

Figures Portraits en dix tableaux

Diane Pavlovic

Number 45, 1987

« La Trilogie des dragons »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27559ac>

[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). Figures : portraits en dix tableaux. *Jeu*, (45), 141–158.

figures

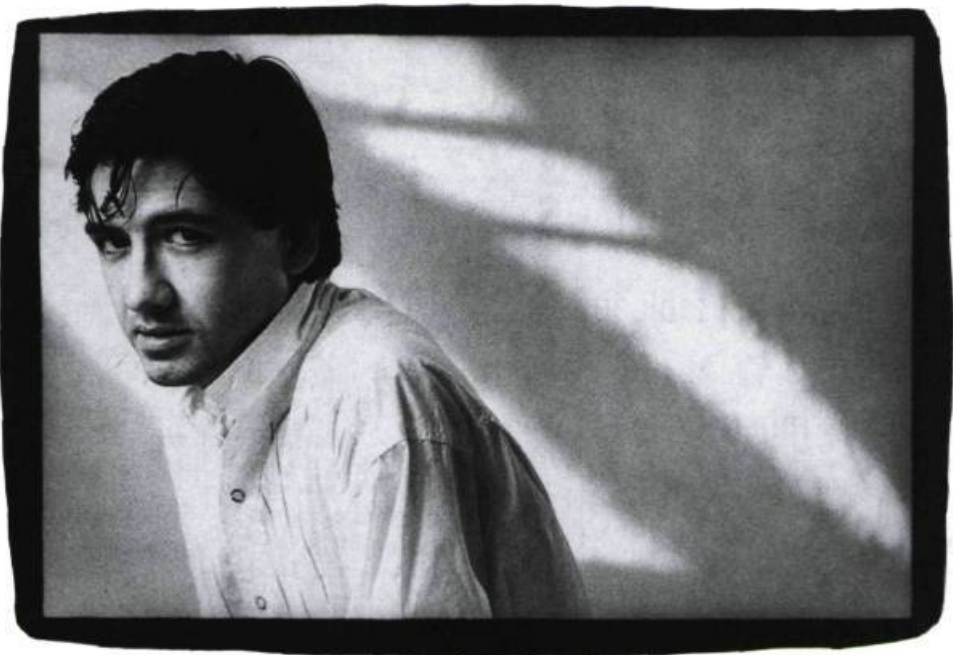
portraits en dix tableaux

robert bellefeuille

(crawford, pierre, le médecin, un militaire)

L'image de Crawford parcourant de sa haute silhouette le minuscule univers de la représentation, l'image de Pierre allumant le soleil au milieu des étoiles comptent parmi les souvenirs les plus vifs, les plus chers, que j'aie de *la Trilogie*. D'un Anglais hautain, majestueux et stylisé à un Québécois «ordinaire» et réel qui a des peurs, des questions, une quête, d'un raffinement distant à une émotivité à fleur de peau, d'une tasse de thé cérémonieuse à un verre de vin détendu, Robert Bellefeuille a incarné ce qu'on pourrait considérer comme deux contraires absolus. Son Crawford est racé, mystérieux, empreint d'un raffinement étudié; il a le geste onctueux, l'accent châtié, la tête haute, le corps aussi soigneusement coulé dans une image élégante et glacée que la coupe de ses vêtements. Ce personnage est un pur cliché, un concentré absolu et merveilleux: c'est l'Anglais, le Flegme lui-même qui avance à longues enjambées, conscient de sa prestance et en accentuant l'effet par un humour fin qu'il distille avec la plus parfaite ingénuité. Pierre, pour sa part, se livre comme il est, avec son poids de chair et ses préoccupations quotidiennes; ce n'est plus un mythe, un archétype plus grand que nature, mais un personnage humain et proche, que l'on reconnaît et auquel on adhère d'emblée. Crawford se laissait découvrir pas à pas, avançant vers un destin déjà tracé par lequel il se laissait poliment guider, avec une aisance dégagée jalouse de son mystère. Pierre est aussi un étranger dans son milieu; lui non plus n'en parle pas la langue (sa façon de massacrer l'anglais est d'autant plus savoureuse que le comédien, en Crawford, nous a régalez d'un ton, d'une inflexion, d'expressions «britanniques» à souhait), mais il finira, lui aussi, par s'y laisser entraîner.

De Crawford à Pierre, le rapport en est un de continuité. Constituant deux faces, le positif et le négatif, de la même intention, ces deux personnages tracent un cheminement intéressant quant à l'ensemble du spectacle. Pierre se plaignant que les



Robert Bellefeuille. Photo: Claudel Huot.

gens considèrent les artistes comme de simples vendeurs de souliers fait évidemment référence à Crawford : exploration et commerce ont fait place, dans ses préoccupations, à l'art. Leur exil respectif les fera se croiser (Crawford débarque à Québec, lieu de naissance de Pierre, tandis que ce dernier part en Chine, lieu de naissance de Crawford) et rencontrer l'Orient, qui advient par eux : le Chinois accueille l'Anglais, la Japonaise transforme le Québécois. De «Springtime in Quebec city seems to be quite chilly» (première apparition de Crawford) à «Viens-t-en, il fait froid» (dernière apparition de Pierre), ils ouvrent et clôturent le cycle d'une façon analogue. Et alors que l'un arpente les sous-sols, l'autre invente les étoiles...

Leur lien le plus fondamental, cet interprète qui leur donne vie et grâce à qui ils me sont parvenus, a réussi un dosage subtil, dans les deux cas, du général et du particulier, alliant la typologie parfois caricaturale du modèle et l'humanité touchante du personnage *incarné*. Son *impénétrable* Crawford aurait pu être superficiel, s'en tenir à une absence insondable peu soucieuse de crédibilité; or, tout en se ménageant une ouverture vers le fantasme et la représentation naïve, il était aussi habité que Pierre se colletant avec sa mère. Robert Bellefeuille, très présent dans *la Trilogie* (même absent, sa voix accompagne Crawford devenu vieux et joué par un autre comédien, puisque lui-même est occupé pendant ce temps à mener Pierre en voiture), l'a marquée d'une personnalité forte, d'un jeu riche et nuancé pourvu d'un tel

équilibre, capable d'une telle symbiose entre des courants opposés dont il a su faire ressortir la complémentarité, qu'il m'a donné, comme spectatrice, un bonheur très rare : celui que l'on éprouve devant un acteur qui, dans la composition virtuose comme dans l'apparence du naturel le plus immédiat, est traversé par une intériorité incandescente, celle-là même qui fait que chaque geste semble couler de source, que chaque personnage se pose comme une évidence et que, lorsqu'on tente de définir une interprétation, on nomme sans doute intelligence.

marie brassard

(une chinoise, la geisha, youkali et sa mère)

Elle a interprété trois personnages issus de la même lignée, trois générations de femmes dont chacune est le prolongement ou la source des deux autres, avec, entre ces personnalités distinctes depuis la grand-mère jusqu'à la petite-fille, la continuité d'un même élan. De la lointaine geisha, presque immobile sur son socle, à Youkali, toute en douceur et en sensibilité, le Japon évolue dans le corps de Marie Brassard; chaque époque est cristallisée en une attitude, en un maintien et en une voix délicatement tracés.

La geisha rêvant d'Occident et d'émancipation s'exprime en un anglais éraillé, accepte des présents qui sont signes d'une autre culture que la sienne et qui la transforment; cette robe, ces souliers rouges, elle se dévêt et s'oublie pour eux, quitte son accoutrement et sa perruque de figurine intouchable. Si elle n'atteint l'Amérique que dans sa petite-fille, sa fille, déjà, voyage, fume, parade en vêtements qui sculptent sa silhouette, affiche une allure affranchie et masque le regard cinglant que laisse deviner sa voix sèche, par des verres fumés aussi noirs et arrogants (dans ce modernisme dont ils font étalage) que ses cheveux courts et gominés. Coulée dans une image comme sa mère, elle aussi, pour vivre, offre cette image en pâture, se transformant à volonté telle la couverture glacée d'un magazine. Youkali, pour sa part, évolue dans un monde luxueux et raffiné dont témoignent les choses qu'elle manipule — parfums, jouets, pinceaux, toiles et porte-folio —, où elle ne s'appartient pas non plus mais où elle conserve du moins sa propre intégrité, ce qu'elle vend n'ayant pas de rapport immédiat avec ce qu'elle est. La robe de la geisha avait été offerte à cette dernière, le pantalon du mannequin lui était prêté le temps d'une photo; les vêtements amples de Youkali (au goût actuel : vaguement oriental...) lui appartiennent. Sa chevelure se gonfle librement, sans perruque ni pommade, sa démarche est naturelle, son accent rajuni, sa position recueillie — elle s'agenouille dans le sable

pour peindre, s'y couche pour faire l'amour avec Pierre, demeurant près de la terre, proche enfin des vraies choses, et non haussée, comme sa grand-mère, sur un lointain piédestal. D'une génération à l'autre, le désir, resté le même, circule de la danseuse de jadis à cette jeune artiste pour qui l'Amérique est d'abord une terre hostile. Alors que l'antique geisha annonce, par son non-conformisme, l'épanouissement qu'atteindra Youkali, cette dernière, par la persistance de la tradition qui émaille sa modernité, rappelle en filigrane la souche d'où elle vient.

Ainsi, d'une pure image (quoi de plus «oriental» qu'une geisha?) emprisonnée dans son oppression et immobilisée dans son cri pour s'en affranchir, nous sommes parvenus à un cliché photographique subverti par le drame (la fille de la geisha, se recueillant sur la tombe de sa mère à Hiroshima, acquiert une humanité troublante), et à la version réaliste d'un personnage actuel, joué avec une intériorité de tous les instants. La transition de l'une à l'autre identité est fascinante. Je garde de la geisha un souvenir fixe et implacable: ses bras tendus vers le vide, la désolation de son regard, toute sa détresse condensée en une seule posture suppliante. Ayant réussi à faire passer tant d'Histoire en un seul geste, concentré et absolu, Marie Brassard m'a bercée d'une Youkali à la présence fine, légère et apaisante, qui a laissé se réaliser dans la lenteur et la douceur un personnage au souffle ténu, émouvant dans sa fragilité même, et dont résonne encore dans ma mémoire la voix hésitante, oscillante, dans un constant tremblement entre l'émotion d'une question et la joie calme d'un accomplissement.





jean casault

(bédard, lépine le croque-mort, philippe gambier,
le gardien du parking)

Jean Casault, sauf en Philippe Gambier, parlait peu dans *la Trilogie*. Il y incarnait des personnages occultes exprimés par leur maintien, différenciés par leur costume, étrangement solitaires. Le gardien du stationnement, symbole d'une immortalité dont il garde l'accès, le croque-mort se perpétuant de lui-même et traversant les époques sans vieillir, le pilote suicidaire «brûl[ant] ses ailes» au milieu du Pacifique et l'amoureux interdit sans cesse revu en souvenir ont tous un rapport de proximité troublant avec la mort — d'autant plus troublant, inutile de le cacher, à cause du décès même de l'interprète qui les avait créés et fait vivre. Le grand Bédard, après sa relation silencieuse (elle ne s'est exprimée, au cours de *la Trilogie*, qu'en musiques et en chorégraphies) avec Jeanne, roule à bicyclette autour de la scène, enfermé dans son secret; Lépine, à près de soixante ans d'intervalle, enterre, du même corps voûté penché sur son travail, des fillettes noyées au début du siècle aussi bien que Stella, morte en 1985; le pilote s'abat de désespoir sur une proie inaccessible avant de sombrer dans l'océan — il n'arrête pas de mourir, répétant sa fin sur le mode métaphorique avant qu'elle n'advienne — et le gardien, emmitoufflé, promène sa lampe sans souffler mot sur un univers connu de lui seul.

Découverte par le pilote dans le kiosque de l'aéroport et trouvée par le gardien sur le sable de son terrain de stationnement, la boule musicale contenant tout le spectacle appartient à la fille rousse de Bédard, que Lépine a enterrée: ces quatre personnages surdéterminés, incarnés par le même comédien, ont un rôle à la

fois effacé et saturé de symboles. Bédard est un Québécois moyen, peu loquace, sans histoire, et qui bouleversera pourtant la vie de Jeanne autant que celle de Stella (lorsqu'il s'enrôle, sa fille, en le regardant défiler avec les autres soldats, signe l'arrêt de son propre destin). Dans ce personnage tout d'un bloc comme dans Lépine, à la voix rauque et grasse, ou dans le gardien, lent, lourd, camouflé dans la pénombre (c'est nous qu'il éclaire), Jean Casault a concocté un bizarre mélange d'absence qui s'impose, de banalité où flotte un indéfinissable mystère, d'éloignement, de retrait qui se révèlent tout proches. Un peu réalistes, un peu stylisés, ses personnages étaient tous enveloppés de cette aura ambiguë. Seul son pilote, Philippe Gambier (ce nom!), versait dans la caricature franche, voire, par moments, dans le burlesque; sa prestance droite et dégagée, sa voix franche, son hyperactivité verbale, sa froideur cynique lorsqu'il décrit sa chute et le maniérisme de son accent tranchaient avec le romantisme de la figure de Bédard et avec l'anonymat archétypal des deux autres. Son uniforme strict, cependant, Philippe Gambier le portait, cheveux bien coiffés, comme l'authentique projection d'une très ancienne image, réunissant là encore la capture d'un emblème du même souffle qu'une indubitable réalité.

Bédard s'est associé pour moi — il fallait réussir cet alliage difficile — à la figure un peu effacée de quelqu'un dont on essaie, en souvenir, de recomposer le visage; les traits sont là, intacts, mais il y manque ce sourire, ce froncement de sourcil que l'on aimait et qu'on n'arrive plus à ressusciter dans leur forme première, celle qui nous avait tant émus. Dans ce rôle, Jean Casault maintenait en effet cette distance nécessaire pour représenter, ô paradoxe, le rêve d'une autre. La stature demeure, sans les paroles, sans l'anecdote: la présence s'est évanouie, n'en reste qu'une trace immatérielle, une silhouette imprécise et pétrifiée dans une image qui ne change plus. Bédard ne vieillit jamais.

Quant à ce gardien mythique qui, apparaissant aux prologues des deux premières parties et en épilogue à tout le cycle, en marquait le déroulement et en confirmait la clôture, on se souvient tous, je crois, avec la même émotion, de ses pas silencieux, dans l'ombre, avant que ne débute l'histoire...



lorraine côté

(une chinoise, stella, sœur marie)

Le boitillement désordonné de Stella, ses gestes incohérents parfois entrecoupés de spasmes brusques, son silence opaque et radical l'emprisonnent dans son mystère, dans un univers hermétique et troublant que Lorraine Côté porte avec elle dans le moindre de ses mouvements. Stella, cette étoile filante, est au centre des enjeux de *la Trilogie*, laissant dans sa course un sillage riche de tous les sens du spectacle. Orient, Occident et cosmos (*Constellation*) confondus, elle est le prolongement de la destinée tragique de Jeanne, la trace d'un souvenir qui s'appelle Bédard et dont la vue l'a meurtrie d'une façon définitive. Stella est une folle; on ne sait quels fantômes s'agitent dans sa tête, quelle est la nature exacte du mal obscur qui la ronge. Malgré cette comptine qu'elle récite d'une voix enfantine, à grand renfort de gestes théâtraux — dans la robe à volants qui l'habille lorsqu'elle a cinq ans —, et où elle formule sur un mode poétique la genèse de son drame, elle demeure isolée, perdue, d'une tristesse infinie. Lorraine Côté habite cette absence. La conscience défaillante de Stella, elle l'incorpore d'une manière sereine et, par là, déchirante. Sans égarement décoratif, sans agitation superflue. Elle la promène calmement, silencieuse et distraite, presque indifférente, faisant des pâtés dans le sable comme si le monde entier était résumé là : et il l'est en effet, puisque ses montagnes deviennent les Rocheuses, que son jouet contient le spectacle entier dans sa sphère lumineuse et que le drap dont elle se couvre pour mourir est chargé de toute l'existence de sa mère. Stella vieillit *physiquement*; alors que son corps se transforme de façon imperceptible, que ses vêtements se succèdent, elle ne cesse jamais, pour nous, d'être la petite fille éternelle dont on tresse les longs cheveux roux.

À côté de ce personnage retiré dans son mutisme, Sœur Marie de la Grâce, emphatique, caricaturale et délirante (comment oublier son discours emporté tandis qu'elle vole littéralement autour du plateau, grimpée sur une bicyclette en marche?), parle sans arrêt — les trois langues du spectacle, elle aussi, comme Stella. La sœur ayant séjourné en Chine et s'y étant occupée d'enfants malades, elle pose de façon nette son lien avec la fillette. Sa prononciation est délicieusement connotée (cet accent unique qu'avaient, il n'y a pas si longtemps encore, «nos» sœurs), son ingénuité est savoureuse, son énergie infaillible est communicative, son dévouement candide et sa bonne éducation vieillotte sont irrésistibles. Cet être fait de fraîcheur et d'authentique drôlerie, on nous l'offre comme un cadeau imprévu, comme une émanation de vigueur purement gratuite, purement ludique malgré le pan d'Histoire qu'il dévoile. La réunion inattendue de ces deux antithèses — la sœur et Stella — donnera lieu à un contraste d'autant plus brutal. Lorsque Jeanne déshabille la religieuse et que la transformation s'opère, ce passage de l'une à l'autre bouleverse au-delà des mots, au-delà des liens nouveaux qui sont révélés de la sorte entre les deux femmes (leur angélisme involontaire, leur claustration imposée). Cet instant où Sœur Marie redevient Stella a pris pour moi l'éclat d'une fulgurance. Tandis que les vêtements de la religieuse tombent un à un et qu'elle continue de parler, l'impression confuse qu'un rythme, soudain, se dérègle quelque part, fait bientôt place à la stupeur; à la seconde où, cheveux libérés et silence retrouvé, le corps de cette comédienne s'est affaissé lentement, se tassant sur lui-même, quelque chose en moi s'est serré qui m'étreint toujours.

richard fréchette

(morin — le barbier—, un officier américain, un militaire, mao, l'infirmier, crawford vieillard)

Le barbier aiguisant sa lame dans la pénombre de sa boutique, sombre et peu loquace, fermé et insondable, avec, dans le geste, une roideur laissée par une longue habitude de l'ivresse, ce barbier qui, d'une certaine façon, incarne le Mal — c'est par son entremise que le destin de Jeanne et de Bédard s'accomplit, lui dont le métier le destine à blesser, à couper, à entailler —, ce barbier très «québécois» rébarbatif aux livres anglaises et aux envahisseurs chinois, Richard Fréchette y a mis une réalité juste assez équivoque pour le dissimuler derrière un voile d'énigme incertaine, le dérober tout en lui donnant la curieuse intensité, la paradoxale évidence d'un masque. Ce barbier qui a une histoire, des motivations, une profondeur, est le personnage le plus étoffé

de ceux qu'il a à interpréter; Richard Fréchette, en effet, cumule les rôles et les uniformes dans cette saga. Son barbier a une humanité — d'ailleurs développée davantage dans cette version de six heures — que n'ont pas ses autres emplois. De Morin à Mao, de l'Américain à la version vieillie de l'Anglais, du soldat à l'infirmier, Richard Fréchette endosse des costumes (sarrau blanc, casquette, long manteau) qui définissent presque à eux seuls les personnages qu'il incarne. À part le barbier, ce sont de pures images, muettes, furtives. L'officier sert cet autre emblème qu'est la geisha, Mao ne fait que paraître (son portrait immobile, alors que perruque et maquillage font du comédien une réplique du célèbre homme d'État, domine de sa hauteur le reste de la scène, placardé comme une affiche sur fond de panneau publicitaire), l'infirmier passe brièvement, dans une seule scène, et Crawford vieillard, manipulé par les autres comédiens, n'est qu'une représentation du Crawford que l'on a vu évoluer auparavant, joué par un autre qui continue à en faire la voix. Quant au soldat qui achète des souliers à Jeanne, il ne glisse qu'un «merci beaucoup» prouvant qu'il a compris tout ce que les cousines ont dit de lui tandis qu'il paraissait, de façon artificielle et un peu goguenarde.

Non seulement ils sont fugaces, ces rôles que campe Richard Fréchette, mais ils ont souvent, de plus, une nette coloration négative : il assume, lourde tâche, toutes les figures antipathiques de *la Trilogie...* L'infirmier qui tue peut-être Stella est rébarbatif, agressif; le militaire écrase tout sur son passage; l'Américain s'amuse et néglige ses devoirs, se pavane, indifférent et les bras chargés de cadeaux, arrogant de richesse et de pouvoir. Quant à Morin, sous son vernis quotidien, sous les sentiments vrais qu'il laisse percer, il n'en incarne pas moins la fatalité.

C'est évidemment ce barbier secret dont je garde le souvenir le plus intact, dont je revois les gestes et dont je réentends la voix : «Ton sourire, tu le veux-tu jusqu'aux oreilles?», demande-t-il sans



humour, en promenant sa lame sur la joue de Bédard... Morin porte le poids d'une vie triste qui l'a de toute évidence fatigué, et celui qui l'interprète rend cette usure perceptible même lorsqu'il ne parle pas, même lorsqu'il se tient debout près de sa chaise, rêche, yeux baissés sur un univers intérieur sec et farouchement impénétrable. Entre les pas théâtraux du soldat qui essaie des souliers en faisant rire de lui et les pas un peu déviés par l'alcool de ce bloc serré qui cultive sa rugosité, se glissent l'humilité et l'attention d'une interprétation respectueuse de la justesse de ces personnages difficiles. Le barbier constitue une sourde menace, l'infirmier porte une gêne diffuse; même cet officier parfait a quelque chose de répugnant — dans ce monde brillant et factice qu'il fait miroiter pour le retirer bien vite —, même Mao a les traits clos sur un inquiétant mystère. J'aime bien, pour ma part, les acteurs capables de se vouer à nous les rendre, ces personnages, tangibles en deux gestes, en quelques secondes; à les hisser à un niveau emblématique sans en occulter le trouble.

marie gignac

(françoise, crawford enfant)

Sa courte apparition en Crawford enfant est muette, épisodique et stylisée. Marie Gignac, dans *la Trilogie*, c'est Françoise. Cette Françoise inoubliable, d'un naturel désarmant et d'une chaleur toute proche, que l'on voit vieillir, se transformer insensiblement d'âge en âge. Dans sa robe ample de petite fille comme dans son uniforme de CWAC, dans sa correction de jeune femme active comme dans son accoutrement parodique de femme vieillissante (chapeau, lunettes, imperméable révélant les boursouflures qui, avec les années, ont marqué son corps), elle traverse le cycle, en suit tout le déroulement et, comme Crawford, y marque le temps, bien que son vernis à elle soit beaucoup plus réaliste, infiniment plus immédiat.

Françoise permet à Marie Gignac d'incarner la progression d'un même personnage, de le porter à toutes les époques de son histoire, d'en incorporer la lente maturation et d'en faire voir les constantes: cette couleur, cette personnalité uniques qui se prolongent même sous les rides. À douze ans, elle se dandine et nous entraîne dans le débordement de ses rires; dans la trentaine, son énergie, sa bonne humeur déliée et son «bon sens» découlent tout naturellement de la fillette dégourdie qu'elle était, et annoncent la femme hyperverbale et vive, quoique plus lourde, plus embarrassée, qu'elle deviendra plus tard. Elle connaît tout le monde (c'est elle, je crois, qui a des contacts avec le plus grand

nombre de personnages), manipule tous les objets, découvre, voyage et questionne; ses leçons de dactylo commandent les actions des autres et les interprètent. Au micro (pendant la guerre) comme devant les boîtes à souliers (pendant ses jeux avec Jeanne), elle commente le monde et y donne lieu, parle sans arrêt, généreuse et sympathique.

Ce personnage pivot, Marie Gignac l'a de toute évidence totalement investi; elle s'identifie à Françoise à un point tel, elle la fait vivre avec une telle profondeur, son jeu fait preuve d'un tel affinement, d'un tel mûrissement, que l'on en vient à confondre l'actrice et cette femme qu'elle nous livre et qui semble si évidente, lumineuse, vraie d'un bout à l'autre. On la reconnaît, on la retrouve avec bonheur, on sourit à ses expressions caractéristiques et on s'attendrit de sa complicité si absolue avec Jeanne, complicité que les deux actrices reproduisent d'ailleurs dans leur jeu même. Marie Gignac, de toutes les comédiennes de *la Trilogie*, est celle que l'on voit le plus souvent au fil des trois Dragons. Sa Françoise enjouée et miraculeuse est inséparable du spectacle, et sa voix grave chantant un tango triste — *Youkali* — résonne encore, aujourd'hui, à mes oreilles, avec le même bercement, le même velouté qu'alors.



Marie Gignac. Photo : Claudel Huot.



Yves-Érick Marier. Photo : Claudel Huot.

yves-érick marier

(le chinois, son fils lee)

Le Chinois! Son petit chapeau, son pantalon étroit, sa longue veste et ses lunettes rondes l'enveloppent dans une image fixée depuis longtemps qu'il cristallise par sa voix, lente et chantante, par son corps, avançant à petits pas voûtés, par son accent, cérémonieux et aussi unique que les sons d'une poésie étrangère. J'avais du mal, au terme du Dragon vert, à détacher Yves-Érick Marier de ce rôle emblématique auquel il donne profondeur et psychologie. Le Chinois de *la Trilogie* n'a rien de réaliste; il appelle des symboles (ces draps qu'il étend, ces maisons et cette jonque qu'il projette), rêve les événements et interpelle par là tout le passé métaphorique de son peuple. Il initie l'Occident à des rites secrets et lui insuffle un sens du sacré: l'opium devient avec lui prétexte à une cérémonie occulte, la partie de poker accomplit un troc d'une haute valeur symbolique, le lavage de ses draps s'accompagne d'un échange de papiers couverts de signes cabalistiques et que, comme dans les plus vieux mythes des origines, il faut réassembler ensuite. Ce Chinois fabuleux (au sens propre: qui procède de la fable) retient l'essence d'un mirage. Auréolé d'un nimbe de mystère (il laisse sa marque, impose sa présence malgré la ténuité des assises sur lesquelles il repose), il accueille la fantasmagorie individuelle de chaque spectateur, accepte de recevoir mon propre imaginaire qu'il semble considérer, en retrait, avec une cérémonieuse bienveillance, habitué d'être celui qu'on observe et qu'on montre du doigt. Et, laissant cette curiosité se déployer en surface, il travaille de façon souterraine à modifier les comportements comme le déroulement du spectacle. Il est, dans *la Trilogie*, la

première occurrence de l'Autre, celle qui est destinée, dans sa concision lapidaire (soigneusement taillée, polie, ouvragée : elle a la pureté et la transparence d'un cristal), à rester gravée dans les mémoires.

À l'exemple de Marie Brassard, Yves-Érick Marier a interprété des générations d'une même souche : le père et le fils, et a subverti de la sorte l'image qu'il avait lui-même portée à un tel degré de limpidité et d'abstraction. Lee, que ses vêtements (occidentaux) et que son accent (plus léger) distinguent de son père, en diffère également dans son attitude même. Il n'est pas une hallucination mais un personnage qui vit, qui a des idées et qui les exprime, un personnage plus sec, moins coulant, moins fluide, touchant d'une autre manière : par ce qu'il ressent davantage que par ce qu'il incarne. Ce fils et ce père tous deux attendrissants, tous deux primordiaux quant au sens de *la Trilogie*, le comédien s'en est imprégné d'une façon à la fois intérieure et recueillie ; s'il a su me rendre Lee proche et attachant, s'il m'a donné envie de le connaître et de l'aimer, ce qui m'habite avant tout demeure l'infinie richesse de ce silencieux Chinois aussi typique que dans les livres d'images de mes contes d'enfance, aussi délicatement détaillé qu'une miniature dessinée sur un invisible éventail.

marie michaud

(jeanne, maureen)

La petite Jeanne qui gambade légèrement, oubliant en un moment d'élan magique les craintes dont elle est pétrie, la Jeanne adulte qui s'étirole doucement, contrainte et ternie, dans une vie qu'elle n'a pas choisie sont imprégnées en profondeur dans le sol de *la Trilogie*, marquées d'une intensité intérieure ardente par la comédienne bouleversante qu'est Marie Michaud. Elle les a investies au même titre que Marie Gignac en Française : totalement. Si Robert Bellefeuille est celui dont le travail m'a le plus impressionnée, Marie Michaud est sans doute celle qui m'a le plus véritablement émue. L'image la plus forte que j'en garde est celle de cette Jeanne du milieu des années quarante, coiffée à l'ancienne, calme, éteinte, sans plus de trace de la petite fille vive et riieuse qu'elle a déjà été : «Toi t'as changé beaucoup...»

Celle qui avait cérémonieusement manipulé ces bouteilles remplies d'élixirs mystérieux, assistant son père dans l'initiation de Bédard, celle pour qui les boîtes à souliers ont déjà représenté la potentialité d'un univers à inventer vend maintenant des chaussures, platement, dans un milieu qui n'est pas le sien et où



elle se force à l'apprentissage de deux langages nouveaux — celui de son travail, celui de son foyer. Complexe, claire-obscur, secrète et entourée de nombreux satellites, Jeanne est livrée tout entière aux méandres du destin. Son suicide clôt l'un des trajets les plus chargés de tragique de tout le spectacle, un trajet qui la prédestine en quelque sorte à porter une grande part de l'émotion qu'il contient : je pense à la scène où son père la cède au Chinois et qui se termine sur l'image fixe de ses bras tendus, je pense à ce moment de beauté où elle ouvre un album musical sur son ventre, faisant écouter la mélodie à l'enfant qu'elle porte, après un lever de soleil qui nous l'a révélée éblouie par la vie radicalement différente qui s'annonce. Je pense également à l'instant saisissant de ses retrouvailles avec Françoise et, bien entendu, à son suicide, si dépouillé de tout pathos inutile, offert dans la seule vérité implacable du geste. Petite fille délirante, loufoque et complice, femme marquée par les fracas de l'Histoire (filtrés par son existence privée : la guerre se résout en méningite pour sa fille et en cancer pour elle), elle a une fragilité de tous les instants, une sensibilité vraie qui en font la figure la plus pathétique, la plus poignante de toute *la Trilogie*.

Maureen est l'exact contraire de Jeanne : elle est extravertie, éclatée, nette et exubérante. Cette Canadienne anglaise qui casse le français (d'ailleurs, en Jeanne, Marie Michaud a aussi changé non seulement de voix mais aussi d'accent, de la fillette à la femme), qui s'agite et gesticule, qui caricature l'avant-garde artistique dans ce qu'elle a de plus convenu, demeure épisodique, en rapport avec la quête de Pierre plus qu'avec une quelconque

valeur intrinsèque du personnage, même si ses expressions sont parfois savoureuses et si sa personnalité est clairement établie. Jeanne, elle, se tait et nous touche précisément par tout le sous-texte que laisse deviner son silence. Ce silence, c'est l'un des plus éloquentes qu'une comédienne m'ait jamais donné à entendre.



Robert Caux. Photo : Claudel Huot.

robert caux
(musique)

S'inspirant de l'esprit même de *la Trilogie*, de ses motifs et de ses couleurs, Robert Caux a écrit la musique originale de ces six heures en plus de l'interpréter, en direct, durant le spectacle. Les comédiens ont parfois utilisé certaines de ses propositions musicales pour improviser en répétition, et il a composé, en retour, avec ce que lui suggéraient les scènes déjà en place. Sa musique bouge et respire avec *la Trilogie*, en respecte le souffle et l'atmosphère, s'y insinue lentement, en épouse la forme jusqu'à se confondre avec elle. Soulignant ou accentuant des moments privilégiés, ponctuant les scènes de tonalités contrastantes, elle constitue à elle seule un texte parallèle, commente l'anecdote et en imagine des prolongements : ainsi, lorsque Crawford fume de l'opium, dans la scène du tai-chi, c'est d'abord par la musique qu'on entre à sa suite dans un «autre» monde, étrange, étranger. Des sonorités à caractère oriental commandées par le contenu côtoient des rythmes exécutés par les comédiens (lors de la partie de poker), des récurrences de phrases musicales analogues aux répétitions incantatoires du texte ont le même effet de flou, de tremblement. La musique, on le sait, est l'art par excellence du temps, dont elle *joue* : on comprend qu'elle constitue l'accompagnement privilégié d'un cycle qui se détermine en entier, lui aussi, par son exploration de la temporalité.

La réutilisation de certains motifs habillés d'une autre instrumentation (si l'on peut dire, puisque, pour des raisons que l'on comprend aisément, Robert Caux, seul pour interpréter tout cela, a utilisé un ordinateur, des sons de synthèse) installait une pulsation apaisante dans sa lenteur et dans sa régularité. Recréant des bruits de toute nature et les transformant en un univers sonore cohérent, rond, animé d'une existence propre, le musicien a su habiter l'espace de la représentation avec une œuvre qui avait la chaleur et le naturel d'une respiration. Le battement de cette œuvre se laissait oublier, ce qui constitue paradoxalement la preuve la plus flagrante de sa réussite, de sa parfaite intégration au reste; ce spectacle tendu vers les éléments, vers l'organicité, vers le recueillement, atteint l'abstraction par des choses matérielles et concrètes, comme sont tangibles les sons qui composent l'atmosphère englobante créée par Robert Caux. *La Trilogie*, plusieurs mois après que je l'ai vue, demeure aussi pour moi cette atmosphère. Il est malaisé de la décrire (sauf pour certains airs connus, dont Robert Caux s'est inspiré ou qu'il a adaptés selon les besoins du spectacle : *Youkali*, *Sakura*), mais elle continue, encore aujourd'hui, à me bercer de ses moments de violence comme de la plénitude qu'elle contribuait, peu à peu, à installer.

robert lepage

(mise en scène, éclairages)

Il dit, avec raison, ne pas avoir signé seul *la Trilogie*, laquelle porte quand même fortement sa marque. Le train, l'avion, les citations, les ombres, les langues étrangères, les accents, l'utilisation inhabituelle des objets, le détournement des conversations banales à d'autres fins, le voyage et la quête constituent, pour ceux qui ont vu des spectacles antérieurs de Robert Lepage, une signature au même titre que le questionnement des créateurs sur la vie, sur la mort, sur l'art. Ayant eu le talent de rassembler des gens venus d'horizons divers, de donner lieu à leur *rencontre*, de les stimuler par un point de départ prétexte à tous les rêves et à toutes les imaginations, il s'est consacré à mettre en scène, à faire converger les propositions des auteurs dont il s'était entouré et à les transmuier en cette fresque superbe que l'on sait.

Il affirme, et c'est sûrement vrai, ne pas faire de plans de mise en espace, mais ses mises en scène ont toujours cette cohérence profonde qui donne à croire que chaque lieu y est connoté, a un sens et une utilité longuement mûris. Les déplacements s'y effectuent constamment de la façon qui paraît la plus naturelle; alors qu'on explore peu la superficie dans *la Trilogie*, on y a un



sens poussé de l'environnement, de la hauteur, de la profondeur, du rythme. Une action dans un coin de la scène sera le plus souvent enchaînée à une action subséquente dans un coin opposé, le trajet du regard balayant sans cesse l'ensemble du plateau, ses bords, son extérieur, voire, de façon métaphorique, sa voûte et son sous-sol.

Il prétend ne pas être un bon éclairagiste, et ses arguments sont convaincants, mais la lumière dans ses spectacles est essentielle au propos, elle en fait partie, le transcende et constitue à elle seule une certaine conception de l'espace. L'éclairage tient un discours qui coïncide avec tous les autres, permettant à l'ensemble de former un tout où l'émotion d'une lueur prend volontiers le relais d'une parole, où un scintillement d'étoiles posé sur du sable dit mieux que tout la complémentarité et l'harmonie de l'univers.

L'esthétique de Robert Lepage est éclectique : elle va de la débauche technologique de *Vinci* au dépouillement austère de *la Trilogie*. Il est préoccupé depuis toujours par son identité culturelle et, à cet égard, l'artiste exilé à Vancouver et qui projette d'aller en Chine lui ressemble : s'ouvrir, échanger pour savoir qui l'on est, tel a souvent été le propos des spectacles fondamentale-

ment québécois qu'il a signés jusqu'ici. Je connais peu l'ensemble de cette œuvre. J'ignore quelle en sera la suite, mais je suis sûre d'y être attentive, et d'y reconnaître, au milieu même de ce qui me paraîtra moins concluant, les signes d'une authentique recherche, de celles qui, au théâtre, savent me convaincre. *Circulations* m'avait intéressée, *Vinci* éblouie, *Carmen* laissée perplexe. Je ne crois plus nécessaire d'y insister : *la Trilogie*, pour sa part, m'a profondément remuée, comme on remue un sol, me faisant repenser, me laissant rêver à ce que l'art suscite en moi. C'est la raison pour laquelle, plusieurs mois après sa conclusion en ce début d'été, *la Trilogie*, sans conteste, continue à m'habiter.

diane pavlovic