

Québec français



Du théâtre de Robert Lepage Quelques points de repère

Gilles Girard

Numéro 89, printemps 1993

Littérature : génération nouvelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/44611ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Girard, G. (1993). Du théâtre de Robert Lepage : quelques points de repère. *Québec français*, (89), 95–96.

QUELQUES POINTS DE REPÈRE

GILLES GIRARD

« On n'est pas vieux tant que l'on cherche », s'amusa à dire Jean Rostand. Le vieillissement c'est le *statu quo* pour lui-même, la routine, l'habitude non comme facteur d'efficacité mais comme seule force d'inertie, la peur des remises en question, la démission, la paresse du regard *versus* la capacité de voir pour la première fois, de deviner la polysémie des êtres et des objets, de se sentir interpellé par les virtualités inépuisables du réel et de l'imaginaire. « J'ai tout livré à l'étonnement », disait Brecht. En ce sens le théâtre de Robert Lepage

constitue une cure stimulante de rajeunissement.

Certains de ses prédicats se fondent sur un rapport ludique au théâtre (jeu sur le jeu), s'articulent sur une approche qui conteste des principes considérés comme allant de soi pour en donner une version renouvelée, rajeunie. Émancipation, modernité, expérimentation, inédit, créativité, tous des termes descripteurs qui peuvent s'inscrire dans le champ sémantique de l'approche de ce jeune créateur de Québec devenu maintenant le plus « international » des gens de théâtre du Québec.

Ce théâtre de recherche se dégage de la rigidité des modèles préétablis d'un théâtre conventionnel, repousse constamment les frontières de son champ d'investigation pour investir de nouveaux espaces d'exploration. Il se donne comme mandat la réinvention incessante. Cette « néopathie » conduit à transgresser les normes et codes établis, et cette quête systématique d'originalité se manifeste dans les différentes facettes de la représentation et, en particulier, dans le traitement de l'objet. De par sa nature même, ce théâtre est dérogatoire et iconoclaste crée un écart stylistique, « une impression de décalage », dit *Vinci*.

Traitement de l'objet : la démarche créatrice ne provient pas de quelque concept, d'un sentiment ou d'un thème abstrait ; elle est d'abord regard porté sur un objet et décryptage progressif de son langage. L'objet a un rôle de déclencheur qui s'impose progressivement. Un carton de Leonardo da Vinci dans un musée de Londres, utilisé comme de prémisses à *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, sert d'impulsion initiale sur la voie de la création de *Vinci*.

L'objet est aussi utilisé pour sa valeur métaphorique ; un banal petit train électrique illustre un thème récurrent de ce spectacle : « l'arte è un veicolo ». Et l'objet est retenu comme échantillonnage représentatif de la réalité ; ses vertus mé-

tonymiques laissent place à la participation du spectateur qui complète ces simples points de repère : une silhouette de casquette suffit pour représenter le guide du bus londonien.

L'objet est également polyvalent, infini dans ses virtualités et se prête à de multiples lectures. Il change de fonctions et se métamorphose devant nos yeux étonnés et ravis : l'objet le plus strictement fonctionnel et pratico-pratique, un ruban à mesurer, se mue successivement en une panoplie de formes artistiques : pyramides, Muraille de Chine, œuvre de Picasso, radio, cinéma, télévision, ... Il suffit d'un geste et d'un mot pour que la magie et la « transsubstantiation » opèrent. Tout est en tout, il suffit d'une injection d'imagination de la part du créateur et du spectateur.

Un jeu de substitutions (mobilité du signe) intervient entre les différents signes et des fonctions normalement dévolues à tel signe -la représentation d'un lieu par un décor, par exemple- seront assumées par l'expression corporelle : plutôt que d'utiliser un dispositif scénique ayant la prétention de reproduire la beauté ineffable du Dôme de Florence, Lepage a la sublime audace de choisir un guide aveugle qui fait de son propre corps le lieu de cette cathédrale ; image très belle et émouvante en écho avec la pensée de l'homme de la Renaissance qui fait de son corps la mesure spéculaire de l'univers.

Ces jeux de métamorphoses se réalisent non pas dans le secret des coulisses pour sauvegarder quelque illusion perçue comme essentielle mais se font à vue. Enfin, sont accordés au spectateur le privilège et le plaisir d'assister au processus créatif : dans *Vinci*, le jeune photographe qui se met de la mousse à raser sur la partie gauche du visage, dans les cheveux et sur la barbe, nous intrigue jusqu'au moment où sa tête pivote et se métamorphose en Leonardo da Vinci. Montrant à tour de rôle ses deux profils,



Photo : CLAUDEL HUOT

ce personnage bicéphale permet un dialogue à travers le temps entre le jeune photographe canadien et le génial artiste italien. Ou encore, ces piles de livres diversement étagés près d'un bassin d'eau dans *les Plaques tectoniques* qui, en présence d'un couple sur un banc public et sous la magie de la musique de Gershwin se métamorphosent en gratte-ciel évoquant le profil de New York et la plus célèbre image de *Manhattan* de Woody Allen.

L'objet trouve son sens global dans un réseau d'analogies illustrées sous diverses modalités tout au long de la pièce. L'image du mur est au centre de la problématique du *Polygraphe*. Ce détecteur de mensonges est un instrument tentant de franchir le mur séparant le mensonge de la vérité. Cette image innerve toute la pièce : mur se situant entre la réalité et la fiction et que questionne l'art ; mur entre le drame personnel survenu à Québec (l'assassinat d'une jeune comédienne) et le drame historique symbolisé par le mur de Berlin ; mur affectif séparant les êtres et déjà inscrit dans la structure même du cœur que le septum sépare en deux ; et la ville de Berlin dont la forme même évoque celle d'un cœur... L'image, on le voit, s'étend dans toutes les directions et tisse un réseau anaphorique d'appels et de renvois. Le même type de phénomène se manifeste dans *les Plaques tectoniques*. Ces dérives de l'écorce terrestre entre les Amériques, l'Europe et l'Afrique – dont les formes s'épousent si on les rapproche, preuve de leur fusion originelle – constituent la métaphore centrale de l'œuvre. Dérives et dégénérescence au niveau du ventre entre la fine cuisine à la Brillat-Savarin et le *fast-food* nord-américain ; dérives sexuelles où il faudrait distinguer genre et sexe, une personnalité de type féminin pouvant être associée au sexe masculin en cette ère de l'hermaphrodisme ; dérives des plaques tectoniques affectives chez cette étudiante québécoise noyant sa peine d'amour à Venise ; dérives artistiques où une toile représentant au départ Chopin et George Sand a été coupée en deux et partagée entre les deux continents. L'image ainsi filée sous divers habits assure une cohérence organique à la pièce. Le rapport au spectateur s'en trouve modifié. Ce théâtre table constamment sur les associa-

tions et amène le spectateur à être « intelligent », au sens d'« inter-ligare », établir des liens entre... les images, ou « inter-legere », lire entre... les lignes. Une esthétique naturaliste rivalise d'authenticité avec la réalité et en donne une reconstitution d'une fidélité rigoureuse, réduisant par là le rôle du spectateur à constater le degré de cette adéquation, alors que, dans le cas de l'esthétique postmoderne de Lepage, ce rôle est activé et amène le spectateur à faire son bout de chemin artistique, à s'immiscer dans la trame fictionnelle, à co-crée : « Les meilleurs romans, comme le disait déjà Voltaire, sont ceux dont le lecteur écrit lui-même la moitié ». Le spectateur élargit l'extension de son mandat habituel de décodeur à celui de fabricant de sens. Le texte circule dans l'orbite de l'image, s'intègre étroitement dans le faisceau des signes. Le déroulement linéaire de la narration suivant un ordre chronologique, logique ou psychologique, est remplacé par une nouvelle grammaire juxtaposant ou articulant dans des rapports beaucoup plus souples, allant jusqu'à l'association libre, le visuel et le sonore de ce théâtre de l'image. Le texte est lui aussi un matériau ; il faut donc miser sur les qualités du signifiant, sur ses ressources sonores. Le théâtre de Lepage est polyglotte parlant français, anglais, italien dans *Vinci* ; français, anglais, chinois dans *la Trilogie des dragons* ; français, anglais et mohawk dans *Alanienouidet*, mettant en épigraphe les qualités proprement sonores (intonation, mélodie, rythme, accent, etc.) de ces textes. Dans une codirection avec Gordon McCall du théâtre Night Cap de Saskatoon, Lepage a monté *Roméo et Juliette* dans une version d'un bilinguisme très particulier ; en effet, Roméo et les Montaigus utilisaient le texte de Shakespeare alors que Juliette et les Capulet s'exprimaient en français de cette époque, concrétisant pour eux et les spectateurs les deux solitudes canadiennes, les malentendus et difficultés de communication. Seul l'amour permettait de transgresser les barrières linguistiques et idéologiques mais, hélas ! au prix que l'on sait. Privé de son caractère prédominant et dominant, le texte subit coupures ou ajouts et suit les aléas d'une structure en mutations au fil des représentations.

Chaque pièce laisse en chantier le processus de création, constitue un *work in progress*, implique un scénario provisoire et modifiable. Le public est convié à assister à ces différentes étapes dans l'élaboration d'un spectacle multiple où chaque état de l'écriture dramaturgique et scénique est autonome mais prend aussi sens de façon rétrospective dans le jeu de complémentarité ou de divergence des différentes phases de cette gestation. *La Trilogie des dragons* dans les versions successives de quatre-vingt-dix minutes, trois et six heures, illustre cette forme d'« œuvre ouverte ». Le théâtre de Lepage se caractérise aussi par sa pluridisciplinarité faisant appel aux ressources de divers médias. *Le Polygraphe* se fonde constamment sur le vocabulaire et les procédés du cinéma : générique du début ; titres des séquences segmentant la fiction ; variété des plans et montage cinématographique ; outillage et personnages du milieu du cinéma ; tous ces traits intègrent très étroitement les langages du cinéma et du théâtre. Du même prolifique et ingénieux metteur en scène, *Les Aiguilles et l'Opium* conjuguent théâtre, cinéma, photographie, peinture pour poursuivre la réflexion sur la création artistique amorcée dans *Vinci*, cette fois à travers les voyages artificiels (opium et cocaïne) et la souffrance de Jean Cocteau et de Miles Davis. Mouvement d'oscillation entre la France et les USA dans *les Aiguilles et l'Opium* ; ballade jusqu'à Berlin dans *le Polygraphe* ; slalom dans *Vinci* entre Londres, Paris, Cannes, Firenze et la ville de Vinci ; traversée de Chinatown de Québec à Vancouver dans *la Trilogie des dragons*, ce théâtre procède à une juxtaposition antithétique de procédés formels et de valeurs culturelles, ce qui constitue un autre trait dynamique de ce théâtre d'innovation. « Être jeune, c'est être spontané, rester proche des sources de la vie, pouvoir se dresser et secouer les chaînes d'une civilisation périmée, oser ce que d'autres n'ont pas eu le courage d'entreprendre ; en somme, se replonger dans l'élémentaire ». À Thomas Mann donc (*Docteur Faustus*) de conclure ou encore, à Zofia Nalkowska (*Cboucas*) : « La jeunesse n'est pas un état. Elle est une amplification de la valeur de toute chose, elle donne de la réalité à la vie ».