

« L'arte è un veicolo » Entretien avec Robert Lepage

Carole Fréchette

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26931ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fréchette, C. (1987). « L'arte è un veicolo » : entretien avec Robert Lepage. *Jeu*, (42), 109-126.

«l'arte è un veicolo»

entretien avec robert lepage

itinéraires

Tu as terminé ton cours au Conservatoire de Québec en 1978, au moment où le mouvement du jeune théâtre était encore très vivant. Que retiens-tu actuellement, dans ton travail, de la formation que tu as reçue et de cet âge d'or de la création collective?

Robert LePage — À l'époque, le Conservatoire formait beaucoup plus des créateurs de théâtre que des comédiens. On y enseignait évidemment le jeu, mais le travail d'acteur était considéré comme un outil de création. À Montréal, comme il existait un marché, les écoles formaient des comédiens, leur offraient des cours de post-synchro... À Québec, il n'y avait pas ce marché-là; les élèves du Conservatoire venaient d'un peu partout dans la province — des Îles-de-la-Madeleine, du Lac Saint-Jean... — et ils allaient retourner dans leur région faire de l'animation théâtrale. C'est pourquoi le Conservatoire avait beaucoup plus la formation sur le travail de création que sur le travail d'acteur.

Le collectif est resté quelque chose de très important pour moi. Si je trouve difficile, par contre, de qualifier un spectacle comme *la Trilogie des dragons*¹ de création collective, et si je préfère en parler comme de l'oeuvre d'un collectif de travail — ou trouver autre chose encore —, c'est que la création collective a conservé une connotation «jeune théâtre». Au Théâtre Repère², notre mode de création collectif reste très particulier. Dans les années soixante-dix, les gens se réunissaient autour d'un thème pour revendiquer certaines choses. Au Repère, nous travaillons avec des cycles repères, avec des ressources plutôt que des thèmes; nous avons conservé du jeune théâtre le travail collectif, mais pas les thèmes, ni l'engagement social qui en était une coloration.

De nos professeurs du Conservatoire, nous avons gardé le côté Dullin et Lecoq. Leur propre formation a donc influencé beaucoup de monde, comme le Parminou et bien d'autres troupes qui ont fait une grande utilisation du clown, du bouffon, de la commedia dell'arte, du masque... Dans notre façon actuelle d'aborder certaines scènes, il subsiste quelque chose de tout cela, même si personne ne peut appeler ça de la commedia dell'arte... Nous en avons conservé l'esprit. Aujourd'hui, nous jonglons avec des lampes de poche, nous intégrons l'ordinateur et la technologie aux matériaux organiques du spectacle, et nous concevons des jeux scéniques insolites pour intéresser le public à notre propos.

1. Voir le compte rendu d'Irène Perelli-Contos, «*la Trilogie des dragons*, première partie. L'expliquer serait le trahir», dans *Jeu* 38, 1986.1, p. 245-248.

2. Voir Martine Corrivault, «le Théâtre à Québec: tour d'horizon» (p. 215-220); Jacques Lessard, «Théâtre Repère. Une troupe de découverte» (p. 229-230) ainsi qu'une théâtrographie du Théâtre Repère de septembre 1979 à août 1985 (p. 231) dans *Jeu* 36, 1985.3.



Donc, ce que je sais et ce que j'ai envie de faire, je le dois aux gens avec qui j'ai travaillé au Conservatoire, plus particulièrement à Marc Doré qui m'a éveillé à ma façon de fonctionner comme créateur sans jamais m'imposer un style de jeu ou une façon de faire. Lui et d'autres, comme Jacques Lessard et Paule Savard, abordaient le théâtre d'une manière poétique, même pour travailler certaines scènes psychologiques. Ça m'a énormément marqué, et j'ai l'impression que je dois tout à cette courte période. Je ne m'étais jamais intéressé à la poésie écrite; le Conservatoire m'a révélé la poésie du langage en même temps que celle des choses, des objets, de l'espace, du corps. Pour moi, jouer avec les mots comme je le fais dans *Vinci*, sur un *octo pad*, c'est une forme d'écriture poétique.

Tu as sans doute été influencé plus récemment par autre chose...

R.L. — Bien sûr. Je suis allé, comme plusieurs, suivre un stage de trois semaines chez Knapp³, qui puisait à ce genre de «poétique». Je me suis beaucoup intéressé ensuite à ce que fait Carbone 14. Même si on ne peut pas parler ici d'une influence, le travail de cette troupe m'interpelle: j'aime l'audace de ces gens-là, elle m'autorise à mes propres audaces. J'ai aussi été influencé par le contact que j'ai pu avoir avec la danse-théâtre.

Et par le cinéma?

R.L. — Non. Même si on qualifie souvent ce que je fais de cinématographique, je trouve, moi, que ça n'a absolument rien du cinéma. D'accord si on fait référence au découpage des plans, au fait qu'un plan appelle le suivant, que j'utilise la lumière comme la caméra pour montrer aux spectateurs où porter leur regard en éclairant une chose précise sur la scène. Mais ce n'est que le côté formel; l'âme, l'esprit du théâtre tridimensionnel que je fais est très théâtral. Les gens me disent souvent: «Tel spectacle, ça ferait un bon film.» Je suis toujours étonné du rapprochement.

On m'a proposé de réaliser *Vinci* au cinéma et, dernièrement, d'adapter *la Trilogie* pour la télé. Je ne dis pas qu'il n'est pas question que je le fasse, mais cela n'a rien d'évident. Nous avons eu une offre de la télévision pour *Circulations*⁴, et j'ai essayé de voir comment je ferais une telle adaptation: impossible! On peut toujours dégager la structure de son travail et la transposer, mais il sera impossible de lui rendre sa tridimensionnalité à la télé ou au cinéma. De plus, mes spectacles comportent de grandes plages d'improvisation. Ils ne sont pas figés dans le béton. Même s'ils sont extrêmement précis sur le plan technique, l'interprétation reste *ad lib*, et je trouve cette marge de manoeuvre très importante. C'est ça le théâtre: un rituel répété chaque soir mais soumis aux vibrations d'un public toujours différent... Nos états d'âme ne sont pas les mêmes chaque soir non plus, et les choses ont leurs vibrations. Une borne de ciment, dans *la Trilogie*, vibre parce que c'est une vraie. Si elle était fausse, patinée, il s'agirait d'un trompe-l'oeil remarquable, mais sans vibration. Si je choisis de vrais objets, c'est que je crois qu'il y a, au théâtre, un jeu de vibrations inexistant au cinéma.

3. Voir Marc Malenfant, «Autonomie et compétence. L'acteur chez Knapp», dans *Jeu* 9, automne 1978, p. 25-31, et Christian Dutil, «De la famille Knapp», dans *Jeu* 21, 1981.4, p. 179-186.

4. Voir le compte rendu de Marie-Louise Paquette, «*Circulations*. The pleasure is mine», dans *Jeu* 35, 1985.2, p. 153-155.

Jongler avec des lampes de poche, jongler avec des matières organiques: le Chinois (Yves-Eric Marier) de *la Trilogie des dragons* jouant avec le feu.

Chaque propos a sa forme. Un spectacle théâtral sur l'art propose un tout autre univers qu'un film sur l'art, et je serais étonné de pouvoir, dans le cas de *Vinci*, transposer la même poésie au cinéma. J'aurais autre chose que ça à dire sur l'art dans un film.

explorations

Plusieurs courants ont marqué le théâtre québécois des années quatre-vingts, entre autres, le formalisme, le multimédia (l'introduction de la technologie) et l'internationalisme. Qu'empruntes-tu à ces divers courants? Quelle place occupes-tu, à ton avis, dans ce paysage nouveau?

R.L. — Dans les spectacles du Repère — ou dans mes propres spectacles —, l'internationalisme se manifeste beaucoup dans la forme, le langage; on y parle trois ou quatre langues, je fais appel à la traduction, j'utilise des sous-titres, etc. Mais l'internationalisme n'est pas un but à atteindre pour que le Conseil des arts défraie nos tournées dans le monde! C'est mon langage tout ça. Simple. Les gens viennent souvent au théâtre pour entendre des textes. Moi, ça m'a toujours un peu emmerdé, et je n'ai pas envie de proposer des lectures de ce genre au public. Je vais plutôt leur présenter un texte comme un fond sonore. Le texte sera décor; les objets ou la musique deviendront parole. J'aime beaucoup faire ça, m'obliger à traduire les mots, à les dire dans leur vraie langue. Ça donne une petite coloration internationale au spectacle, dont la thématique est souvent universelle d'ailleurs, mais je ne travaille pas suivant une volonté de faire du spectacle un produit exportable. Si la teneur d'un spectacle en facilite la tournée, tant mieux, mais ce n'est pas dans ce but que je l'aurai conçu. Je n'ai pas l'impression d'être pris dans un courant internationaliste.

Je ne pense pas non plus que mon théâtre — ça fait prétentieux de dire ça! — que mon travail soit formel. La forme en est certainement un moteur, mais je ne suis pas un plasticien. Michel Lemieux, lui, a le sens des arts plastiques et arrive à rendre intéressante, sur scène, la plasticité. Je suis plutôt d'un courant poétique où la forme a autant à dire que le jeu. Dans *Circulations*, les comédiens n'étaient pas noyés, submergés par la forme, mais ils ne prédominaient pas non plus. Dans *Vinci* et dans *la Trilogie*, le jeu est très important. En fait, l'envoûtement ne peut exister au théâtre sans l'être humain; sauf que l'intéressant est de voir comment ce dernier utilise son environnement, comment s'établit la poésie, le code, le langage nouveau. Les théoriciens, les critiques de théâtre vont souligner le côté formel de mon travail, mais le public, lui, éprouvera des sensations, des impressions, un certain envoûtement — non pas de l'émerveillement comme ont pu le dire certains critiques. La critique dira: «Voilà des propositions scéniques nouvelles, inusitées.» La réception du spectacle par le public relèvera plutôt de la sensation et de la réflexion qui s'ensuit.

Quant à la technologie, je n'ai aucune pudeur à l'intégrer à la représentation. Visuelle ou sonore, elle ouvre de nouvelles voies, constitue un nouveau langage, qui n'est pas froid. Daniel Toussaint a énormément apporté à *Vinci*⁵: sa technologie n'est pas froide mais humaine, parce qu'il est un grand créateur. Ni lui ni moi n'avons voulu «émerveiller» le public avec la machinerie — souvent très discrète d'ailleurs. Pour justifier son utilisation, il ne suffit pas de bien intégrer la technologie; elle doit dire quelque chose. C'est pourquoi je travaille aussi parfois dans le sens opposé. Ainsi *la Trilogie* n'a absolument rien de technique: une

5. Ce travail lui a d'ailleurs mérité le prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre, en 1986, pour la meilleure réalisation sonore.

Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant: carton exposé à Londres qui allait donner lieu au tableau de Vinci (Louvre)... et au spectacle de Robert Lepage.



seule diapo, très peu d'effets sonores. Ce spectacle a plutôt été pour moi l'occasion d'explorer l'eau, le feu, la terre et l'air. Parce que pour communiquer nos impressions, nous avons besoin de ces matériaux organiques. Même si ça fait un peu zen de dire ça : un créateur est un peu comme un arbre qui s'impose dans la forêt. Pour qu'il puisse déployer ses feuilles, ses fruits, il faut que ses racines descendent profondément dans la terre. Avec *Vinci*, nous avons dû multiplier les expériences technologiques pour arriver à préciser et à parfaire ce que nous voulions dire. En même temps, *la Trilogie* demandait à toute l'équipe de puiser dans le sol, de s'enraciner... Tout compte fait, ma démarche va donc dans les deux sens, et je ne sais pas si je vais choisir une voie plutôt que l'autre. Actuellement, l'une me renseigne sur l'autre.

Confronter les différences dans le personnage même : ce paradoxe, ce conflit, Léonard de Vinci les exprimait lui aussi dans ses innombrables dessins de profils opposés, le vieillard et l'adolescent, le viril et l'efféminé ayant toujours plus ou moins le même corps et exprimant les deux pôles de l'être.



une oeuvre ingénieuse

Vinci n'est pas qu'une expérience technologique. Quel en a été le moteur : son thème ?

R.L. — J'ai voulu faire ce spectacle non pas à partir d'un thème, mais d'une toile de Vinci que j'avais vue à Londres et qui m'avait beaucoup frappé : *la Vierge et l'Enfant avec sainte Anne*, qui est d'ailleurs projetée pendant le spectacle. Même si je suis très visuel, la peinture ne me touche pas vraiment. C'est beau, intéressant, mais je n'en suis pas amateur. Quand je suis allé en Europe la première fois, j'en ai vu des Renoir, des Picasso, j'en ai visité des musées, et je m'en suis voulu que ça ne me touche pas. Puis, à la National Gallery, à Londres, parmi des Rembrandt, des Picasso et d'autres tableaux « extraordinaires » des grands peintres, j'ai vu ce croquis de Léonard de Vinci ; c'est ce qui m'a le plus fasciné. Il était émouvant, sensuel, charnel, doux, et la relation entre la Vierge et l'Enfant avait quelque chose d'ambigu. Pourtant, il s'agissait d'un dessin technique, d'un projet de toile. L'impression que j'en ai ressentie est très difficile à expliquer. D'ailleurs, si j'ai choisi de créer *Vinci*, c'est justement pour ne pas l'expliquer mais plutôt pour la faire ressentir. Mon spectacle

part de cette impression que Vinci a été un grand génie: un grand ingénieur qui, tout à coup, a dessiné de la chair, des êtres humains qui se touchent. Son génie, c'est le paradoxe — la contradiction et la complémentarité — qui est dans ce croquis.

Plusieurs années plus tard, après le succès de *Circulations*, Louise Latraverse m'a demandé de préparer un spectacle pour le Quat'Sous. Vraiment par hasard, j'ai dit que j'allais faire *Vinci*, à partir d'une toile que j'avais vue. Elle m'a fait confiance. Je n'y ai pas trop repensé en cours d'année, puis je suis allé en Italie, réaliser quelques recherches sur Vinci; là, je me suis rendu compte que toute son oeuvre était imprégnée de ce paradoxe, y compris *la Joconde*. Même ce tableau surexploité, que personne ne peut plus subir, est une ultime tentative de rendre complémentaires la technique et l'humanité, qui se contredisent sur une même toile et nous touchent.

De là m'est venue la thématique du paradoxe de l'artiste qui tente de dire des choses très profondes dans une sorte de démonstration technique. De là m'est venue la permission d'utiliser la technologie dans *Vinci*. Je me suis dit: «Si je fais un *show* sur un grand ingénieur artiste, je dois arriver à réaliser une oeuvre d'art, digne de l'esprit dans lequel il travaillait, un oeuvre ingénieuse.» Je n'ai pas voulu m'attaquer à la machinerie de Vinci comme thème, mais qu'on entende presque, dans le spectacle, les rouages de ses machines. Il fallait que je trouve une façon pour que les spectateurs entendent le déclic du projecteur ou voient les «pitons», tout en faisant du spectacle quelque chose d'à la fois ingénieux et aérien, éthéré. C'est pour ça que le décor est un peu japonais: très cartésien, avec une toile lui donnant un petit *look* oriental. Il a d'ailleurs été conçu avant le spectacle. Nous sommes partis de deux éléments qui se contredisaient: des blocs très rigides, très droits, froids comme des dessins techniques, sans humanité, et une toile en V qui s'envole au-dessus de ça, venant briser les lignes, noire, très aérienne. Tout le spectacle en est sorti, tous les mouvements, la lumière, ce que j'avais envie de dire, la répercussion des sons... Tout le propos y était contenu.

Il y avait, d'une certaine façon, un lien organique entre ce que tu voulais exprimer et la technologie.

R.L. — Oui, j'ai l'impression que le succès de *Vinci* tient à ça. *Circulations*, même si le propos était un peu plus faible, a remporté du succès à cause de sa proposition scénique nouvelle. *Vinci*, c'est autre chose. Tout, dans le spectacle — ou presque — est *live*. La part de Daniel Toussaint y est très grande: il a conçu la musique et réalisé l'environnement sonore; et il travaille musicalement dans le même esprit que moi avec les images.

Et tu as entièrement bâti le spectacle avec lui.

R.L. — Oui, j'ai élaboré le concept, puis on a travaillé ensemble. Daniel travaille beaucoup par intuition. Et c'est une des règles d'or de ce genre de démarche: écouter ses intuitions.

En combien de temps avez-vous réalisé le spectacle?

R.L. — On a eu trois semaines pour le faire. Bien sûr, la trame et le canevas s'étaient lentement précisés quand je suis allé en Italie. J'ai utilisé mon itinéraire: ça allait constituer l'histoire. Mais il ne s'agissait que d'une partition, qui s'est lentement «déposée». Finalement, en trois semaines, il a fallu bâtir tout le spectacle à partir des idées que nous lançions l'un l'autre. Nous avons eu des maux de tête, nous avons fait des cauchemars. Ça a été un très dur moment, un véritable accouchement. Louise Latraverse, très présente, a été —

heureusement — très exigeante, tout comme Paul Buissonneau, pour que nous allions au bout des choses; parce qu'ils avaient l'intuition qu'on tenait là une proposition intéressante. Je ne vois pas comment le spectacle aurait pu être le même si nous avions travaillé de façon très disciplinée, pendant un an, à corriger constamment le propos. Nous avons choisi l'intuition pure, nous l'avons privilégiée, refusant une lecture intellectuelle du spectacle. C'est fascinant de travailler avec Daniel. À partir du bordel initial, il arrive toujours à proposer des trames sonores très précises et très orchestrées. Je travaillerai encore avec lui d'ailleurs pour un spectacle sur *Carmen* au Quat'Sous⁶.

du théâtre accessible

Je voudrais que tu parles un peu de ton désir de présenter des spectacles accessibles. Tu as dit, dans une entrevue accordée à La Presse à propos de Vinci, que c'était très important pour toi. Pourtant, Dieu sait qu'actuellement, surtout dans le théâtre expérimental ou de recherche, la question du public — de la réception de la salle — ne se pose pas beaucoup. On semble se demander rarement qui va comprendre ce qu'on fait, qui vient voir les spectacles, si son théâtre ne vise qu'un public restreint d'amis, de complices ou de gens éclairés.

R.L. — Là, je vais encore rebattre les oreilles à tout le monde, mais je pense que cela tient à ce que je travaille à Québec. Ça aussi, c'est difficile à expliquer, mais si les gens de Montréal allaient travailler un an à Québec, ça leur ferait du bien. Autant que ça m'est bénéfique de venir travailler à Montréal. Je ne veux pas dire du tout que c'est à Québec que ça se passe. Mais la formation qu'on a reçue au Conservatoire de Québec allait dans le sens du théâtre populaire, accessible. Jamais on n'a eu le droit de faire des choses hermétiques. Pas plus que des choses trop simples. On a été forcément obligés, coincés entre ces deux impératifs, de faire en sorte que nos produits soient accessibles. Le public de Québec est trop restreint pour qu'on puisse mener une recherche non concluante. Même si une recherche est expérimentale, il faut qu'elle aboutisse à un spectacle accessible. À Montréal, j'ai souvent assisté à des expériences non concluantes, et la salle était comble. À Québec, l'accessibilité est un gage de survie; l'hermétisme, c'est la mort.

Mais il y a autre chose, bien sûr. Moi, je suis un gars de l'immédiat. Je ne travaille pas les choses à long terme. Quand j'ai une idée, une impression, une envie, je veux que ça se passe là, pas que ça devienne le souvenir de ce que je voulais que ça soit.

nationalisme et internationalisme

Je voudrais revenir un peu à la question de l'internationalisme. Dans les spectacles que tu présentes — seul ou avec le Repère —, il y a toujours un Québécois ou une Québécoise qui s'ouvre au monde, qui part en Europe, aux États-Unis. C'est assez nouveau. Au tournant des années soixante-dix, le Québec était assez fermé sur lui-même. Dans les années quatre-vingts, il y a eu un moment où il fallait «faire international»: l'ancrage québécois était passé de mode, les spectacles auraient pu se passer... en Allemagne (qui a semblé être d'ailleurs un lieu de prédilection, même dans des productions récentes). Ça m'a fait très plaisir de voir, dans Vinci, un artiste québécois qui s'en va interroger la «grande culture». Que recherches-tu dans le mélange des langues et des cultures que mettent en jeu tes spectacles?

R.L. — Je peux utiliser une langue comme objet, gratuitement, parce qu'elle est belle, parce

6. Pour en finir une fois pour toutes avec *Carmen*, au Quat'Sous, du 21 avril au 17 mai 1987.

qu'on aime la savourer. L'italien, par exemple. Mais ce n'est pas la seule utilisation possible.

Pour qu'il y ait théâtre, il faut qu'il y ait conflit. Entre deux personnages ou à l'intérieur d'un seul, les plus intéressants étant, à mon avis, ceux qui vivent des paradoxes. La contradiction peut se jouer entre la pulsion de vie et la pulsion de mort du personnage, entre le fait qu'il aime à la fois une femme et un homme ou, sur le plan culturel, qu'il soit un francophone devant parler anglais pour réussir à vivre de son art. Le conflit, ça peut être aussi qu'il est né et qu'il vit de ce côté-ci de la planète et que son esprit, son intériorité, sa sensibilité sont chinois.



Internationalisme et mélange de cultures : Marie Brassard dans *la Trilogie des dragons*.

Comme je suis du Québec, si je veux parler de la Chine, je vais montrer ce que cache un *parking* tout petit, la petite mentalité d'un Québécois... J'aime confronter le petit et le grand, les différences. Je le fais par la thématique du voyage, bien sûr, mais aussi dans le personnage même. Et je ne m'oblige pas à le faire, ça vient tout seul. C'est ça que j'ai à dire, moi, pour l'instant.

Je trouverais difficile de monter une pièce internationale. Guillermo de Andrea peut monter *la Cuisine* d'Arnold Wesker : c'est un Argentin qui a beaucoup travaillé en Europe et qui est installé ici. Il est international. Il lui revient donc de monter une pièce qui représente la société *at large*.

Tu as besoin de toujours te situer ?

R.L. — C'est ça. Je suis ancré ici et, même si j'ai une terrible soif du voyage, je ne pense pas aller vivre ailleurs, même un an.

On t'a reproché d'avoir fait, avec la Trilogie des dragons, un «show-festival», pancanadien, tout à fait dans l'esprit fédéraliste. Qu'en penses-tu ?

R.L. — C'est à Montréal qu'on nous a fait ces reproches. Il n'a jamais été question de fédéralisme à Toronto. J'ai l'impression, au contraire, que ce spectacle est très nationaliste. Montrer des protagonistes québécois qui défendent une idée nationaliste n'est peut-être plus la meilleure façon de témoigner du nationalisme. Il est davantage intéressant, je crois, de montrer des artistes québécois obligés de s'exiler à Vancouver. Mais je ne *vends* pas cette idée-là. Je veux simplement dire que c'est ce qu'il faut faire: je suis *obligé* de faire des tournées dans l'Ouest et aux États-Unis pour pouvoir accéder à un autre palier. Pour moi, ça, c'est un propos nationaliste. Dans *la Trilogie*, quand l'artiste se retrouve à Vancouver, la seule personne avec laquelle il communique vraiment n'est pas de culture canadienne anglaise, elle est orientale! Je trouve également nationaliste, révélateur de notre identité culturelle, de montrer deux femmes qui, au moment de la Deuxième Guerre mondiale, se retrouvent à Toronto et concentrent leurs désirs sur ce qui est complètement anglophone! Je trouve qu'il est plus important de montrer ces images-là qu'autre chose pour défendre notre identité culturelle. Il faut en montrer de l'anglais! Deux cultures ne se parlent pas, c'est étonnant: il faut faire preuve d'une certaine ouverture d'esprit.

J'ai été fervent nationaliste, séparatiste, et j'ai été désillusionné comme tout le monde ces dernières années. Mais j'ai toujours eu honte des séparatistes qui ne parlent pas l'anglais. Il faut apprendre l'italien, l'allemand, l'anglais... Surtout l'anglais, pour nous ouvrir à ce qui se passe autour de nous, pour savoir qui nous sommes, pour échanger, pour être capables d'avoir un point de comparaison.

Être québécois, ce n'est pas seulement parler français. Nous vivons dans un milieu particulier, nous avons une mentalité et une rythmique qui nous sont propres. *La Trilogie* est un spectacle québécois. Comme ceux de Carbone 14, qui utilise aussi d'autres langues — beaucoup l'anglais — et d'autres cultures, mais moins de texte que nous dans *la Trilogie*. La proposition des spectacles de Carbone 14 est fondamentalement québécoise. La mentalité canadienne, c'est autre chose. Je ne la refuse pas... Quand nous avons présenté *Circulations* à travers le Canada, ça m'a confirmé certaines de mes résistances au fédéralisme, mais ça m'a prouvé le contraire de certaines autres idées que j'avais. Il faut aller voir avant de parler, connaître les choses.

Si les gens trouvent *la Trilogie* pancanadienne, c'est un bien petit mal. Nous avons voulu faire un spectacle qui parlerait de la Chine, à partir d'un Chinatown, à Québec. La langue du Chinatown était l'anglais: il ne pouvait être question de faire parler les gens en français!

une morale du théâtre

L'intégrité était le thème de Vinci. Cela constitue encore là, je crois, une voix discordante dans le paysage actuel. En tout cas, on ne parle pas beaucoup, en ce moment, de l'éthique et de la morale de l'artiste: on parle d'esthétique. D'où t'est venue cette idée? S'agit-il d'une question essentielle?

R.L. — L'intégrité est un des thèmes de *Vinci*, je m'en suis bien rendu compte, et j'ai essayé, en cours de travail, de voir en quoi cette question me préoccupait. L'intégrité est la tentative de découvrir qui on est, pour décider de sa morale. J'ai l'impression que bon nombre d'artistes font le contraire: ils fixent leurs paramètres, leurs barèmes de l'extérieur, en se comparant à leurs pairs et en mesurant leur travail par rapport aux autres formes d'art. Ils fixent ainsi les limites du commercial, du gratuit, du superficiel... Je n'ai pas la prétention de savoir vraiment qui je suis, mais j'ai compris un peu, en voyageant en Europe, en faisant des recherches sur *Vinci* et en étant acculé au pied du mur au Quat'Sous, qui j'étais *artistique*-

ment. Je vais essayer d'être fidèle à ça; c'est essentiel à une oeuvre d'art. L'intégrité de l'artiste n'est pas un nouveau thème. La pièce *les Purs*, du Théâtre Sans Détour, était un excellent forum sur la question de l'intégrité professionnelle et sociale de l'artiste. Cependant, ce qui régit cette intégrité n'a souvent rien à voir avec l'intégrité personnelle.

Les barèmes de l'intégrité ne sont pas les mêmes si l'on mesure l'art comme expression de soi, individuelle, et l'art comme expression sociale, collective. Quelqu'un qui dénonce, dans un spectacle, un type d'exploitation et qui, par ailleurs, fait des commerciaux de Coca-Cola a un grave problème d'intégrité, ça se découpe au couteau. Mais il est plus difficile de trancher quant à ce qu'on pense de la vie, de la société, de l'amour, des sentiments. Les règles de ça sont personnelles. Pour arriver à révéler des impressions très personnelles sur la vie, la mort, la lumière dans *Vinci*, j'ai dû atteindre à une certaine unité et apprendre



«Deux femmes qui, au moment de la Deuxième Guerre mondiale, se retrouvent à Toronto», sur le sol sablonneux, en excavation, de *la Trilogie des dragons*. Sur la photo: Marie Michaud et Marie Gignac.



l'humilité. Un *one-man-show* m'y oblige; et ce n'est pas moi qui ai inventé ça. Seul en scène, tu as beau jouer un personnage, tout ce que tu as fait y transpire. Le genre exige de la sincérité et de la générosité: il ne faut aucune feinte dans ce que tu racontes. C'est très dur, et j'en ai été bouleversé. Les pires cauchemars, je les ai faits à ce moment-là, et il ne s'agissait pas du cliché de l'angoisse du créateur. Non, j'avais des choses à régler dans ma vie, sur ce que je pense de la vie. Pas sur ce que je pense du théâtre, mais comme tout est lié...

Le théâtre met actuellement beaucoup en jeu l'angoisse, la violence, l'absence de communication. La fin de la Trilogie révèle plutôt une recherche de sérénité, d'équilibre, d'harmonie. Comment concilies-tu cette quête avec le monde actuel, avec «le bruit et la fureur» du monde actuel?

R.L. — La plupart des artistes placent «leur caméra» au-dessus de la ville, si tu veux, au-dessus de la campagne ou du pays. Jamais dans la cuisine, sous la table. Parfois, la réponse est là. C'est du moins mon impression. Si je plaçais ma caméra au-dessus du monde pour révéler au public ma vision des relations entre l'Est et l'Ouest au Canada, je ne crois pas que je serais clair, cohérent et limpide. Si je montre trop de choses pour faire voir un énorme charabia, il ne va sortir de tout cela qu'une grande confusion. Je vais plutôt choisir de mettre sur scène une table. C'est connu des gens, et c'est reposant de voir un seul objet. Il y a une grande vérité dans les choses, une grande simplicité et une richesse que les gens ne voient plus. Ce qui fait la «magie» d'un spectacle comme *la Trilogie*, c'est que les gens y redécouvrent celle des objets quotidiens: une table de cuisine, un buffet, une petite cabane de parking, un poteau, du sable... Je suis beaucoup à l'écoute du rythme des choses, des objets, et c'est de là que vient, je pense, cette recherche de l'équilibre. Bien sûr, le thème de *la Trilogie* voulait ça; on a beaucoup fréquenté la philosophie taoïste et le zen. Chaque chose est relative, et quand on affirme une chose, on révèle en dessous ce qui la fait exister. Il y a toujours conflit, mais le conflit n'est pas toujours explosif. Ce peut être reposant, complémentaire, de vivre deux choses à la fois, ou de comparer Hong Kong et Vancouver. C'est plus intéressant de parler aux gens comme ça, aujourd'hui, parce qu'ils sont bombardés de bruits, d'images, sollicités à gauche, à droite...

les cycles repères: une méthode

Au Repère, comment travaillez-vous? Comment fonctionne la compagnie?

R.L. — Le Repère est à la fois une troupe et une compagnie de production. Personne n'étant prisonnier des structures, le nombre des membres varie — généralement entre six et dix. Au départ, les membres étaient surtout comédiens ou metteurs en scène et, lentement, des auteurs, des musiciens, des scénographes se sont joints à l'équipe. Nous trouvons intéressant de travailler avec des gens de diverses disciplines et nous pourrions construire un spectacle aussi bien avec un architecte qu'avec un auteur, à cause de la nature de nos méthodes de travail qui nous donnent cette liberté. En plus des membres, plusieurs comédiens viennent travailler avec nous, suivant l'ampleur des distributions.

Quant à la méthode des cycles repères, elle est régie par certains grands principes. Nous commençons toujours à travailler à partir de ressources sensibles, jamais de thèmes: ça fait toute la différence du monde. Si nous faisons collectivement de la création, notre perception, notre conception du théâtre est à l'inverse de celle qui fonde la création collective

De la carte routière aux vaisseaux sanguins «sont venus le sang, l'asphalte, puis l'histoire du viol sur l'asphalte»: *Circulations.*

dont le point de départ est toujours thématique et dont la représentation constitue une « lecture intelligente ». Nous travaillons davantage les sensations, vivaces et plus éloquentes. La « ressource » initiale est donc nécessairement une chose sensible. Dans le cas de *Vinci*, ça a été la toile dont j'ai parlé. *La Trilogie*, elle, a été créée à partir d'un parking, une espèce de non-lieu. Nous avons fouillé dedans, et nous y avons trouvé la métaphore du spectacle. En creusant, nous avons trouvé d'abord les choses immédiates, propres au parking : l'huile à moteur... En creusant un peu plus profondément cette ressource-là, nous avons découvert un ancien Chinatown; un peu plus creux, c'était la Chine. C'est donc la métaphore qui a amorcé le spectacle, et non l'idée que nous allions parler de la rencontre de l'Occident et de l'Orient. Dans le cas de *Circulations*, nous sommes partis d'une carte routière, dont les routes nous sont apparues comme des vaisseaux sanguins. De là sont venus le sang, l'asphalte, puis l'histoire du viol sur l'asphalte.

Quand des ressources sont mises en commun et explorées de différentes façons, cela ne suscite jamais de débats. C'est plutôt le lot de la création collective. Même quand nous en arrivons à une certaine évaluation du travail, il est impossible d'arriver à trouver des arguments pour défendre une impression. Il est impossible à qui que ce soit d'être d'accord ou en désaccord avec une impression que j'ai ! Notre méthode élimine au départ plusieurs problèmes, donc, et nous oblige à chercher constamment la poésie des choses, leur théâtralité.

Un autre de nos grands principes est qu'il n'y a pas de démocratie dans l'art. Ça n'existe pas. C'est pourquoi nous ne voulons pas qualifier notre travail de création collective : cette appellation sous-entend une démocratie. De notre travail, de notre recherche jaillissent des sentiments, des émotions maîtresses, et nous suivons ces pistes. C'est difficile, car tu tiens à une impression, à une sensation, tu ne veux pas l'abandonner, mais si, finalement, tu en suis une autre, tu sais qu'elle ne niera pas la première, qui sera toujours là. Nous suivons donc aveuglément les grands courants qui se dégagent. Nous n'essayons pas de respecter tout le monde en visant l'équilibre et la bonne répartition des idées.

L'élaboration du spectacle est-elle dirigée par quelqu'un ?

R.L. — Ça dépend des projets. Il y a toujours ce qu'on appelle un grand facilitateur, et si l'envie du spectacle vient de deux personnes, ils seront deux; mais il y a très souvent une seule personne qui facilite le travail de tout le monde. C'est souvent moi qui le fais, qui dirige la création. Et les gens se rallient à ma vision des choses parce que je respecte ce qu'ils proposent.

texte et écriture

Est-ce qu'à un moment ou l'autre intervient l'écriture ?

R.L. — Oui. Même les gens qui ne sont pas auteurs le deviennent par ce qu'ils donnent au spectacle. Mais l'écriture est somme toute secondaire. Elle joue un rôle accessoire, semblable en cela aux souliers ou au chapeau dont on a besoin pour créer un personnage. L'écriture est un outil, pas le but du processus.

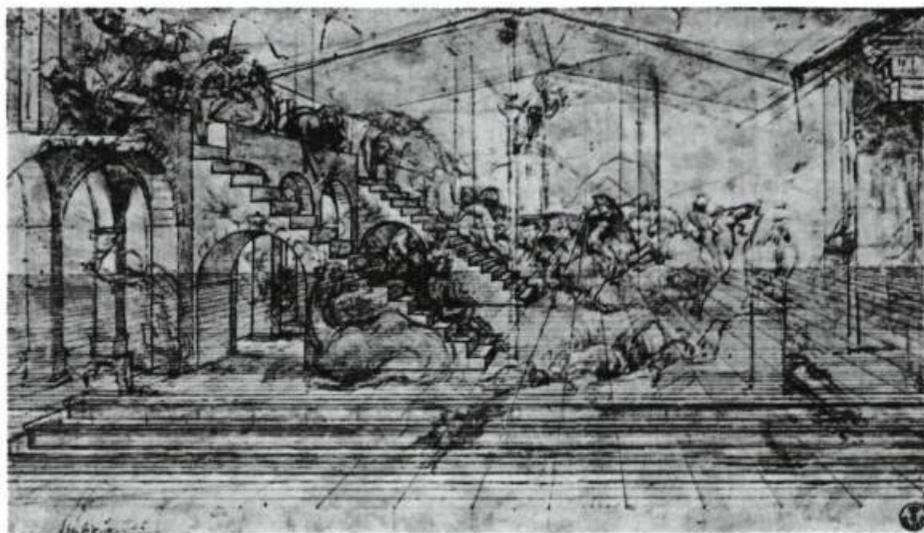
Mais le texte de la Trilogie, il a été écrit ou pas ?

R.L. — Une fois que le spectacle a été joué. Nous l'avons écrit, et nous en avons corrigé les lacunes. La représentation fait partie du cycle, du processus de création. Chacun de nos

spectacles constitue la ressource du prochain; c'est pourquoi dans *Carmen*, on retrouvera beaucoup de *Vinci* ou de *la Trilogie*. Pas uniquement dans sa facture visuelle, son style ou son esthétique. Dans ce que ça raconte, dans les impressions qui s'en dégagent.

Le travail sur le texte, ça ne t'intéresse pas du tout? T'est-il arrivé de monter des textes?

R.L. — Pas beaucoup. Ce n'est pas que ça ne m'intéresse pas, mais il n'est pas sûr que le texte serait intéressé par moi, que je serais la meilleure personne pour le monter. C'est un peu comme pour les tableaux: l'art visuel me fascine, mais j'ai de la difficulté à apprécier des tableaux. L'écriture de Michel Tremblay m'interpelle énormément: ses romans, son théâtre. C'est d'ailleurs ce qui m'a donné le goût de faire du théâtre. Quand j'ai lu les premières pièces de Tremblay, au secondaire, ça m'a révélé ce que je voulais faire. C'est la théâtralité de Tremblay qui m'a plu. Ce qu'écrivait René-Daniel Dubois m'émeut aussi, tout le temps. J'ai vu plusieurs de ses pièces et je serais probablement capable de lire du René-Daniel Dubois.



«Grand ingénieur qui [...] a dessiné de la chair», qui a voulu «rendre complémentaires la technique et l'humanité», Vinci faisait des calculs précis pour ses tableaux, comme cette étude de perspective pour *l'Adoration des mages*, exécutée vers 1481.

Le texte n'est donc jamais ton point de départ pour faire du théâtre?

R.L. — Jamais, vraiment jamais.

Pour Carmen alors, quel est ton point de départ?

R.L. — Encore l'idée du paradoxe. *Carmen* est un gros opéra mondain qui dure plus de quatre heures et qui compte je ne sais plus combien de personnages et de figurants. Parmi eux, un personnage révolutionnaire, Carmen, passe pour un *sex-symbol*. On en a donné toutes sortes de versions, mais elle n'a pas été mise là pour rien. La ressource, c'était ça pour moi, au départ. À l'époque de Bizet, elle a fait scandale à cause de ses moeurs légères. Mais au-delà de ça, quelque chose nous touche dans *Carmen*, quelque chose de pur. Elle est l'in-

carnation de l'amour, très habitée aussi par la mort. C'est l'instinct de vie et de mort qui m'intéressait dans son personnage. J'ai donc épuré le texte, enlevé des personnages, coupé de longs passages.

Ça va être un opéra? C'est à partir du livret que tu travailles?

R.L. — Oui, ça va être chanté du début à la fin. C'est très parodique, et la comédie et la tragédie y cohabitent. Mais je ne me moque pas des personnages. Je les fais grimacer, je les entraîne vers l'hyperréalisme. Certains de ces personnages ont des valeurs complètement ridicules, et l'on s'abstient de rire d'eux quand ils entrent en scène, lorsqu'on va à l'opéra «bien monté». Mais ce n'est pas pour rien que l'on a envie de rire; il faut rire! Il me faut mettre en lumière la raison pour laquelle on rit. Par contre, la chanson de la mort et «la Bohème» que chante Carmen sont très organiques. Cet opéra fourmille de contradictions, c'est ce qui m'intéresse. Il est structuré de manière très classique, mais les airs sont en spirale, comme les airs arabes. C'était d'ailleurs une révolution à l'époque.

Cet opéra, c'est en plus, pour moi, une porte, une poignée de porte pour les spectateurs. Comme la Joconde l'a été dans *Vinci*. Si je leur avais parlé d'une autre toile de Vinci, ils n'auraient probablement pas ouvert la porte. Carmen exercera le même attrait, le même magnétisme. Plus que la Traviata, son personnage a quelque chose qui incitera les gens à ouvrir la porte, pour voir et pour entendre.

Daniel Toussaint a fait encore là un énorme travail. À certains moments, la musique devient le texte; le texte, la musique. Quand la musique est plus éloquente que les mots, on peut la souligner par des commentaires sonores.

L'opéra *Carmen* a été tellement monté depuis dix ans que notre production fera certains clins d'oeil à toutes ces versions. Je fais même allusion à *Sainte-Carmen-de-la-Main* de Tremblay. Tant de choses se recourent...

entre l'art et le show-business

Comment réagis-tu au succès?

R.L. — J'ai l'impression en fait que les autres perçoivent mieux que moi ce qui m'arrive en ce moment. Je reviens encore avec mes distinctions, mais je ne sais pas si c'est mon art qui a du succès à Montréal — où même l'expérimental est devenu du show-business — ou si c'est que je suis devenu une tête d'affiche de ce show-business. Mais je n'ai pas le temps d'y réfléchir, et ça ne m'intéresse pas vraiment.

Le succès ne me fait pas peur parce que je ne suis pas connu. *Vinci* a eu du succès à Montréal, mais en Europe, à l'automne, je ne sais pas si le spectacle recevra le même accueil. Le succès me fait plaisir, c'est sûr, mais je ne flotte pas. Et je tiens beaucoup compte des critiques.

Qu'est-ce que tu attends de la critique et quel besoin en as-tu?

R.L. — J'attends, entre autres, qu'elle me raconte le spectacle que je suis en train de faire. Vraiment. J'en ai besoin comme du public, qui me renvoie ce dont parle le spectacle. C'est l'échange qui est extraordinaire au théâtre. La critique ne me dira pas si c'est bon ou pas, ce n'est pas là l'important; elle va me donner une lecture de ce que je fais. La critique est là

pour schématiser une série d'impressions — conscientes ou non — et les renvoyer à l'artiste pour le relancer. C'est essentiel à notre métier. La critique ne me fait pas changer d'avis, mais elle m'apprend beaucoup. C'est pourquoi j'ai beaucoup d'admiration pour Robert Lévesque, même si je sais que les gens le trouvent acide. On peut ne pas être d'accord avec moi...

Comment réagis-tu au fait qu'on ait qualifié la Trilogie de «spectacle de l'année» avant même les premières représentations à Montréal?

R.L. — C'est la règle du show-business. C'est casse-gueule, mais tout le monde le fait: les règles s'annulent. Le succès que je remporte à Montréal me met un peu de poids sur les épaules, mais pas trop. Je suis *bot* ici. Ailleurs, on verra. Le succès est bien relatif...

Tu vois beaucoup de théâtre? Tu te nourris beaucoup du théâtre des autres?

R.L. — Oui beaucoup. Presque pas de cinéma, cependant, malheureusement. Les gens s'imaginent facilement que je n'aime pas le théâtre traditionnel parce que c'est trop différent de mes spectacles. Mais je peux être fasciné par les choses les plus classiques, même si je ne ferais pas ce genre de théâtre-là. Quand les choses sont pures, claires et qu'elles disent ce qu'elles ont à dire, j'en suis. Ça me renseigne beaucoup sur mon art.



Une tête d'affiche, un créateur: Robert Lepage dédoublé en Vinci. Photo: Robert Laliberté.

Tu produis énormément en ce moment. Cela tient-il à ton désir, trouves-tu dans cette productivité une nourriture dont tu as besoin ?

R.L. — C'est difficile à dire, mais je pense que oui, même si je suis un peu épuisé. J'ai encore beaucoup à vérifier, et ce n'est pas en traînant un spectacle en tournée pendant un an que je le ferai... Mais je suis jeune. Et cette année, il est devenu clair pour moi qu'il faut avoir la prétention de travailler à une oeuvre, pas à des pièces. Une oeuvre nous accorde des permissions. Quand Magritte s'est mis à dessiner des pommes et des chapeaux melons, il en a dessiné longtemps. La période bleue de Picasso n'a pas duré que le temps de deux tableaux. L'art pictural se donne des permissions que nous ne nous accordons pas. On voit beaucoup trop les choses comme du *fast-food* en théâtre : un mois et demi de créativité, un mois et demi de représentations et le «big mac» est mangé, on passe au suivant. Mais on a une oeuvre à faire et, pour moi, *Circulations*, *la Trilogie*, *Vinci* et *Carmen* sont d'une même eau. Ces quatre spectacles sont tirés du même puits, des mêmes ressources, et cela m'autorise à certaines réutilisations d'un spectacle à l'autre : le train, les sous-titres, les langues étrangères... Parce que je ne vois plus mon travail comme un amoncellement de petits spectacles qui finissent par constituer une oeuvre à la fin de l'année. Pina Bausch s'est donné cette permission; et elle a produit plusieurs spectacles en peu de temps parce qu'elle sentait qu'elle travaillait à quelque chose. De la même façon René-Daniel Dubois est très prolifique. On peut, dans son cas, parler d'une oeuvre. Tous ses textes sont d'un même jet.

Comment te sens-tu dans le Québec de 1987 ?

R.L. — Bien. Je me suis toujours senti privilégié d'être ici. À Limoges, cette année, j'ai cependant eu l'impression que ce qui avait lieu en Europe — comme aux États-Unis — était plus stimulant actuellement que ce qui se faisait ici. J'ai l'impression que nous allons dormir, un an ou deux, comme pour faire la transition après la désillusion nationaliste. Ça va peut-être nous réveiller à ce qui se passe dans le monde ! Quand je suis ici, je suis plutôt inconscient de moi dans le monde. En Europe, aux États-Unis, le contexte mondial devient très important. J'ai bien l'impression qu'ici, une barrière subsiste...

Mais j'ai beaucoup moins qu'avant l'impression de vivre ici sur une île. Les gens de vingt ans avec qui j'ai beaucoup l'occasion de travailler font preuve de plus de maturité que nous au même âge. Nous étions en quête de liberté, d'amour et d'eau fraîche : ils ont ajouté à cela une lucidité qui me plaît beaucoup. Ça va peut-être ouvrir des horizons.

propos recueillis par **carole fréchette**

mise en forme de l'entretien : **lorraine camerlain**