

Le sable et les étoiles

Diane Pavlovic

Number 45, 1987

« La Trilogie des dragons »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27558ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pavlovic, D. (1987). Le sable et les étoiles. *Jeu*, (45), 121–140.

le sable et les étoiles

L'orient intérieur

En ouverture comme en clôture, cette phrase capitale : «Je ne suis jamais allée en Chine», pose comme résultant d'une naïveté fondamentale, d'un rêve pur, d'une méconnaissance de la Chine réelle l'hallucination de cette Chine mythique et fabuleuse que l'on convoque en l'abordant sous l'angle de l'effet qu'elle a sur nous; *la Trilogie* n'atteint jamais Hong-kong, reste en deçà de ses frontières identifiables, rend compte d'un choc culturel du point de vue de ceux qui le subissent. Tout Occidental a son Orient et y cherche sa propre utopie; le spectacle établi, en ce sens, une généalogie des poncifs qui ont marqué notre perception des Chinois, du racisme et de la peur du début du siècle à un commerce plus quotidien, jusqu'à l'image de ce qu'est l'Orient aujourd'hui pour plusieurs: un idéal philosophique. C'est du même œil ingénu qu'il considère le reste du monde; la première rencontre entre Crawford et le Chinois, au début du Dragon vert, met en présence un Orient et un Occident européen tous deux revus et corrigés par le fantasma québécois.



Agenouillé sur le sable, Pierre, au milieu des étoiles, allume le soleil de *la Trilogie*. Photo: Daniel Kieffer.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que ce spectacle voué à l'ouverture — aux autres et à l'ailleurs — parle d'abord du Québec et de destins individuels. Dans cette version intégrale de six heures, une grande partie des scènes ajoutées réintroduisent la ville de Québec et accentuent, ailleurs, l'usage du français (Sœur Marie à Toronto, Maureen à Vancouver), usage qu'on avait déjà pris soin, du reste, de répandre partout dans *la Trilogie*, même là où l'on s'y «attend» le moins (songeons au client du magasin de chaussures à Toronto — «Y a personne à Toronto qui parle français», disait Jeanne à sa cousine avec assurance — ou au pilote d'avion à Vancouver : «Voyons donc Pierrot. Tout le monde parle anglais ici, on est à Vancouver», rétorquait à son tour Françoise à son fils qui la mettait en garde). Les créateurs, suivant la boucle de leur propos et rétablissant son équilibre par ce retour sur eux-mêmes, ont du même souffle transcendé la facilité et le confort d'un élargissement des horizons qui eût pu être bien convenu : leur recherche de l'étranger et de l'inexploré est si profondément enracinée dans des individus que l'on reconnaît spontanément, si ancrée dans des lieux qui nous sont familiers, si respectueuse des époques qu'elle évoque en prenant soin d'établir des repères clairs, concis et suffisamment larges pour être emblématiques sans être réducteurs, que l'on se concentre moins sur l'établissement de ces balises que sur ce qu'elles cherchent, en dernière instance, à exprimer. Sachant d'où l'on part, on peut se vouer au processus qui mène à découvrir qui l'on est. La notion d'appartenance à une collectivité déterminée aura de ce fait beaucoup d'importance : «It's the Chinese way. It's our beliefs», plaide Lee lorsqu'il s'oppose à l'hospitalisation de Stella ; «It's my beliefs» ne vient qu'après. C'est par des anecdotes qui renseignent sur les groupes humains (mœurs du début du siècle, statut différent d'étrangers avec qui on ne communiquait que sur le mode d'un contrat réel ou symbolique : emprunts monétaires, mariage impossible autrement que par une transaction se jouant sur un plan supérieur auquel n'ont même pas accès les intéressés) que l'on distingue ceux qui en font partie.



Jeanne et Françoise, à Toronto, «jouent» avec un client — francophone — incarné par le même comédien que celui qui tenait le rôle de Morin (qu'elles s'étaient jadis relancé d'une boîte de chaussures à l'autre). Photo : François Truchon.



Tirer parti d'images toutes faites : la geisha, emprisonnée dans sa représentation d'elle-même. Photo : François Truchon.

Déracinée violemment, transplantée dans un milieu où rien ne peut lui rappeler son histoire, devenue subitement et artificiellement une madame Wong à qui elle ne s'adapte pas (elle a du mal à signer son « nom de femme » sur les formulaires d'admission de Stella à l'hôpital), Jeanne vit, en effet, la quintessence du drame.

Ainsi, alors que, dans le *Dragon vert*, le contact avec l'étranger ne s'établissait pas (sauf entre les étrangers eux-mêmes : l'Anglais et le Chinois), ce contact prend dans le *Dragon rouge* la forme d'une confrontation (c'est d'ailleurs la guerre, et *Youkali*, la chanson, souhaite que vienne la paix entre les peuples); dans le *Dragon blanc*, il constituera une révélation. Le Japon, pour le Québec, est la porte privilégiée de l'Orient; c'est après la rencontre déterminante de *Youkali* que Pierre ira en Chine, cette union ayant donné subitement tout son relief à l'univers infécond dans lequel il évoluait. Ces dessins de *Youkali* au milieu de sa *Constellation* attestent de l'intégration — enrichissante — de l'autre dans son monde à soi, d'une ouverture réelle qui acquiert ici son sens profond; cette rencontre intérieure avec l'Orient, on se plaît à imaginer qu'elle fut celle des créateurs du spectacle avec leur objet.

dire, redire, (se) rappeler

Les confrontations entre cultures étrangères passent évidemment par l'emploi de plusieurs langues. Tout le monde, dans *la Trilogie*, parle par signes et communique par son corps, par les objets et l'environnement — Stella en est un exemple radical. Le choc des langages et des accents y sera fructueux à lui seul : comprenant « a star is born » dans « the store is burn[ed] », Crawford annonce un motif essentiel du spectacle, l'étoile. Le fait de traduire de nombreux passages et de les dire systématiquement en trois langues met d'ailleurs en relief un autre motif dominant de *la Trilogie* : la répétition, laquelle, incessante, parfois même lancinante, tournera vite au leitmotiv et à l'incantation.

Sans compter le prologue, reconduit en conclusion, on réitère le rêve du Chinois (Dragon vert) lors de l'enterrement de Stella (Dragon blanc); la reprise de la scène du kamikaze (Dragon blanc), chaque fois plus violemment, portera en elle-même le sens de l'affront. Crawford se remémorant son passé, à la fin, reedit ses presque toutes premières paroles du spectacle; et son «You see, I was born in Hong-Kong» revient dans chacun des Dragons, à la manière d'un signal, d'un rappel. Il répète également ses propos rêveurs sur le port des parfums et, après qu'il est sorti de la représentation dans son rêve des origines et que seule sa voix se fait encore entendre, ses dernières paroles redisent inlassablement une question déjà posée un peu plus tôt, et en répètent la réponse indéfinie («I don't quite... remember...»); ultime reprise qui n'insiste pas pour rien sur le rappel. C'est autour du temps *remémoré* que s'articule *la Trilogie*, et ce tout dernier mot qu'y prononce Crawford («remember»), symbole même du temps dans cette pièce, doit nous alerter par l'accent qu'il met ainsi sur le souvenir.

Souvenir et rêve ont ici une place de choix, comme en auront également, en toute logique, les drogues, l'alcool. Depuis le barbier ivrogne jusqu'à l'Anglais opiomane (l'opium expliquant la fuite de sa mémoire), les personnages ont presque tous frayé avec les «paradis artificiels»: le Chinois initie Crawford à l'opium en première partie, ce dernier initie Françoise au haschisch dans la seconde, et la troisième nous amène une Maureen qui a «fait» de l'opium et de l'acide, et un Pierre qui, comme sa mère, a déjà tâté du haschisch. Stimulant l'imaginaire, les drogues — orientales par essence — proposent aux personnages de voyager dans cette autre contrée inconnue, celle qui se trouve à l'intérieur de soi. Effaçant la mémoire des faits réels, elles permettent, et c'est là la démarche profonde de *la Trilogie*, de s'en forger une autre et de fabuler ce qui a été, ce qui est, ce qui sera.

un jeu d'enfant qui recommence le monde

Toute cette aventure émane en effet d'un débordement ludique enfantin. C'est du jeu de deux fillettes que naît toute la suite de *la Trilogie*, elle-même rendue possible par des fouilles archéologiques imaginaires sur l'emplacement d'un terrain banal auquel on s'est plu à réinventer une genèse. Françoise et Jeanne petites filles inventent le monde, le peuplent, le mettent en place. «Hey non! Pas là! T'es dans la rue de la Couronne!», s'exclamera l'une d'elles lorsque l'autre aura placé sa boîte de souliers un peu trop loin sur le sable: leur jeu commande la réalité et y donne lieu, comme on le verra par Crawford qui évolue dans «leur» rue Saint-Joseph et y marchera dans la suite du spectacle.

Ce jeu ne fait d'ailleurs pas qu'ordonner lieux et personnages; il est prémonitoire de bien des situations. Dès cet échange de répliques loufoques où Jeanne fait la mère de Françoise achetant un soutien-gorge pour sa fille et annonçant une taille impossible («32 1/2-36A7B+»), Françoise, s'écriant en riant «Mais madame ça s'peut pas! Votre fille est infirme!», prépare dès ce moment l'arrivée future de Stella, fille de Jeanne. Et lorsque Françoise, en Morin cette fois, annonce au «père» de Bédard, vendeur de cochonneries, qu'elle vient lui *apporter* Jeanne, on ne peut qu'y voir l'amorce de l'aventure qu'aura celle-ci avec Bédard. Quand Jeanne, se plaignant de toujours «faire» le bébé, se fera rétorquer par sa cousine «toi tu sais pas qu'est-ce que ça fait une mère», voilà enclenché le processus par lequel, une fois mère, elle causera indirectement, par négligence, l'«infirmité» de sa fille. Stella émerge elle-même de ses vœux d'enfants devant une étoile; quant au rêve de Françoise, aller en Angleterre, il se concrétisera aussi, lors de son départ pour la guerre. Lorsqu'elles se retrouvent, adultes, au début du Dragon rouge, les deux cousines sont dans un magasin de chaussures, comme le laissaient prévoir leurs jeux d'enfants; ce magasin appartient à un personnage, Crawford, qu'elles ont elles-mêmes «imaginé» et «introduit» dans l'histoire, et



Certains personnages, telles les deux sœurs chinoises absorbées dans la finesse de leurs dessins sur des éventails, sont «eux-mêmes des abstractions». Photo : Daniel Kieffer.

l'autre personnage — Morin — qu'elles s'étaient relancé d'une boîte à souliers à l'autre était joué par le même comédien que le client avec lequel elles «jouent» à présent... Quant à Jeanne, la voici vendeuse de chaussures, comme jadis au moment où Crawford, mû par leur inspiration, avait fini par «se ramasser» chez le Chinois.

repasser par les lieux communs

La première visite du Britannique à la blanchisserie est significative d'une autre dominante de *la Trilogie* :

Crawford : So this is your laundry! It sure smells like a laundry, but then again this is how a laundry should smell, isn't it?

Ce «this is how a laundry should smell» serein et philosophe témoigne de l'esprit dans lequel on aborde tout ici : c'est ainsi qu'un Anglais parle, qu'un Chinois marche, qu'une geisha réagit, qu'un pilote français s'exprime, que la guerre nous touche. On présente choses et gens sous un aspect convenu, selon le naturel même du cliché, lequel, on le sait, a un merveilleux pouvoir de condensation. Les répliques du genre «Monsieur Mécil! Monsieur Mécinois!» (car le Chinois, bien sûr, au lieu de dire «merci», dit «mêci»...), ou : «Ben si tu veux repasser, va donc repasser chez le Chinois!» établissent une naïveté de départ, mais marquent également le statut particulier du cliché et les voies par lesquelles on entend le subvertir. Crawford expliquant calmement au Chinois qu'il y a deux sortes de gens au poker : «the winners» et «the losers», et traçant clairement un lien entre le jeu et la «vraie» vie (d'ailleurs, à la fin, après son union symbolique avec Pierre, Youkali reprendra cette métaphore appliquée au yin, au yang et, poétiquement, à la relation amoureuse : «and at this game there's no losers and there's no winners»), suit le même cheminement que les leçons de dactylo ponctuant la célébration des funérailles de la geisha (l'officier mimait les

Crawford vieillard observe l'enfant qu'il a été s'envoler au-dessus de lui. Photo: François Truchon.



paroles d'une dictée: «Il est venu, puis il est reparti», etc.) ou l'inquiétude de Lee tandis que Jeanne est partie à Québec retrouver Bédard («Il eut tout à coup très peur», dictait la leçon). Comme c'était le cas avec les leçons d'anglais dans *Circulations* (un spectacle antérieur du Théâtre Repère) ou avec les sous-titres de *Vinci* (un spectacle antérieur de Robert Lepage), on tire parti, ici, de phrases toutes faites, de leur clarté et de leur évidence, pour creuser autrement les vérités qu'elles contiennent. On conserve le caractère froid et impersonnel du *disque*, lequel énonce des généralités applicables partout au monde et les répète maintes et maintes fois, comme on répète sans arrêt des moments du texte dans *la Trilogie*, et on suggère en parallèle des possibilités d'application à des cas particuliers. Illustrant sans illustrer, faisant avancer l'action rapidement et condensant en images incisives les grandes typologies qui sont en jeu, refrain et lieu commun dédramatisent et universalisent le propos sans en sacrifier la profondeur, puisqu'on étoffe par ailleurs ce qui s'énonce de la sorte.

«Let the fortune decide»

Le fatalisme joyeux, si l'on peut dire, avec lequel on considère typologies et événements comme étant entiers et déjà porteurs, en eux-mêmes, de leurs propres significations, devient, du point de vue des personnages de *la Trilogie*, un sens de la *fatalité*. Lorsque le Chinois accepte que le barbier joue avec eux («He wants to play, let him play») et qu'il commande aux deux autres, à cet égard, de s'en remettre au destin («Let the fortune decide»), il énonce l'attitude sur laquelle se fonde tout le spectacle. Ses personnages ne sont pas ceux d'un drame. Malgré les revers qu'ils subissent, ils n'entrent en conflit réel avec rien ni personne, aucune composante extérieure n'entache leur cheminement intrinsèque; l'objet de leur quête est vague (être, vivre leur vie; seuls Jeanne et Bédard ont un désir précis), ils sont ce que le sort a fait d'eux, et le destin demeure leur seul opposant réel (Jeanne et Bédard, en dernière instance, sont les jouets des mœurs de leur époque, sur lesquelles ils n'ont aucune prise). On ne suit pas leur évolution dans une action précise

mais en soi; ce sont des entités, des archétypes qu'aucune contrainte quotidienne ne trouble, que les autres personnages ne heurtent pas. Ainsi, malgré leur réalisme, ils ne sont pas d'essence réaliste. La structure mélodramatique qui pourrait s'appliquer à l'histoire de Jeanne est déconstruite du fait des forces supérieures et anonymes qui agissent sur elle. Le sort qui l'a marquée (père alcoolique, mère morte, grossesse honteuse dans une société intolérante, mariage indésiré avec un étranger dont elle a peur, exil, maladie incurable de son enfant, cancer du sein...) dépasse largement la mince intervention du barbier, qui fait figure, ici, d'intermédiaire. De la même façon, ce sont les contraintes de son époque, la guerre et la bombe qui ont brisé la vie de la geisha, et non l'officier qui lui a fait un enfant. Ces personnages ont presque tous vécu l'exil, le déracinement (Crawford, le Chinois, Lee, Jeanne, Pierre, Youkali, Stella), le voyage (Françoise, Philippe Gambier). Les deux seuls qui réussissent à s'accomplir, à transmuier leur lot en une chose vraiment positive et lumineuse sont Pierre et Youkali, descendants des deux souches du spectacle, à travers qui l'art, la spiritualité et, supérieurement, la rencontre entre l'Orient et l'Occident se réalisent — nous sommes loin d'une dramaturgie du quotidien.

Certains personnages sont d'ailleurs eux-mêmes des abstractions, telles ces deux sœurs chinoises qu'on ne voit le plus souvent qu'en rêve ou en souvenir et qui représentent la Chine intérieure, qu'elles serviront à transposer poétiquement à Toronto. Ces sœurs ne parlent pas (on a d'ailleurs couvert le visage des comédiennes qui les jouent d'un bas qui leur teint le visage, leur aplatit le nez et leur bride les yeux), même avec leur frère, le vieux Chinois de la blanchisserie. Masquées, cachées, éthérées jusqu'à la fin, ces deux allégories qui, dans la mise en scène de *la Trilogie*, commandent au vent, à l'orage et à la pluie, demeurent jusqu'au bout enveloppées dans leur mystère.

dans la traînée d'un astre

L'autre mystère de *la Trilogie*, précisé davantage, conserve quand même son secret. Crawford a un trajet crédible; il est né à Hong-kong, a grandi à Londres, fabrique des



«Crawford, dans cette histoire, est celui qui possède le feu»; «il a toujours une flamme avec lui», jusqu'à ce qu'il ait épuisé ses allumettes... Photo: François Truchon.



souliers, veut les vendre en Amérique et s'exile donc à Québec. Si on connaît mal ce qui l'a motivé, on ne l'en suit pas moins à Toronto, où il prospère et d'où il voudra repartir pour Hong-kong, ville qu'il ne reverra que dans son rêve d'opiomane puisque l'avion devant le ramener à ses origines s'abîme dans l'océan avant d'atteindre son but. N'ayant eu de contacts fructueux qu'avec les Orientaux dans cette histoire (le Chinois et son fils Lee), il est le seul personnage de *la Trilogie* à en avoir l'âge exact (il naît et meurt avec le passage de la comète et sera donc obsédé par l'étoile filante elle-même : Stella, son dernier souvenir), il a séjourné dans les trois villes du spectacle (on en est sûr pour Québec et Toronto et on le suppose pour Vancouver, puisqu'il y prend l'avion le ramenant vers la Chine d'où il est parti) et il y apparaît au début et à la fin, pour ouvrir et clore le cycle qui marque également son propre trajet. C'est en se déplaçant sur des roues qu'il referme la boucle de *la Trilogie*, et son souvenir constitue le seul moment des six heures où l'on se trouve en Chine, avec ces odeurs mêlées d'Orient et d'Occident retrouvées dans la chevelure rousse d'une petite fille qui évoque les «grands cheveux rouges» de la comète. Cette époque de 1910, nous ne l'avions jamais vue. En revoyant son enfance, c'est celle de *la Trilogie* que Crawford donne à voir.

À partir du moment où il y apparaît — il est dans la vingtaine, peut-on supposer, puisque l'«action» comme telle débute dans les années trente —, il ne cessera donc de se déplacer, d'avancer en ligne droite autour du globe jusqu'à en faire le tour. Crawford, en effet, déambule sans arrêt : dans la rue Saint-Joseph, dans les couloirs labyrinthiques et interminables où l'entraîne le Chinois, dans le train qui le mène à Toronto, il marche, errant et solitaire, tête haute et regard droit, traversant les lieux et les époques de sa stature inchangée, imperturbable, inaltérable : «Yes, of course. That way.» Et il suit, observant ce qui se passe autour de lui et commentant ce qu'il voit avec une objectivité qui tient du constat, à peine teintée d'humour glacé : «I'm amazed how long your corridors are...» Crawford n'est jamais immobile, fixé quelque part ; ce fabricant de chaussures qui sculpte les pieds des autres, qui annonce et permet les événements (c'est lui qui apprend au Chinois à jouer au poker et qui fait donc en sorte, indirectement, que Jeanne soit jouée et gagnée par lui), poursuit inlassablement sa propre route. Au début du Dragon rouge, c'est lui qui, donnant sa carte à Françoise dans le train, permet la rencontre des deux cousines et ce qui s'ensuit (Françoise servira à son tour de «relais» au début du Dragon blanc, lorsqu'elle donnera elle aussi la *carte* de Pierre à Youkali — il n'est pas innocent, en outre, que Crawford et Pierre soient joués par le même comédien), et c'est grâce à lui que dans le Dragon blanc, le rêve et le mystère du début referont surface : cet enfant qu'il a été et qui s'envole au-dessus de lui, cette parade fabuleuse, cette promenade en pousse-pousse dans une Hong-kong irréelle, ces parfums qu'il évoque, cette *échappée* de l'univers technologique du Dragon blanc permet le véritable envol par lequel il se clôt. Par Crawford, la Chine profonde, le temps, la mémoire, l'eau (il est arrivé en bateau et s'engloutira dans l'océan), l'air (l'étoile, la fumée pleine de visions des drogues auxquelles il s'adonne) et la terre (le train, la marche, les souliers) traversent *la Trilogie*. Son retour en Chine constitue l'un des nœuds du spectacle, liant par quelque chose de vaporeux, d'éthéré par essence (l'odeur, à laquelle il a toujours été attentif : «It sure smells like a laundry»...), les deux souches de l'histoire. Lorsqu'il apprend l'incendie de chez Petitrew au début («Well, I guess my last chance of selling shoes in Quebec City just *went up in smoke*»), lorsqu'il compare ses souvenirs à des allumettes à la fin («As soon as they go out, these precious moments go *back to ashes* and are forever wiped away»), il affirme sa fonction démiurgique en

Ce spectacle «explore l'eau, le feu, la terre et l'air», comme dans cette scène où Lee participe à l'enterrement de Stella. Photo: Daniel Kieffer.

témoignant de son intérêt pour un autre élément, le feu, immatériel et évanescent. Crawford, dans cette histoire, est celui qui possède le feu (il vient d'une famille «that burned other people's feet») : il allume la chandelle du Chinois au début du Dragon vert, la cigarette de Françoise au début du Dragon rouge, et s'allume pour lui seul une allumette qu'il regarde brûler à la fin du Dragon blanc. Héraut et coryphée trouvant partout (à Québec comme dans le train de Toronto) que la température est «quite chilly», il a toujours une flamme avec lui, *fume* lui-même toujours. C'est d'ailleurs à cause d'un magasin brûlé qu'il s'est mis à l'opium, au haschisch, et sa dernière apparition dans le spectacle nous le montre brûlant son ultime allumette avant de disparaître — au milieu de barils enflammés...

«Dans la troisième étape, on a rencontré des «nœuds». Plus on défaisait des nœuds, plus les choses se refermaient, et plus il semblait en rester un : *le* nœud. C'est là que tous les circuits et les fils se rejoignent. Quand on a mis le doigt dessus, on a senti que c'était fini à jamais. Le nœud de toute *la Trilogie*, c'était la scène de l'opium du Dragon blanc, où la grande porte s'ouvre (et où la jonque est passée!). On s'est alors rendu compte que tout avait un parcours dans *la Trilogie*. L'eau, c'est le départ, le premier Dragon, ensuite, c'est la terre, le feu, l'air, puis on retombe dans l'eau. Un parcours s'était établi sans qu'on l'ait voulu. Des règles s'étaient imposées, et on en avait tenu compte. On s'était retrouvés avec tant de règles et de recoupements qu'on a cru que Crawford devait revenir à la fin, car c'est le seul personnage qui a l'âge de *la Trilogie*. Dans la troisième étape, même si aucune action ne se passe en 1910, on s'est demandé qui pouvait être né avec la comète, et on s'est rendu compte que c'était le British, que lui avait suivi tout le cheminement de la comète. Il fallait que ce soit lui qui, à la fin, referme la boucle, par une scène qui se passe entre 1910 et 1930, parce que c'est une période que *la Trilogie* n'aborde pas. On a pensé alors faire voir l'enfance de Crawford, on a eu l'idée de l'odeur de Hong-kong, du port des parfums, du dragon aérien. Tout était lié à cette scène, et elle n'existait même pas! Il fallait parler d'un retour à Hong-kong pour boucler la boucle, que ça ait un rapport avec les parfums, l'opium, Stella. C'était un casse-tête. La scène n'est peut-être pas la plus intéressante de *la Trilogie*, mais c'était la plus exaltante. C'est en effet la seule scène où on est en Chine, même si c'est par le rêve. Elle avait quelque chose de magique, parce que c'était le bouchon. Pour arriver à cette scène, on avait installé et suivi tout un réseau de règles et de correspondances qui, malgré nous, était devenu très complexe. On ne voyait plus que le côté négatif de notre travail. Notre façon de travailler est tellement «viciieuse», qu'on savait qu'un jour, il faudrait bien payer la note! Le déclencheur, ça a été les cheveux de Stella. On s'est dit : Crawford connaît probablement Stella puisqu'il a été le patron de sa mère, mais quelle relation a-t-il avec elle? Qu'est-ce qui justifierait la présence de Stella dans cette scène-là? Crawford, en fumant de l'opium, allait se souvenir de quelque chose; qu'est-ce que Stella pouvait bien lui rappeler? Son enfance à Hong-kong... C'est en fonctionnant de cette manière qu'on a dégagé le squelette de la scène. L'odeur de Stella, un mélange de l'Occident et de l'Orient, le cœur même du spectacle, il ne fallait plus qu'un pas pour y arriver... Crawford avait pu flatter les cheveux de la fillette et y retrouver le parfum de Hong-kong.» (Robert Lepage)

L'eau, le feu, l'air, la terre

Crawford «s'éteint» en retournant littéralement aux origines : à son lieu de naissance mais aussi à l'eau, à la mer d'où il est venu. Sa fréquentation des éléments est celle du spectacle entier, lequel explore l'eau, le feu, la terre et l'air comme matériaux organiques constituant l'étoffe même des impressions qu'il élabore. Ce désir de puiser dans le sol, de s'enraciner, qui a donné lieu à *la Trilogie*, explique du reste que ce spectacle obsédé par la mort soit en même temps traversé par des images de renaissance et de croissance : la terre signale la vie aussi bien que son terme — tout comme le dragon, ce «gardien» de l'immortalité, a une signification à la fois démoniaque et céleste; il est aussi bien aquatique, souterrain, que terrestre et aérien, crachant le feu, amenant la pluie et réunissant, de ce fait, la foudre et la fertilité, la mort et la vie. Le symbolisme des dragons, on l'a vu, correspond à celui des



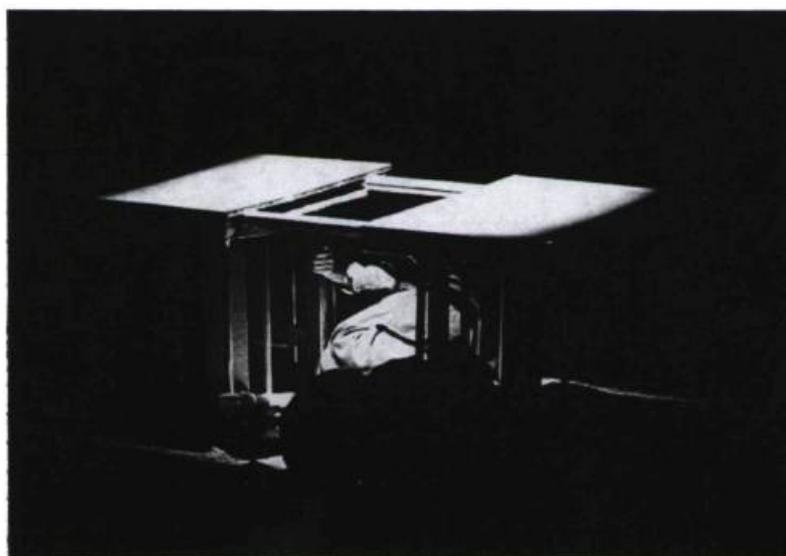
Le dragon, à la fois aquatique, terrestre et céleste. Illustration de T. Muni tirée d'un calendrier tibétain.

éléments — vert pour l'eau, rouge pour la terre et le feu, blanc pour l'air; il était normal qu'on termine le cycle par ce retour à l'eau, après l'avoir fait coïncider poétiquement avec les saisons, les points cardinaux, le rythme des astres et des éléments, les motifs mêmes (ébranlement, tonnerre, douceur, bois, vent, abîme, arrêt, montagne, vapeur, marécages et eau dormante) qui constituent les figures emblématiques des forces qui, selon les philosophies orientales, régissent l'univers. C'est aussi cette organicité, cette rareté du recours à la technologie (*la Trilogie* utilise quelques diapositives, tout au plus), qui donne à ce spectacle une telle continuité. Les éléments y sont convoqués à plusieurs titres, comme repères de l'anecdote, comme soutiens métaphoriques autant que comme composantes des noms mêmes des personnages, qu'ils influenceront en ce sens (Françoise Roberge, qui, même en ayant traversé d'une rive à l'autre, ne perdra jamais son port d'attache; Pierre Lamontagne, que le sommet appelle).

arbres et généalogies

Cette image des racines explique également le sens très fort de la filiation que l'on observe ici : l'hérédité, dans *la Trilogie*, a un poids réel et constamment vérifiable. Entre Pierre et sa mère, le suave dialogue des générations (tellement typique, tellement *vrai*) dans la scène de l'aéroport n'est pas la seule occurrence des liens nombreux qui unissent cette mère et ce fils : la fascination de Françoise pour les étoiles s'est matérialisée dans la *Constellation* de Pierre, qui serait d'ailleurs allé en Angleterre, comme sa mère, n'eût été la rencontre de Youkali (rencontre à laquelle Françoise, de toute façon, a donné lieu), qui a fumé du haschisch comme elle et qui répète ses paroles au sujet de la montagne symbolique qu'il lui faut gravir. Ce passage de la parole d'une génération à l'autre se remarque également dans les mots de Jeanne enfant sur les Chinois, mots qui reflètent très exactement ceux de son père (le vieux Chinois ressemble à une mouche avec ses lunettes rondes, fait manger aux gens des rats empoisonnés : ces phrases que Jeanne prononce, on se rendra compte bientôt qu'en fait, elle les *répète*); il se remarque aussi dans l'adresse similaire que lancent la geisha et sa fille à l'officier américain : de «Welcome back to Tokyo, Mister America!» à «Welcome back to Japan, dear daddy!» Un autre signe que les enfants ici se situent dans la continuité de leurs parents peut se lire dans la scène de la mort de Stella, qui va prendre

«Un seul objet : une table de cuisine, condensera par exemple mille sentiments». Photo : François Truchon.





Le baril de métal, rempli de monnaie, servira «d'axe symbolique pour la partie de poker». Photo : Daniel Kieffer.

le drap taché de sang du destin de Jeanne et s'en couvre pour mourir, puisqu'il est le signe de sa conception; le sort de la fillette, d'ailleurs, est marqué lourdement par le poids de l'hérédité. Fille honteuse, contre-nature, elle devient folle, à la lettre, d'avoir vu son vrai père : c'est en regardant passer le défilé des soldats, dont faisait partie Bédard — du moins de manière emblématique —, qu'elle a contracté sa méningite...

l'ancien et le nouveau : le temps, cette profondeur

Racines et filiations : si, dans *la Trilogie*, le monde est petit («It's a small world, isn't it»), si l'espace est physiquement peu développé sur scène, le temps, lui, est le véritable fil conducteur de l'anecdote comme du projet qui en constitue la source. Les révolutions théâtrales du vingtième siècle concernent la spatialité; *la Trilogie* ne s'en préoccupe pas. Elle explore, de façon beaucoup plus abstraite, plus novatrice et plus contemporaine, en cette ère de technologies futuristes, une matière friable et impalpable, un concept pur que les ordinateurs et les mémoires artificielles sont en train de transformer : le temps. Elle ne cherche pas à éblouir par le plan de la scène, par sa surface visible, mais opère au contraire une coupe verticale dans quelque chose qui n'a pas de consistance reconnaissable. Cette verticalité, cet axe imaginaire difficile à rendre perceptible, le spectacle lui est tout entier consacré. La «trilogie» est aussi celle des trois temps («comme dans une valse») qui se croisent dans chaque destinée : passé, présent et avenir; naissance, croissance, mort — on connaît du reste le symbolisme fondamental du chiffre trois, synthèse qui exprime la totalité, l'achèvement, et qui, sur un plan humain, régit non seulement le temps et les phases de l'existence, mais aussi les niveaux selon lesquels elle s'accomplit (matériel, rationnel, spirituel) et dont le spectacle suit l'alternance. Le dragon auquel s'associe cette trilogie est lui-même un gage de renouvellement cyclique; la temporalité qui en résulte, non linéaire, inclut dans sa courbe l'atemporel du rêve, du souvenir, de l'imaginaire.

On prend son temps, ici, pour nouer des liens avec son entourage, pour développer des scènes où il ne se passe apparemment rien. C'est ainsi que les trois intermèdes sur le temps de *la Trilogie* (que disent Crawford et Françoise, les deux coryphées de cette aventure, et qui s'intitulent «Time», comme lorsqu'on interrompt un jeu...) sont déclamés comme le sont les commentaires d'un chœur, récitant sous le mode poétique les effets des années qui filent tandis que les chandelles raccourcissent, que les petites filles grandissent, que poussent les cheveux blancs, que les étoiles s'éteignent, que les maisons se vident. Le flot continu qui porte le spectacle tire sa cohérence de ce fil ténu qu'on n'abandonne jamais : adolescentes, Jeanne et Françoise, dans leur jeu, reprendront naturellement leur dialogue dans une corsetterie, exactement là où elles l'avaient abandonné, car c'est là, dans ce lieu qui, lui, n'a pas changé, que leur propre évolution sera perceptible et s'exprimera le mieux. Le fait de choisir une journée dans la vie de plusieurs personnages pour clore le Dragon rouge va dans le même sens : c'est le temps qui pointe un moment précis, qui tranche dans une étoffe où l'espace n'a plus d'importance. Françoise à Québec, la fille de la geisha à Hiroshima, Jeanne et Sœur Marie à Toronto seront unies dans le même instant, dans le même murmure, incarnant, au-delà des kilomètres qui les séparent, l'image même de l'humanité priante. Les déplacements des personnages sont peu explorés; on garde toujours à l'esprit, en revanche, le fil qui relie tous leurs actes à travers les années. Le début du Dragon blanc manifeste un autre saut important dans le temps; le prologue de cette troisième partie, au lieu d'être scandé par les voix humaines du début des deux autres, fait entendre des bruits d'aéroport accompagnant la voix neutre et sèche d'une horloge parlante polyglotte, tandis que des gens bourdonnent, s'activent, mus par des timbres sonores qui marquent la rapidité et la précipitation actuelles. Lors de la réunion entre ces deux



À l'aide de pièces de monnaie et d'un parapluie ouvert qui les recueille, Lee explique à Crawford sa conception de la vie. Photo : François Truchon.

abstractions : Orient et Occident, on évoquera une réunion parallèle du passé et du présent, de la tradition et du monde contemporain; dans la scène du jardin zen, alors que Pierre essaie sans succès d'obtenir une flamme en frottant deux pierres l'une contre l'autre, Youkali sort son briquet et en obtient une immédiatement. Ce clin d'oeil à notre vie actuelle, la seule qui nous convienne (*la Trilogie* ne prône pas un retour artificiel au folklore), s'effectue dans la complicité libératrice d'un grand éclat de rire.

métamorphoses

Cette séquence est caractéristique d'une démarche qui évoque et suggère plutôt que de décrire et d'expliquer. Des objets quotidiens utilisés d'une façon qui n'est pas usuelle donnent lieu à toutes les transformations que l'on veut bien y projeter. Les choses portent leur théâtralité; tout en continuant à signifier le réel, elles signalent métaphoriquement autre chose : le caché, l'occulte, l'inviolé. Le théâtre oriental, on le sait, parle par images, contrairement à notre théâtre où, traditionnellement, la parole domine. On arrive, dans *la Trilogie*, avec presque rien, à faire image et à dire beaucoup. Un seul objet : une table de cuisine, condensera par exemple mille sentiments d'une manière limpide qui, dans sa simplicité, retrouve une richesse essentielle porteuse d'une grande part de la «magie» de *la Trilogie*. Une cabane de gardien, des chandelles, un baril de métal, un livre musical, des valises, une boule de verre, un ventilateur, un parapluie, des pièces de monnaie raconteront des histoires, évoqueront des concepts; lorsque le gardien, au début et à la fin du spectacle, découvre la boule de verre, il laisse entendre par là que cette sphère traversant les époques et bouclant la boucle contient en effet le cycle entier et en exprime la quête : plénitude, immortalité.

On sait l'usage métaphorique qui est fait des souliers tout au long du spectacle (les boîtes qui les contiennent *deviennent* les personnages : «Ça c'est Talbot parce que c'est le plus gros», dit Jeanne devant la plus grosse de leurs boîtes; et la fille de la geisha, enterrant la boîte des souliers rouges de sa mère danseuse, aura la même attitude : «This is my mother»...). «Avec une bonne paire de souliers, tu peux passer à travers n'importe quoi», affirme d'ailleurs Françoise, celle qui passe à travers toute *la Trilogie*. D'autres éléments (songeons au ventilateur, qui fera apparaître train et avion), bien que plus discrètement, assumeront une fonction similaire.

L'argent sera ainsi une composante importante du spectacle, dans sa matérialité comme dans la valeur qu'il représente. Lee se sert de pièces de monnaie pour évoquer les détours du destin et ses propres aspirations; des pièces coulant dans la bassine du Chinois signifieront sa prospérité; ces mêmes pièces roulant dans un baril de métal destineront ce dernier à servir d'axe symbolique pour la partie de poker. C'est une livre anglaise gagnée à la morgue (prospère en ce temps de Crise économique, nous dit-on dans le Dragon vert) qui permettra à Morin de jouer sa fille; la morgue aura d'ailleurs une incidence sur le sort futur de Jeanne. Et dès le début, où Bédard se fait faire la barbe «pour vingt-cinq cennes», en passant par la paire de souliers que vend Jeanne au début du Dragon rouge («It's five dollars, please») jusqu'à la scène du kiosque dans l'aéroport de Vancouver, où les achats de Françoise sont comptabilisés («For both, it's twenty one dollars»), on ne perd jamais de vue ce lien avec l'argent, avec le troc, l'échange, le contact qui se monnaie de plus en plus cher à mesure que le temps avance.

réseaux et constellations

Au-delà des objets, ce sont donc des thèmes et des métaphores que l'on relie, dont on exploite les récurrences. Des mots, des motifs, des images, des souvenirs, tout est bon pour

lier entre elles les scènes qui se succèdent dans ces six heures. Tout de suite après la démonstration que fait Lee avec de l'argent et son parapluie, par exemple, il note que le temps est à l'orage et la scène suivante est celle de la pluie; ce parapluie a servi, auparavant, à évoquer la contamination des cultures orientale et occidentale dont il sera question plus loin. Les mots d'une comptine que chante Françoise s'appliquent à la fois à sa propre histoire et à l'action parallèle de Jeanne avec Bédard, aventure qui sera prétexte à un autre réseau: lors du rituel de rasage, c'est grâce à Morin que Bédard est «rendu un homme» et ce sera avec la fille du même Morin qu'il le deviendra d'une autre manière (il a avec elle sa première expérience sexuelle). Or, c'est Morin, cet instrument du destin, qui, pendant la cérémonie, avait posé la main de Jeanne sur la joue de Bédard; avant de «vendre» sa fille et de l'arracher à Bédard, il blessa donc ce dernier, avec son rasoir, en lui lacérant précisément la joue.

Une série parallèle est tissée avec les cheveux: ceux que Bédard veut se faire couper — Morin n'est pas pour rien un barbier —, ceux des petites noyées attachées par leur chevelure, ceux de Stella, longs et roux, ceux de la comète, rouges aussi. À partir de là, ce sont des nœuds dont il sera question: ceux des cordes, ceux des tresses de Stella, ceux des constellations. Stella, à elle seule, cristallise un entrelacs complexe de signes où convergent plusieurs des enjeux du spectacle. Contrepartie de Pierre (l'autre enfant de ces jumelles que sont Jeanne et Françoise, comme sont jumelles les sœurs chinoises, les fillettes noyées et tous les couples qui traversent cette structure hantée par la gémellité), elle sera le thème même de la *Constellation* de ce dernier, et, jouant avec une auto, elle lui bâtira les Rocheuses où il viendra stationner pour y élaborer sa théorie de la montagne (de Lamontagne). L'odeur des cheveux de Stella mêle l'Orient et l'Occident de la *Trilogie* et constitue le dernier souvenir de celui qui en marque le déroulement, Crawford.

La maladie de Stella est un effet indirect de la guerre; cette dernière a eu pour d'autres une conséquence différente. Ainsi, le jour même où les États-Unis donnaient au Japon ce «Little Boy» qu'était la bombe lancée sur Hiroshima, une geisha mourait, à qui un Américain avait donné une «little girl»; et ce kamikaze en puissance qu'est le pilote français émettra, en rassurant Pierre au sujet de sa mère («Faut lui dire, ça tombe pas les avions»), une sentence prémonitoire — par la négative — de son propre sort. Les exemples se multiplient aisément, car la fin de chaque scène de cette saga prépare la suivante qu'elle contient en germe, sans compter les échos de l'une à l'autre: la scène du taï-chi, au terme de laquelle les deux fillettes étaient séparées brutalement, prépare la scène du poker; la leçon de poker, avec ses remarques de Crawford sur «winners» et «losers», prépare la conclusion de Youkali sur l'accouplement symbolique du yin et du yang («and at this game, there's no losers and there's no winners»); cette allégorie dans le jardin zen était elle-même annoncée par Jeanne au début du Dragon rouge, lorsque, parlant de l'expression chinoise qui suggérait d'écouter pousser les pierres, elle disait entendre «un caillou dur» grandir dans son sein. D'autres résonances, tels les usages multiples que l'on fait des phrases de la leçon de dactylo ou la transformation graduelle, bouleversante, de Sœur Marie en Stella (Jeanne déshabillant la sœur du même mouvement qu'elle habillait la fillette, qui partait ainsi à l'asile avec pour bagage des habits religieux qui renforçaient l'image de la claustration à laquelle elle était désormais destinée), témoignent de l'usage brillant que les créateurs du spectacle ont fait des ressources dont ils disposaient.

Le texte, profondément cohérent, a d'ailleurs à lui seul une pureté et une clarté admirables.

Au nombre des réseaux que tisse la *Trilogie*, il y a celui des cheveux longs et roux de Stella, l'étoile filante, laquelle évoquera les nœuds des cordes et des constellations. Photo: Claudel Huot.

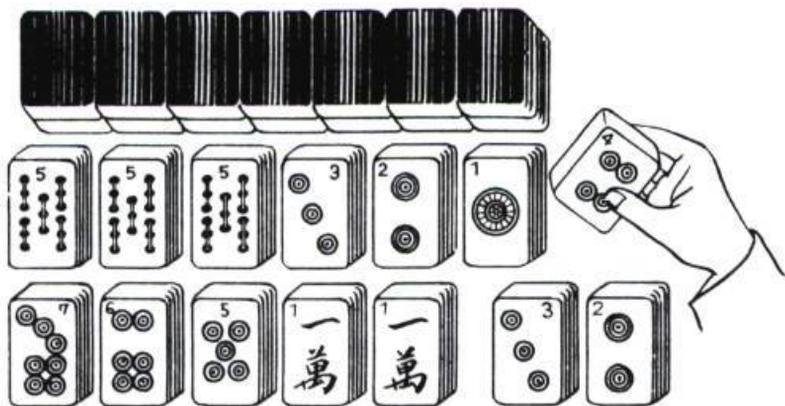


La cohésion de l'ensemble ne tient pas qu'à son déploiement spectaculaire mais bien à l'architecture même du contenu textuel. Au début du Dragon vert, Jeanne joue et à la fin, Jeanne est jouée (c'est son père qui joue); au début du Dragon rouge, Jeanne se lève et à la fin, Jeanne meurt; quant au Dragon blanc, il s'amorce et se clôt avec Pierre et Françoise. Ce souci de bien refermer chaque partie et de boucler l'ensemble donne à l'œuvre la beauté et la solidité de celles qui se tiennent toutes seules.

des étoiles dans des grains de sable

Amalgame habile de rêve et de fouilles documentaires (on atteint les songes en observant le réel qui leur donne naissance), *la Trilogie* préfère la simplicité et l'humanité à la théorie. Mais c'est en laissant parler ces choses concrètes (ce sol que des pieds chinois ont foulé avant qu'on ne le couvre de souliers imaginaires) qu'elle atteint la pure abstraction — le tai-chi, dont la gestuelle traverse tout le spectacle et dont on connaît les fondements philosophiques, est d'ailleurs, de la même façon, basé sur des mouvements très réalistes. Ainsi en est-il, également, de cette étrange scène de la constellation, qui repose sur des bases tellement fragiles qu'elle pourrait à tout moment s'effondrer; mais, comme ces étoiles posées sur rien, elle émeut, toute anti-théâtrale qu'elle soit, par cette proximité tangible qu'elle installe sur du vide et qui l'habite tout entière. Allant au plus nu, à l'expression minimale d'un échange qui s'accomplit en paroles banales et en silences, elle a ce souffle, ce rythme, cette portée par lesquels le quotidien et la simplicité qui forment *la Trilogie* nous apparaissent grands et vastes, comme le sont les tragédies, les quêtes du Graal, les grandes gestes épiques. Le spectacle invoque lui aussi les dieux et les éléments, parle avec Soleil et Mer au moyen de chandelles et de vases...

La spiritualité de *la Trilogie* (qu'on pense à cette prière simultanée qui marque aussi trois temps de l'Histoire : à Hiroshima, on veille sur les morts, donc sur le passé; à Toronto, on prie pour se soulager d'un présent douloureux; à Québec, Françoise fait un vœu pour l'avenir, souhaitant que lui naisse un enfant) advient surtout par l'Art, pris dans son sens profond. Pierre l'a compris dans les paroles de Youkali sur le dragon : «Oui, un idéal, une quête.» Lorsqu'elle marche dans son ciel, parmi ses étoiles, et qu'il lui montre le symbole du soleil, autour duquel elle place sa trilogie des dragons, c'est tout le spectacle qui prend son sens. La lumière que *la Trilogie* veut libérer est celle que Youkali tente de faire jaillir des couleurs; et cette «trilogie» de la jeune artiste permet l'intégration de deux types de



Cette figure réunissant bambous, roues et milles s'intitule, au mah-jong, «catching the moon from the bottom of the sea»: «attraper la lune depuis le fond de la mer»...

cheminement que le spectacle, enfin, réussit à concilier : «I am working in the space inside. Small. You are working with the space around us. You put the universe in a small room»... Cet univers, *la Trilogie des dragons* nous le restitue, âme et cosmos confondus.

une ascension

Ce que Pierre répond à Youkali (les artistes n'ont pas l'écoute qu'ils méritent; leur démarche n'est pas saisie dans sa dimension réelle) réaffirme l'importance de l'art dans une société. L'art est vu ici comme le résultat d'une ascension, d'une élévation, comme en témoigne la fable que confie Pierre à Maureen sur la montagne. Il n'est plus étonnant, dans ce contexte, que ce jeune homme qui raconte ses «états d'âme» confesse qu'il a le vertige, qu'il a peur. L'art pour lui, comme la vie, vise la plénitude, et sa seule certitude ira donc en ce sens. C'est d'un ton décidé et sans équivoque qu'il affirmera à Maureen une conviction viscérale : «Je serai jamais capable de jouer la tête dans le vide.» Pierre n'a jamais atteint le sommet de l'une de ces montagnes «rempli(es) de connaissance», mais il grimpe en créant, et son nom même (Lamontagne) le désigne comme emblème de l'idéal auquel aspire *la Trilogie*. Dans *Vinci* également, l'air et l'envol représentaient la libération, l'atteinte du but, l'essor nécessaire à la réussite d'une quête toute intérieure. Le trajet de *la Trilogie*, de l'eau à la terre, à la montagne et au ciel, dessine la même ascension irrésistible vers l'abstraction et le dépassement.

équilibre

À l'écoute du rythme des choses, *la Trilogie* se résume en une constante recherche d'équilibre. La fréquentation des auteurs avec la philosophie taoïste est évidente dans chacun des fragments du spectacle. Un objet, une idée, un sentiment contiennent toujours leur contraire (la même notion du paradoxe constructif habitait *Vinci*), avec lequel ils entrent en un conflit serein, apaisant. La vie et la mort, l'Orient et l'Occident, la petitesse des choses concrètes et la grandeur de ce qu'elles servent à évoquer, l'eau et le feu, Vancouver et Hong-kong unissant leurs reflets sur l'eau du Pacifique sont autant d'aspects du yin et du yang, lesquels se complètent pour former la sphère que veut atteindre la production. Le mot «tao», en chinois, veut dire «chemin», «voie». Comparable au «logos», il règle l'alternance du yin et du yang, c'est-à-dire de toute mutation, réelle ou symbolique. Le yin et le yang, inséparables, expriment en effet le dualisme de toute chose et marquent le rythme du monde. Ombre et lumière, terre et ciel, féminin et masculin s'interpénètrent continuellement (il y a de la lumière dans l'ombre, de l'ombre dans la lumière) et s'expriment en un symbole *concret* qui, tout en cristallisant la philosophie la plus profonde de la pensée chinoise, n'a jamais recours à de pures abstractions : le temps, l'espace n'existent qu'en rapport avec l'action humaine. *La Trilogie* a suivi une «voie» analogue. Il y a dans ce spectacle une continuité, un dynamisme, un mouvement parallèle d'évolution et d'involution. La pensée chinoise prête aux symboles du yin et du yang des vertus diverses dont il s'agit de tirer bénéfice (ils forment un ensemble d'énergies vitales qu'on décele précisément sous la terre), mais la réussite de la quête dépend de la vertu du sujet : cette harmonie cosmique que l'on convoque, il faut être apte à la saisir et à l'interpréter.

Ai-je besoin de préciser que c'est le cas, selon moi, des créateurs (auteurs, comédiens, musicien) de cette *Trilogie*? Un respect constant de leurs personnages et des événements où ils évoluent, un sens de la généalogie et de la fragmentation harmonieuse (qui a permis, entre autres, de bâtir les trois étapes de cette aventure en y développant toujours de nouvelles scènes tout en y conservant le même esprit, le même dénouement, la même conformation) ont fait de *la Trilogie*, que ses auteurs voulaient «holographique» (répétant de nombreuses fois la même figure et obtenant un dessin général où chaque partie contient



L'accouplement symbolique du yin et du yang : le tao de *la Trilogie*. Photo : François Truchon.

le tout : les trois langues, les trois époques, etc.), une œuvre d'une perfection formelle absolue qui est celle, du reste, de toute œuvre bien construite — holographique ou non —, une œuvre comblante où l'intelligence circule avec la sensibilité, où de simples grains de sable font scintiller mille lueurs dans les yeux et dans la tête des spectateurs. Comme Youkali agenouillée parmi les étoiles dans la scène la plus apaisante, la plus large, la plus pleine de *la Trilogie*, je me suis sentie bien dans cet univers, remplie d'un nouveau souffle et d'une nouvelle chaleur. Alors, comme le dirait plus simplement le Chinois de légende qui habite désormais une petite cabane embrumée installée à demeure dans un coin de ma mémoire : «Méci».

diane pavlovic