somme, la forme reflète bien le titre de l'ouvrage. Elle est peu typique, même si d'autres ouvrages ont pu servir de modèle, comme *Des clés et des serrures: images et proses* de Michel Tournier, ou la «forme brisée» de *The Logic of Images* de Wim Wenders. Bien que ces *Quelques zones de liberté* rassemblent des photographies et des croquis dessinés à la main par Lepage, dont ceux qui ont servi aux projections sur écran dans *Les Aiguilles et l'opium*, on regrette seulement que l'iconographie ne soit pas plus abondante: aucune photo de Vinci, de *La Trilogie des dragons*, du *Polygraphe* dont pourtant on parle abondamment!

La chronologie professionnelle de Robert Lepage, publiée à la fin de l'ouvrage, commence en 1978, avec sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Québec, année pendant laquelle il va suivre un stage chez Alain Knapp à Paris, et fonde avec Richard Fréchette le Théâtre Hummm... à Québec; elle s'étend jusqu'en 1995, année de la mise en forme du projet de la Caserne, un centre de production et de création multidisciplinaire à Québec, qui servira de lieu permanent à Ex Machina, la compagnie dont Robert Lepage est aujourd'hui le directeur artistique. Mais les éléments biographiques sont utilisés parcimonieusement dans le texte; on les repère entre les lignes des réflexions et des récits, à l'ombre des histoires de famille, des productions, des années du Théâtre Repère, la plus importante compagnie de théâtre de recherche à Québec dans les années quatre-vingt, auquel Robert Lepage s'est joint en 1982. On apprend en souriant que c'est à l'insistance de sa sœur Lynda, qui l'«habillait, [le] mettait dans des taxis» (p. 90) et le forçait à aller à ses cours de théâtre pendant qu'il pleurait, que le timide Robert doit d'avoir vaincu une peine d'amour pendant l'adolescence et le «vertige épouvantable» du trac, ce même trac dont l'intérêt, quand il y pense aujourd'hui, c'est de «faire avancer dans la vie, c'est de te mettre dans une position où tu peux te jeter dans cette bataille tous les soirs et la gagner» (p. 91). Ailleurs, pour justifier les monologues dans le théâtre classique, Lepage raconte comment son père, qui était chauffeur de taxi, conduisant des touristes de la ville de Québec jusqu'aux Chutes Montmorency, devait inventer des histoires de toutes pièces pour égayer ses passagers. Il vulgarise:

L'utilité des longs monologues de *Hamlet*, c'est vraisemblablement de garder l'attention des spectateurs pendant qu'on brasse tout ce qu'on peut imaginer de décors dans un théâtre élizabéthain pour passer de la salle de bal du château d'Elseneur aux remparts (p. 36-37).

On apprend aussi que la réputation de l'artiste grandissant, il y eut une confusion entre la méthode Repère, adaptée au théâtre par Jacques Lessard, et le travail de Lepage: «Les gens, ironise-t-il, avaient tendance à penser que s'ils suivaient la méthode, ils produiraient du Robert Lepage» (p. 166). Dans un chapitre qui s'intitule «le chaos», le metteur en scène relate comment un accident survenu à un acteur dans la production du *Songe* à Stockholm, qui a bousculé l'horaire des engagements qu'il avait à Tokyo, à Londres, à Paris et à Montréal, lui a permis de mesurer la valeur du désordre dans la création. Il conclut: «Le chaos, c'est nécessaire. S'il n'y a que de l'ordre et de la rigueur dans un travail, le résultat ne sera qu'ordre et rigueur. Mais du chaos naît le cosmos» (p.102-103).

Il y a bien sûr plus que les anecdotes pour satisfaire notre appétit. Un des sujets les plus intéressants concerne les liens et les oppositions qui existent entre l'Orient et l'Occident. On sait que la Chine a constitué la toile de fond de *La Trilogie des dragons*, et que la bombe lâchée sur Hiroshima a nourri la création des *Sept branches de la rivière Ota*. Les récents voyages de Lepage au Japon lui ont permis de prendre connaissance des formes théâtrales qui s'y pratiquent. Lepage rapporte des observations éclairantes sur la société et sur la pratique théâtrale japonaises, qu'il perçoit toujours à travers les yeux d'un Québécois: que le jeu intérieur qui prédomine chez les Japonais, où l'on travaille sur la «présence poétique» des acteurs, est tout à fait l'image de l'exiguïté du territoire, de la maximisation d'utilisation de l'espace vital au Japon. Il dit:

Le danseur [japonais] crée un univers extrêmement compact. Plus cet univers est riche, plus il est coloré; plus ce paysage poétique est grand, meilleur est le mouvement. De cette façon, la passion est avant tout intérieure (p. 49).

La transparence qui caractérise la société japonaise se voit jusque dans le jeu subtil des acteurs qui ne jouent jamais le sentiment — comme on le fait beaucoup au Québec —, mais seulement sa trace, ce qui laisse imaginer un paysage intérieur très vaste. Travaillant maintenant beaucoup en Europe, Lepage a pu comparer les méthodes de travail et s'ajuster à chacune d'elles lorsqu'il a été invité à faire des mises en scène. Il juge sa propre culture à travers celle des autres, et insiste sur la nécessité et le courage de l'autocritique, ce que, au Québec, «collectivement, nous n'avons pas encore vraiment trouvée.» (p. 57) Le voyage, présent dans toute l'œuvre de Lepage, est finalement une invitation à découvrir l'inconnu, ce dont tout artiste a besoin pour nourrir sa créativité. La volonté de Lepage de fonder un théâtre multidisciplinaire à Québec participe de son désir d'établir des contacts avec le monde, à partir d'un point fixe dans sa ville natale. Les associations internationales auxquelles il est lié lui permettent d'épouser des projets à la hauteur de ses ambitions, qui semblent infinies.

Avec ses horaires surchargés, on pourrait croire que Lepage finira par s'épuiser à la tâche. Mais il compare lui-même son travail à celui du culturiste dont l'énergie provient de l'excès. Lorsqu'on qualifie son œuvre de géniale, Lepage est le premier à démystifier cette réputation, en nous révélant que ses meilleures trouvailles ont parfois eu des origines purement techniques, comme dans *la Trilogie des dragons* où l'actrice Lorraine Côté, qui devait jouer deux personnages différents dans deux scènes qui se suivent, ne pouvait aller en coulisses pour se changer. En transformant ce changement de costume en une sorte de rituel, cette scène est devenue une des plus belles de la pièce.

Mais la plupart du temps, l'inventivité, la créativité doivent passer par le doute, par l'erreur. La création artistique, et c'est un de ses paradoxes les plus féconds, est un mélange de libertés et de contraintes. Lorsqu'ils s'adonnent au travail de création, regrette Lepage, «les gens pensent qu'il faut trouver la réponse, mais ce qu'il faut, c'est créer la question.» (p. 85) Les metteurs en scène ont parfois tendance à imposer leur conception sur les pièces qu'ils montent, en s'éloignant de leur nature première. À l'inverse, Lepage est convaincu que les œuvres, si elles sont bien écrites, contiennent leurs propres réponses; c'est aux artistes de les trouver.

On ne conduit pas un spectacle vers un endroit donné: on laisse le spectacle nous conduire. On n'essaie pas d'imposer son idée, son concept: le spectacle a sa logique, sa poésie, ses rythmes, qu'il faut découvrir (p. 113).

Lepage a eu l'opportunité de travailler la même pièce à partir de mises en scène différentes, sur *La Tempête* et *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare notamment, ce qui lui a permis de mesurer la polysémie des grandes œuvres. Le théâtre doit pouvoir offrir au spectateur plusieurs lectures possibles de l'œuvre, tous les éléments scéniques concourant à orienter son regard dans une même direction qui doit rester suffisamment large pour lui laisser la liberté de choisir sa propre lecture. «C'est une chose très ténue qui fait que le total dépasse la somme des parties, qu'on crée un événement sur scène», philosophe-t-il. (p. 194) Lepage paraphrase librement Marshall McLuhan en disant que l'art atteint la perfection lorsque la forme devient le fond et que le fond se confond à la forme.

Dans d'autres zones du livre, on aborde des aspects plus techniques du langage de Robert Lepage concernant le son et la lumière, la logique implicite qui se cache derrière le mystère «des chiffres et des lettres», le rôle du renversement de la perspective dans la scénographie. La nudité des personnages, par exemple, représente ce besoin de retrouver l'homme à son état pur, débarrassé de son enveloppe sociale. La drogue, omniprésente dans *Les Aiguilles et l'opium* et dans *La Trilogie des dragons*, est un moyen de regarder les choses sous un angle différent, de justifier les métaphores dans le travail artistique. Mais tous ces éléments nous ramènent immanquablement à nous questionner sur les fondements du théâtre: pourquoi le théâtre existe-t-il encore? Pourquoi le pratique-t-on aujourd'hui à l'ère des hautes technologies? Dans l'œuvre de Robert Lepage, on pourrait se contenter de dire qu'il existe pour le pur plaisir du jeu, celui des acteurs et des trucs. Mais l'artiste propose une réponse plus profonde: on retrouve à la base du théâtre des éléments de notre héritage judéo-chrétien: la transformation du pain et du vin

en corps et en sang du Christ. C'est cette référence à la liturgie, d'ailleurs, que débute *Le Confessionnal*. Lepage a toujours eu un penchant pour les pièces où les personnages sont soumis à des métamorphoses; et il aime montrer cette transformation sur scène. «Quand le spectateur vient au théâtre, il vient inconsciemment assister à une transfiguration» (p. 160). Le propre du théâtre, c'est de nous rappeler que si un homme de la trempe d'un Bottom peut se transformer en âne, alors tout au monde est possible. C'est Robert Lepage qui le pense, mais c'est Rémy Charest qui le lui fait dire.

PHILIP WICKHAM

* * *