

Entre le jouet de pacotille et la voûte céleste **Le voyage des personnages à travers les objets**

Michel Vaïs

Number 45, 1987

« La Trilogie des dragons »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27556ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1987). Entre le jouet de pacotille et la voûte céleste : le voyage des personnages à travers les objets. *Jeu*, (45), 98–110.

entre le jouet de pacotille et la voûte céleste

le voyage des personnages à travers les objets

La forte cohésion que l'on constate dans *la Trilogie des dragons* tient, pour une bonne part, aux correspondances — voulues, recherchées — entre divers éléments qui composent la pièce. Cette trame découle de ce que les membres du Théâtre Repère nomment l'«utilisation des ressources sensibles». On trouve de telles correspondances dans le texte, dans les leitmotifs musicaux, dans les rapports entre les personnages, mais aussi et peut-être d'abord, dans l'utilisation d'éléments visuels : accessoires, mobilier scénique, scénographie.

Ainsi, les objets servent de points de départ à l'action ou permettent de la relancer, de la faire évoluer indépendamment du texte, et d'une manière superbement efficace. Dans *la Trilogie*, ces objets sont relativement peu nombreux. Mais ils s'avèrent d'une grande richesse



La «boule originelle» : Françoise l'achète pour Stella à l'aéroport de Vancouver. Photo : Claudel Huot.

dramaturgique. Leur rareté à l'intérieur de l'œuvre (même s'il s'agit d'objets qui, dans la vie, n'ont rien d'exceptionnel), leur beauté, qu'elle soit intrinsèque ou principalement due au contexte théâtral qui les valorise, leur confère dans certaines scènes une dimension particulièrement précieuse ou symbolique. Comme s'il s'agissait de talismans. Par ailleurs, le fait qu'ils soient constamment réutilisés dans la pièce ajoute à l'impression de nécessité qu'ils dégagent. En d'autres mots, lorsqu'un objet scénique est abandonné à peine utilisé par les personnages, lorsqu'on ne lui a pas donné le temps de «vivre» en relation avec son utilisateur, il peut s'avérer gratuit ou inutile pour le spectateur, comme un cadavre encombrant. Rien de tel dans *la Trilogie des dragons*. La cohésion que l'on constate à la représentation découle de la sobriété avec laquelle on recourt aux objets, renforcée par un principe de réutilisation et d'économie. Ce spectacle a l'air «tricoté serré» (pour emprunter l'expression que Marcel Rioux applique à la société québécoise): c'est là, pour une bonne part, l'explication du plaisir qu'il suscite.

Aussi voudrais-je explorer dans la pièce le recours aux objets, leurs rapports avec les personnages et leur inscription dans l'espace scénique. M'intéresseront trois petits accessoires privilégiés (boule, boîtes de chaussures avec leur contenu, draps), et aussi deux catégories particulières d'objets: les sièges et les véhicules. La plupart du temps trop grands pour être considérés comme des accessoires que les acteurs manipulent, pas assez pourtant, sauf exception, pour être identifiés à des lieux, sièges et véhicules forment une catégorie à part, intermédiaire. Proches parents allant jusqu'à se fondre l'un dans l'autre, ils agissent comme des vecteurs de l'activité scénique. Tout se passe comme s'il y avait solution de continuité entre certains petits objets (les talismans scéniques), les sièges, les véhicules et les lieux. Comme si, théâtralement, *la Trilogie* était faite pour une bonne part d'objets agrandis et projetés dans l'espace, entraînant les personnages dans leur course folle.



Lors de la première scène entre les deux fillettes, «chaque boîte représente un magasin». Photo: François Truchon.



«Jeanne accouche avec l'aide de Lee qui, dès l'instant où elle crie, sort d'une valise plusieurs paires de petits souliers blancs». Stella, enfouie sous la table, chaussera la dernière paire. Photo : François Truchon.

la boule originelle

Au début de la pièce, une fois le gardien du parking sorti de sa guérite, la première image qui s'impose est celle de la boule de verre, musicale et lumineuse, que le vieil homme ramasse et considère un moment, avant de l'emporter avec lui. Puis, toute la pièce se déroule en *flash-back* par rapport à cette scène. Enfin, à la dernière scène de *la Trilogie*, le même gardien revient et aperçoit la (même) boule que Françoise a déposée sur le sol en guise d'hommage posthume à Stella, la fille de sa cousine Jeanne. Les autres scènes où cet objet apparaît sont le prologue de la troisième partie (c'est alors que Françoise, à l'aéroport de Vancouver avec son fils Pierre, achète le jouet pour Stella); la scène où Françoise offre le cadeau à la petite fille, et celle de la mort de Stella à l'hôpital. C'est relativement peu. Pourtant, dès la première fois, on s'attend — consciemment ou non — au «retour» de la boule, à l'explication de sa présence et de sa signification. Cela n'arrive que plus de quatre heures de représentation après! Curieuse attente que celle d'un objet de pacotille dont on ne sait rien, sinon qu'on en trouve probablement dans bien des bazars. Pourtant, l'économie générale du spectacle, de même que la connaissance que l'on peut avoir des procédés habituels du Théâtre Repère, nourrissent cette attente et en meublent la durée. On sait bien que ce gadget réapparaîtra à un moment donné. Aussi, quand Françoise, après avoir longuement discuté avec la vendeuse de souvenirs, se décide finalement à acheter cette curieuse boule pour Stella, plutôt que le parfum ou la dérisoire auto-miniature-surmontée-d'une-petite-fille-qui-prend-des-photos, elle n'a pas grand-chose à dire pour nous mettre de son côté. C'est comme si la boule, entre les mains de Françoise, se remplissait alors de toute l'histoire de Stella, de Jeanne, de Lee, dont elle jouait la triste musique. Ainsi, un objet très peu utilisé atteint une immense valeur symbolique. Peut-être la gestuelle du spectacle, axée sur le tai-chi (exercice où l'on tient souvent une sphère imaginaire entre les mains), y est-elle pour quelque chose.

les boîtes et leur contenu

Tout autre est l'utilisation des boîtes de chaussures. Elles surgissent au début de la pièce, immédiatement après le prologue, et ne nous lâcheront pas de sitôt. Bien au contraire, elles auront l'air de se multiplier, de se remplir, de déborder de leur contenu et d'être partie liée à la vie même des personnages. De faire presque partie d'eux, de leur destin. À la scène 1, les deux fillettes, Françoise et Jeanne, jouent à la maman-qui-fait-ses-courses-dans-les-magasins-de-la-rue-Saint-Joseph. Chaque boîte représente un magasin, genre «Phil Bédard cochonneries», «la Binne à Lefebvre» ou «Plamondon souliers». À l'entrée en scène de William S. Crawford, on a l'impression que le personnage sort littéralement d'une des boîtes. Les deux enfants inventent tout innocemment un Anglais, naturellement un peu caricatural, l'imaginent fraîchement débarqué pour vendre des souliers dans le Vieux-Québec, essayant les quolibets des commerçants xénophobes, pour aboutir à côté d'un terrain vague, à la blanchisserie du Chinois. Un peu plus tard, Françoise et Jeanne reprennent le jeu des magasins avec leurs boîtes de carton, pour faire entrer en scène Morin. Celui-ci frappe aussi aux portes de la rue Saint-Joseph, pour emprunter de l'argent, et se ramassera évidemment chez le Chinois. On a dès lors l'impression qu'inéluctablement, les boîtes de chaussures mènent chez le Chinois qui, dans sa force tranquille et mystérieuse, attire à lui tous les personnages. On retrouve une boîte de chaussures dans le rêve du Chinois : ses deux vieilles sœurs en sortent les cartes «de la chance» et «de l'amour».

Au début de la deuxième partie de la pièce, ce sont maintenant de petits souliers blancs d'enfant que Jeanne manipule. C'est un cadeau de Lee. Elle les promène sur son ventre de femme enceinte, comme si désormais, elle allait devoir «jouer» avec de vrais objets plutôt qu'avec les boîtes vides, remplies d'imagination, de son enfance. Désormais également, les chaussures vont prendre le relais des boîtes comme porteuses de sens privilégiées, ou plutôt, elles vont amplifier et approfondir le faisceau de sens véhiculé par les boîtes, car celles-ci n'ont pas disparu. Dans la même scène, en parallèle, on voit la geisha à Tokyo,



Les deux sœurs chinoises lavent les draps dans un baril. Photo : François Truchon.

enceinte elle aussi. Un marin américain lui offre en cadeau une robe et un petit livre, emballés dans une boîte de chaussures : objet universel pouvant se faire maison de poupée ou écrivain; contenant banal, qui nous suit toute la vie. Un peu comme les chaussures, dont Françoise dit, lorsqu'elle rencontre Crawford dans le train à la scène suivante, qu'elles sont aussi importantes qu'un bon lit, parce que quand on n'est pas dans les unes, on est dans l'autre, et vice versa.

À la troisième scène de la deuxième partie, le destin de Jeanne s'accomplit. Elle tient le magasin de chaussures de Crawford à Toronto. Les boîtes blanches et leur contenu sont devenus le pain quotidien de sa vie d'exilée. A-t-elle été attirée vers cet emploi par des souvenirs d'enfance? La manipulation de ces objets lui remet-elle en mémoire ses jeux innocents avec Françoise, sa grande amie à qui elle n'a pas osé écrire depuis cinq ans? En voyant dans cette scène Jeanne entourée de boîtes de chaussures, on a l'impression que celles-ci ont sur elle un énorme pouvoir d'évocation. Il n'y a pas à dire, les objets de *la Trilogie* ont un poids, un sens, une vie.

La scène centrale de la deuxième partie du spectacle (juste avant un court entracte) est sans doute une des plus fortes de la pièce. D'abord, Françoise et Jeanne enlèvent toutes les deux leurs chaussures, la première pour chausser des patins à glace qui lui permettront de danser avec son fiancé; la seconde pour effectuer une sorte de ballet avec son ancien amoureux (le père de sa fille), illustrant différents moments de leur relation. Ensuite, Jeanne accouche avec l'aide de Lee qui, dès l'instant où elle crie, sort d'une valise plusieurs paires de petits souliers blancs qu'il dispose sur la scène par ordre de pointure. Stella, sa fille adoptive, entre et chausse la dernière paire. Toutes ces chaussures en rang sur la scène font penser à une foule assistant à un défilé militaire. Jeanne et Stella vont d'ailleurs aussi regarder le défilé (se joignant aux chaussures en quelque sorte, s'identifiant à elles), courant d'un bout à l'autre du plateau pour saluer les soldats. C'est alors que Françoise et son fiancé en uniforme, suivis de deux autres soldats, cessent de parader autour du plateau pour envahir le lieu et piétiner sauvagement de leurs patins tranchants les souliers sagement alignés. Le rythme s'accélère. La belle parade se révèle offensive guerrière. Le masque est tombé, les illusions sont déçues. Que sont les gens ordinaires devant les forces armées? Que sont les chaussures devant les patins? Noir.

Puis, à la fin du *Dragon rouge*, c'est le suicide de Jeanne. Seule dans sa cuisine, avant de passer la corde autour de son cou et de monter sur la table, elle enlève ses chaussures. Geste simple, obscure signature, que les objets remplissent de sens cachés, plus ou moins évidents : veut-elle éviter de salir la table (précaution dérisoire à l'instant où elle choisit la mort, mais tellement conforme au personnage!)? Rendre ce cadeau à son époux, qui n'a su lui offrir l'amour qu'elle attendait? Se délester de ces boulets qui ont représenté une grande partie de sa vie, avant de partir pour l'au-delà? Retrouver, en faisant pieds nus ce geste ultime, la légèreté de ses dix ans? C'est la dernière fois, dans la pièce, que l'on verra des souliers ou des boîtes de chaussures. Jeanne morte, ces objets ont perdu leur sens théâtral.

les draps

Il y a un autre objet dont les auteurs de *la Trilogie* tirent le maximum d'effet. D'une désespérante banalité, fascinant pourtant à cause de sa souplesse et de sa faculté à façonner rapidement toutes sortes d'images scéniques, le drap (généralement blanc) intéresse les

-Une espèce de guirlande lumineuse tout à fait dans l'esprit de la saison- constitue la *Constellation de Pierre*. Photo : Daniel Kieffer.



«Monté sur le baril qui fait office de table de poker, le fauteuil, d'abord vide, représente le commerce de Morin. Les deux Chinoises le font pivoter lentement». Photo : Daniel Kieffer.



metteurs en scène depuis fort longtemps. Au point d'apparaître souvent comme un procédé galvaudé. Voyons comment on évite ici ce danger, en faisant un détour par notre histoire récente.

Avant les années soixante-dix, au Québec, qui disait «Chinois» voulait dire blanchisserie une fois sur deux, et restaurant le reste du temps. On utilisait couramment l'expression «aller chez le Chinois» pour «apporter les draps à laver». Dans ces minuscules et sombres boutiques, que les premières scènes de *la Trilogie* font revivre avec bonheur, flottait une odeur d'amidon (pour empeser les draps) mêlée à celle du riz, qui constituait l'essentiel de la cuisine de la famille logeant dans l'arrière-boutique. En venant chercher ses draps soigneusement emballés dans du papier brun — le plastique n'était pas encore aussi courant qu'aujourd'hui —, on emportait inmanquablement chez soi un peu de cette odeur de brûlé, à mi-chemin entre la sueur séchée et la cuisine exotique. Comme si la propreté, la blancheur si chère aux Occidentaux, ne pouvait naître que dans cet air raréfié, presque irrespirable. Et le soir venu, au creux du lit, nos rêves étaient imprégnés de la même odeur. Roi des draps, le Chinois régnait naturellement sur nos songes.

L'intérêt de l'utilisation des draps dans *la Trilogie*, c'est donc, d'abord, qu'ils sont liés à une tradition à peine disparue, indissociable du personnage du Chinois. On voit cet accessoire scénique très tôt, dès la scène où Jeanne et Françoise apportent les draps de Morin à laver chez le Chinois; on voit les deux sœurs du Chinois les laver dans un baril; on les retrouve entre les mains des deux fillettes, dans la scène imaginaire où Crawford et le Chinois fument de l'opium; un peu plus tard, dans «le rêve du Chinois», tandis que Morin et Bédard s'étendent chacun sur un drap par terre, en guise de lit, le Chinois sort de la cabane avec trois draps qu'il accroche devant sa porte pour permettre la projection d'ombres chinoises,

une de ses sœurs déplie un drap taché de sang, et tandis qu'une jonque apparaît, une voile est hissée sur le poteau. C'est là qu'on associe pour la première fois, visuellement, les draps et le voyage. On reverra un drap dans la scène de la mort de Stella, alors que sur son lit d'hôpital, elle renverse du café, crache du bleu de méthylène et finalement, saigne après s'être frappé la tête sur le métal. Parallèlement, Youkali, à Vancouver, jette des encres des mêmes couleurs sur une grande feuille de papier. Enfin, c'est dans le drap ensanglanté que Stella est enterrée par le croque-mort Lépine, près de Jeanne et de Lee.

On le voit, cet accessoire est lié à toute une série d'idées. Objet permettant un contact — fût-il uniquement commercial — entre les Québécois et les Chinois au début du siècle, il apparaît comme une sorte de trait d'union. Une brèche dans un mur d'indifférence et de xénophobie, qui permettra de pénétrer dans un univers insoupçonné. Par ailleurs, entourant les dormeurs de sa chaleur, épousant leur sommeil, il leur inspire des rêves de voilures et de voyages au pays du souvenir. Il est aussi l'écran d'un théâtre d'ombres imaginaire, sur lequel se fixent et se matérialisent les songes, les pensées, les ancêtres. D'un autre côté, témoin et porteur des traces de la vie intime des personnages, le drap évoque leurs misères ou raconte physiquement leurs maladies, leur mort. C'est là que, linceul, il peut accompagner un personnage jusqu'à la tombe, ou alors, œuvre d'art, il lui donne une nouvelle vie. En effet, il ne restait plus qu'un pas à faire pour voir associé le drap à la toile blanche d'un peintre, achevant ainsi sa transformation d'objet de lessive en objet d'art. Cet objet, dans sa triste banalité, suit ainsi les personnages de *la Trilogie* qui, partis du Vieux-Québec sombre de 1910, aboutissent — eux ou leurs descendants — soit au royaume de l'art, soit à la mort.

les sièges

On s'assoit peu dans *la Trilogie*. En tout cas, les personnages restent souvent debout là où l'on s'attendrait qu'ils s'asseient, du moins, selon la convention réaliste. Si bien que les sièges, comme les menus objets, prennent rapidement un sens symbolique. Il y en a de désespérément banals (quatre chaises de cuisine en chrome et en simili-cuir) et de plus suggestifs (fauteuil de barbier pivotant, fauteuil roulant). Reste à voir comment ils sont utilisés.

C'est d'abord, curieusement, par leur absence inattendue dans certaines scènes que ces objets se distinguent. Une absence, précisons-le, soulignée très tôt par le texte : au moment de leur première rencontre dans sa boutique (scène 2), le Chinois invite Crawford à s'asseoir pour y boire une tasse de thé, mais ce dernier, après un bref regard circulaire dans l'espace scénique vide, répond qu'il préfère rester debout pour faire sécher la pluie sur ses vêtements. Cet échange provoque le rire, tout en prévenant le spectateur que les sièges (comme le reste) seront utilisés avec parcimonie. Ainsi, les fillettes jouent aux magasins couchées sur le sol; les hommes jouent au poker debout, autour d'un baril, dans la cave du Chinois; quant à Pierre et à Youkali, c'est assis par terre qu'ils trinquent, dans la galerie vancouveroise où ils font connaissance. Ce qui, notons-le au passage, permet de les intégrer admirablement dans l'«œuvre» du jeune artiste, une espèce de guirlande lumineuse tout à fait dans l'esprit de la saison (nous sommes à l'approche de Noël!), qu'il nomme «Constellation».

Le premier siège où l'on s'assoit est l'impressionnant fauteuil pivotant du barbier Morin. C'est le jeune Bédard qui l'apporte dans l'espace scénique, après que son père l'a réparé. En guise de paiement, il s'y installe timidement et s'y fait raser pour la première fois de sa vie. Rite de passage au cours duquel l'impétrant est malmené, ridiculisé, voire terrorisé par

l'officiant, tout en étant fasciné par sa fille Jeanne, cette cérémonie du rasage fait de Bédard un homme. «Pour vingt-cinq cennes!», clame Morin. On a alors l'impression, qui se confirmera plus tard, que l'installation dans ce fauteuil est hautement symbolique. Que ce siège a «un rôle important à jouer» dans *la Trilogie*.

À la scène suivante, Jeanne s'assoit dans un landau que promène son amie Françoise, jouant le rôle de la maman. Plus tard, c'est sur la chaise de barbier qu'elle devient femme : son père la surprend en plein émoi sexuel avec le jeune Bédard, qu'il chasse furieusement à coups de rasoir. Enceinte, la jeune fille vient s'y asseoir tristement, en considérant son ventre engrossé d'un chandail mis en boule sous sa robe. Enfin, c'est fixée à ce même siège de barbier que Jeanne est offerte par son père au Chinois, dans la scène magistrale qui clôt la première partie de *la Trilogie*. Monté sur le baril qui fait office de table de poker, le fauteuil, d'abord vide, représente le commerce de Morin. Les deux Chinoises le font pivoter lentement comme s'il s'agissait d'une luxueuse toupie vendue aux enchères. Puis, elles y installent Jeanne et la font miroiter sous les éclairages telle une poupée dans une vitrine de Noël. Notons-le, ce fauteuil et le landau sont les seuls sièges que l'on voit dans le premier dragon, et on ne les revoit plus par la suite.

De même, dans la deuxième partie de la pièce et seulement là, apparaissent quatre chaises de cuisine. Elles nous situent chez Jeanne et Lee à Toronto, dans le train menant à — ou venant de — Toronto, et dans le magasin de chaussures de Crawford, situé dans la même ville. C'est un peu comme si chaque ville, mais aussi chaque partie de la pièce, avait ses sièges. Détail peut-être amusant, mais qui contribue sans doute à la clarté de l'histoire assez complexe de *la Trilogie*, où les rêves des personnages interviennent souvent dans leurs actions. Ces éléments du mobilier scénique jouent nettement un rôle de décor, en permettant d'identifier facilement les lieux. Bédard apparaît aussi sur un siège dans le deuxième Dragon : il fait des livraisons à bicyclette. Les personnages acquièrent dès lors une mobilité qui va s'accroître dans le troisième Dragon, alors que les sièges deviendront presque tous des véhicules.



Le fauteuil roulant de Crawford «devient un pousse-pousse grâce à deux cannes». Photo : François Truchon.

Dans la troisième partie de la pièce, les personnages s'assoient dans un fauteuil roulant, qui devient pousse-pousse grâce à deux cannes (Crawford); sur un lit d'hôpital (Stella); dans une voiture sport (Pierre et Maureen); sur un dragon (Crawford enfant) et sur une valise (le pilote d'avion qui se transforme en Boeing 747). Mobilité, vélocité, course contre le temps, précipitation vers le gouffre ou vers la mort... Comme c'était le cas dans les deux autres parties, ces sièges n'apparaissent pas ailleurs dans la pièce. Ils peuvent être considérés davantage comme des véhicules.

les véhicules

Dans le premier Dragon, on voit un véhicule vide et immobile (!): la jonque qui, dans le rêve du Chinois, l'emporte «au pays du souvenir». Auparavant, Jeanne et Françoise ont promené leur landau vide dans lequel Jeanne, jouant au bébé, s'est ensuite installée un moment, comme pour s'entraîner à la vitesse. Notons aussi la présence d'un puissant véhicule symbolique dans la scène où Crawford initie le Chinois au poker, l'opium, qui propulse les personnages dans l'imaginaire.

Deuxième Dragon : les personnages voyagent en train (Françoise et Crawford, puis Jeanne) et à bicyclette (Bédard et Sœur Marie). Étonnamment, mais cela est conforme au rythme général du spectacle qui va s'accéléralant, nous n'avons pas en représentation une grande impression de vitesse au moment où les personnages sont dans le train. Sans doute à cause des sièges de chrome et de simili-cuir, qui sont, rappelons-le, les chaises de cuisine de Jeanne et Lee à Toronto; à cause du faible éclairage aussi (qui oblige Crawford à s'asseoir près de Françoise pour y lire son journal, lui permettant d'engager la conversation); toujours est-il qu'on a bien l'impression de se trouver devant un de ces bons vieux trains canadiens à l'allure de tortue, faits davantage pour avaler les immenses paysages enneigés que pour griser les passagers par la vitesse. La griserie, c'est encore par un véhicule symbolique que les personnages vont l'éprouver. Lors du long voyage en train, Crawford offre à Françoise non pas de l'opium, que l'on a identifié au vieux Chinois et qui «appartenait» donc à la première partie de la pièce, mais du haschisch.



Debout dans le panier de la bicyclette de Bédard, Sœur Marie, «cornette au vent», clame «sa harangue sur les vertus de la Révolution». Photo: François Truchon.



«Enfin, le dernier et rocambolesque véhicule de *la Trilogie* est un avion plus vrai que nature» : Philippe Gambier, à plat ventre sur une valise, survole l'océan. Photo : Claudel Huot.

C'est à bicyclette que le rythme de déplacement des personnages s'accélère. Lorsque Bédard livre des sodas à Françoise, l'acteur se meut physiquement plus vite que tout ce qu'on a vu jusque-là, tout autour de l'espace scénique. Il a aussi l'étonnante faculté d'associer avec son bolide des actions se passant à Québec et à Toronto. En effet, Sœur Marie, qui vient de raconter à Jeanne une tranche de ses aventures en Chine et de parler de l'importance de la bicyclette dans ce pays, monte sur le véhicule de Bédard et, tout debout dans le panier de livraison, cornette au vent, elle fait plusieurs tours de piste tandis que s'enfle sa harangue sur les vertus de la Révolution et la gloire du président Mao. Et les personnages disparaissent dans un inénarrable et hilarant tourbillon...

Dans la troisième partie, tout va de plus en plus vite. Le ton est donné, dès le départ, par l'aéroport où se situe la (très longue) première scène. Les personnages y décrivent des avions, mais ne nous en «montrent» pas. Crawford, pourtant impotent, fait plusieurs tours de piste en fauteuil roulant. Puis, Pierre et Maureen arrivent en voiture sport du fond du hangar où est donné le spectacle. S'inscrivant merveilleusement dans le mouvement général de la pièce, cette entrée en scène fracassante, totalement inattendue, est parfaitement acceptée. Les personnages s'arrêtent au bord d'un précipice (ils sont dans les Rocheuses) où ils se querellent violemment. Pendant ce temps, Stella, dans une autre ville mais comme au fond du gouffre, fait des pâtés de sable au milieu de l'espace scénique en ponctuant la dispute de ses cris et de ses gémissements. Ensuite, le pilote d'avion fait une démonstration de kamikaze en se jetant de tout son corps, les bras en croix, sur la cabane où se cache

Les vœux des fillettes devant l'étoile la plus brillante, pendant le rêve que l'on convoque grâce aux draps : du jouet de pacotille à la voûte céleste. Photo : Daniel Kieffer.



Youkali. Crawford réapparaît, et voit son fauteuil roulant se transformer en pousse-pousse, ce qui décuple sa vitesse. Un personnage représentant Crawford enfant, transporté d'abord sur les bâtons qui feront du fauteuil un pousse-pousse, poursuit puis chevauche un immense dragon multicolore qui l'entraîne loin à l'extérieur du plateau. C'est alors que Crawford adulte se lève, se dirige vers la grande porte du fond du hangar qui donne sur le large (le fleuve) et, moment magique entre tous, derrière les neuf barils enflammés prévus par la mise en scène, se découpe dans le soleil couchant un grand voilier tricolore non prévu au spectacle, lui (on ne le saura que le lendemain), arborant fièrement les couleurs de *la Trilogie des dragons*, avec tout son équipage sur le pont. Majestueusement, cet étonnant véhicule arrivé à point nommé traverse le cadre de l'ouverture du hangar, clin d'œil affectueux du Destin aux personnes ici rassemblées. C'est comme si Crawford, qui est né à Hong-kong, se faisait happer par son rêve de retourner en Asie pour y mourir.

comme un appel venu du ciel

Coïncidence inouïe, le véhicule suivant est un bateau de papier que l'on brûle sur la tombe de Stella au cimetière, pour lui permettre de rejoindre ses parents au firmament. Enfin, le dernier et rocambolesque véhicule de *la Trilogie* est un avion plus vrai que nature, en chair et en os pourrions-nous dire, puisque c'est le pilote Philippe Gambier qui l'incarne. Se couchant à plat ventre sur sa valise posée à la verticale sur le sol, il prend une position aérodynamique, jambes étendues et bras en croix, simulant le vol Vancouver-Tokyo. Après avoir salué au passage la comète de Halley, il s'abîmera dans le Pacifique avec Crawford à son bord, prévenant ses passagers-spectateurs que la boîte noire (sa valise) qui tombe avec lui témoignera de son «passage à travers le ciel»!...

On le voit, la pièce prend nettement une dimension céleste. À l'enterrement de Stella, ses parents défunts viennent la chercher pour qu'elle se transforme en étoile filante, avec ses longs cheveux roux. Elle devient ainsi proche parente de la comète de Halley, que Françoise scrute en vain dans le ciel à la fin de la dernière partie, tout comme sa mère l'avait fait quand elle était jeune. Déjà, au début de *la Trilogie*, les fillettes font des vœux en prenant à témoin l'étoile la plus brillante, à défaut d'étoile filante. Il y a chez les personnages comme une aspiration vers l'infini, qui donne à la pièce son étonnante profondeur. Et en même temps, un intérêt pour des objets ordinaires, banals, qui n'en contiennent pas moins, mystérieusement, une parcelle de cet infini. Du jouet de pacotille à la voûte céleste, les personnages de *la Trilogie* nous entraînent dans leur magie.

michel vaïs