

La déréalisation poétique comme redécouverte paradoxale d'un monde disparu

Anne Beauchemin

Numéro 90, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45815ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beauchemin, A. (2005). Compte rendu de [La déréalisation poétique comme redécouverte paradoxale d'un monde disparu]. *Inter*, (90), 50–53.



La déréalisation poétique comme redécouverte paradoxale d'un monde disparu

Anne BEAUCHEMIN

Ce que je suis et sens vivra peut-être, mémoire, ou bien s'évanouira. Un rêve où le rêveur a rêvé qu'il rêva.

Poème chinois du IX^e siècle de Li Chang Yin (813-850)

Le théâtre de la maison céleste de Mariette BOUILLET est une création multidisciplinaire, expérimentale, empruntant au théâtre par sa scénographie et le jeu d'acteurs, aux arts visuels par l'importance qu'y prend l'image photographique et la vidéo, à la littérature et à la musique. Sa conceptrice le définit comme un théâtre non conventionnel, c'est-à-dire sans fiction dramatique, sans rôles à jouer (au sens traditionnel du terme), un théâtre qui ne repose pas sur l'interaction d'un texte avec le jeu des comédiens, qui ne donne pas corps à la parole à travers une narration continue : « Il n'est pas, écrit-elle, un théâtre de l'incarnation, de la chair, du verbe, du souffle... » C'est un théâtre fondé plutôt sur la prégnance d'images fixes et dynamiques, sur la plasticité du décor, des objets et des acteurs. L'écrit et la parole, toutefois, y sont présents mais de manière indirecte, à travers des enregistrements sonores et des images vidéographiques : ils s'intègrent, pour ainsi dire, à l'espace visuel et sonore global².

Le résultat est une création hybride, foisonnante, qui utilise le collage, le montage et le principe de juxtaposition comme infrastructure expressive. Concrètement, *Le théâtre de la maison céleste* se présente sous la forme d'un triptyque vidéographique devant lequel se trouve une scène circulaire, lieu de différentes « apparitions » scéniques d'acteurs manipulant des objets qui surgissent grâce à un système de trappes, de fentes ou de fils. De chaque côté de la scène, derrière un écran de bambou semi-transparent, transparaissent comme autant de figures fantomatiques d'autres manipulateurs ainsi que des musiciens en formation de quatuor. Toute la pièce est construite sur un dialogue instauré entre l'espace vidéographique et l'espace scénographique : d'une part, entre les images vidéo composées de photographies anciennes, de documents d'archives et de scènes d'intérieur où se manifestent des objets et des personnages aux visages masqués ; et, d'autre part, entre les « apparitions » d'acteurs et d'objets manipulés par des mains parfois invisibles ; le tout dans un passage incessant entre la matérialité illusoire de l'image et celle, concrète, de l'espace scénique. À ce dialogue s'ajoute une musique – en partie enregistrée, en partie *live* – au registre expressif étendu. Cette musique, parfois bruitiste, parfois composée, alterne avec une bande sonore sur laquelle sont récités des textes d'origine et de nature diverses : extraits de littérature en prose ou de poésie chinoise, lecture d'articles de journaux du début du XX^e siècle, et autres. En tout, 55 « tableaux » vidéographiques nous sont présentés, entrecoupés ponctuellement d'une dizaine d'« apparitions », et cela sur une durée d'une heure quarante minutes.

Nous sommes ici très loin du monde du matériau brut ou du *ready-made* : chaque figure, chaque objet est le résultat d'un travail de composition et de conception. D'entrée de jeu, une musique aux accents extrême-orientaux nous situe dans l'ambiance de cette contrée lointaine qu'est la Chine. *Le théâtre de la maison céleste*, en effet, est une évocation de la présence d'une communauté chinoise, aujourd'hui disparue, installée au début du XX^e siècle rue Saint-Vallier et côte d'Abraham à Québec³. Le mot *céleste*, du titre, renvoie d'ailleurs au nom que l'on donnait alors aux Chinois, en rappel à leur origine dans l'Empire céleste. Leur existence dans ce quartier de la ville et leur culture d'origine sont évoquées par les photographies anciennes et

les documents d'archives constituant une part substantielle du matériel vidéographique. Ces photographies, filmées par une caméra le plus souvent mobile, apparaissent et disparaissent dans une longue suite de fondus, de mouvements latéraux et de zoom sur des détails qui, peu à peu, révèlent les visages et la vie de cette communauté ainsi que son intégration/marginalisation dans le tissu social québécois. Le regard porté sur ces photographies, à travers l'œil de la caméra qui les filme, est un regard intime, absorbé dans ce qui se présente comme une réalité distante, doublement étrange et lointaine par l'écart de temps et de culture. Tout se passe comme si cette manière de filmer qui insiste, avec lenteur, sur un examen rapproché des photographies dévoilait le processus de la découverte elle-même, dans une sorte de mise en abîme.

À travers ces documents, nous rencontrons des visages inconnus d'un autre temps, d'un autre lieu ainsi que des costumes et des décors non familiers. Nous apprenons combien de Chinois vivaient à Québec en 1925 et l'absence surprenante de Chinoises. Nous prenons connaissance de la collaboration des Chinois à la construction du chemin de fer du Canadien Pacifique tandis qu'une voix *off* commente, en anglais, leur attitude patiente et consciencieuse au travail et constate leurs manières très différentes des nôtres. Nous apprenons aussi, par la même voix *off* qui vantait leur mérite, la résolution de certains dirigeants de Colombie-Britannique de mettre un terme à l'immigration chinoise une fois que cette main-d'œuvre ne serait plus nécessaire⁴. Une dimension politique et idéologique est attachée à l'histoire de cette communauté chinoise, visible notamment



Esquisses : Mariette BOUILLET

dans la promulgation, le 1^{er} juillet 1923, de la loi fédérale sur l'exclusion générale des Chinois du processus de l'immigration canadienne. Tour à tour, les thèmes ainsi se succèdent, offrant une description synthétique, elliptique, de l'existence de ces Chinois en terre d'Amérique : celui des « célibataires mariés », du nom que l'on a donné alors à ces Chinois brimés par l'interdiction de faire venir leur famille demeurée en Chine ; celui de la formation, à Québec, d'une ligue contre le « péril jaune », début du racisme et de l'exclusion sociale ; celui du travail pour la survie, à travers les motifs du restaurant et de la buanderie ; celui de la solitude, du mal du pays, du déracinement culturel ; celui de l'évangélisation forcenée et de la conversion des Chinois au catholicisme ; celui de l'école et des enfants ; celui de MAO et de la révolution culturelle ; celui, politique, du parti du Kuomintang, présent à Québec et particulièrement actif pendant la Guerre froide.

On pourrait croire, à partir de la description offerte par ces documents d'archives, que la création du *Théâtre de la maison céleste* s'apparente, en quelque sorte, au travail de l'historien et cherche à reconstituer la vérité de faits appartenant à l'Histoire. Or, tel n'est pas le but du travail sous-tendant la réalisation de la pièce. Bien que l'étude des documents d'archives ait constitué une part importante de l'entreprise, *Le théâtre de la maison céleste* se présente plutôt, pour reprendre les termes de sa conceptrice, comme une « archéologie imaginaire »⁵ dans laquelle un rapport poétique aux choses, induit par la rêverie suscitée par les vestiges rappelant l'existence de cette communauté, prime sur la vérité objective, bien que celle-ci ne soit pas niée. L'un des traits marquant du *Théâtre de la maison céleste* est en effet une oscillation continue entre la réalité et la fiction, entre le factuel et l'imaginaire.

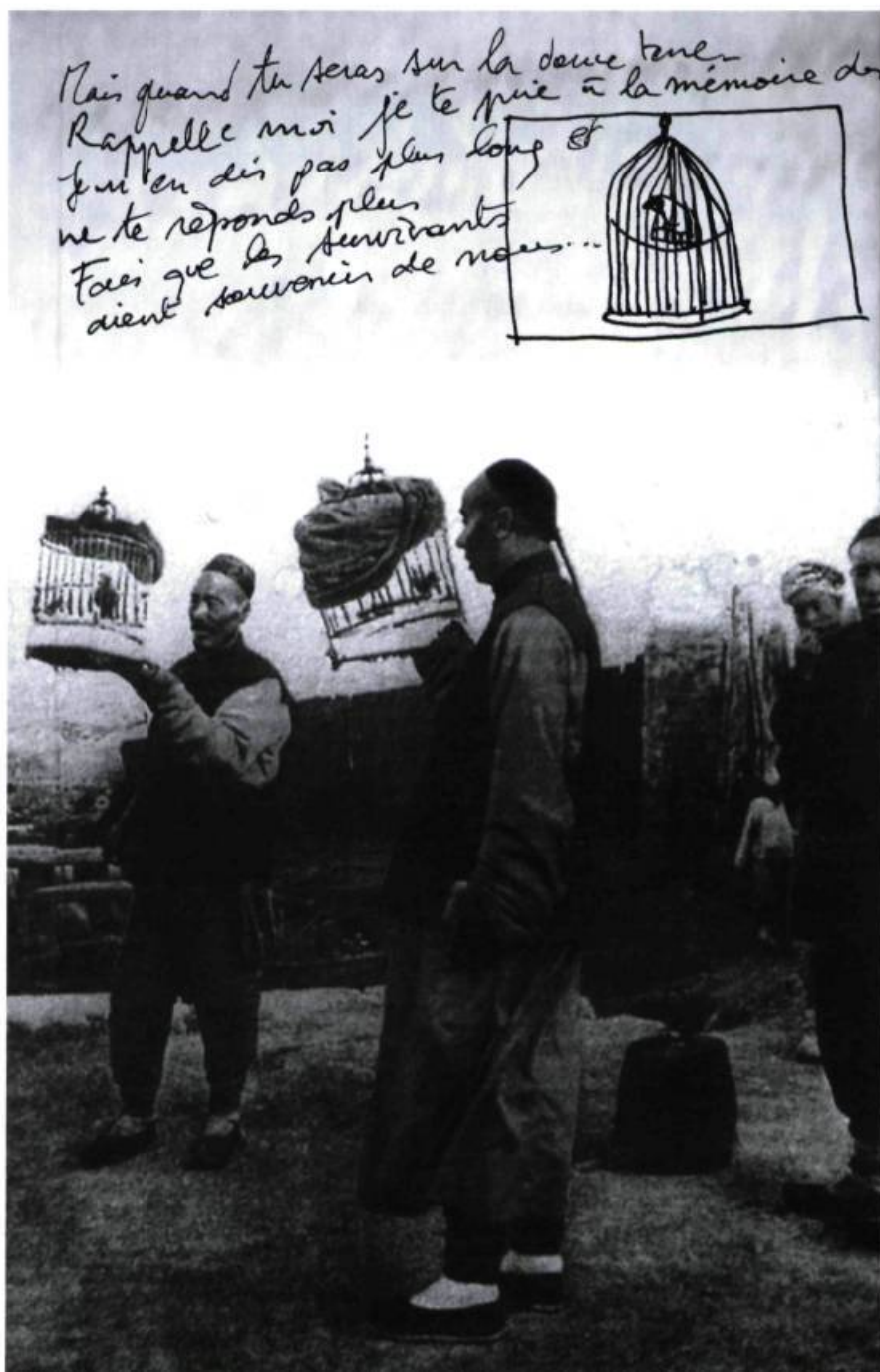
Il est intéressant à cet égard de rappeler comment fut conçu le projet. Comme l'explique Mariette BOUILLET, l'élément déclencheur, le moment inaugural de la réflexion ayant mené à la création du *Théâtre de la maison céleste* fut la visite d'une ancienne maison abandonnée de la rue Saint-Vallier. Cette maison, la Maison céleste, située autrefois au cœur de l'ancien quartier chinois fut, entre 1940 et 1960, un lieu de rassemblements religieux, culturel, social et politique. Cette maison n'existe plus maintenant que comme une marque à demi effacée par le temps : son délabrement et le rapport au passé qu'elle a inspiré furent à l'origine de la pièce. L'idée du *Théâtre de la maison céleste* est née du choc ressenti à la vue de ce lieu abandonné, respirant de tout son mystère, « [...] comme une sorte d'épave échouée dans le temps, écrit Mariette BOUILLET, avec toutes ses pièces fermées à la lumière du jour et tous ses objets couverts de poussière, têtes de dragon, chevaux de jade, pipes de bambou gravées, vieux 78 tours, plats de riz, une épave sans autre équipage qu'une ou deux statues de sages taoïstes et quelques photographies d'inconnus... Tout n'y était que silence, poussière, traces, cendres, absences, tristes vestiges d'une disparition, reliques d'un monde dont il ne reste que des fragments, des signes isolés, des caractères chinois que l'on ne sait plus lire, des livres

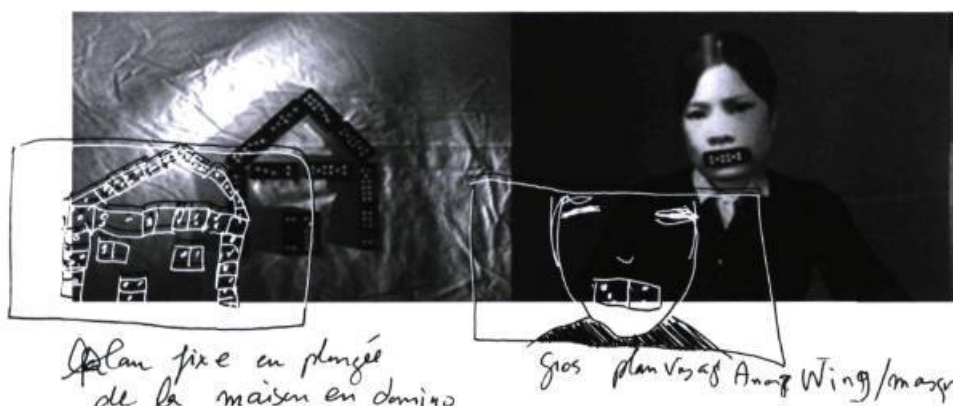
entassés, empilés dans des caisses, des dossiers politiques éparpillés, classés, archivés, d'étranges dessins à la craie sur le tableau d'école qu'aucune main n'effacera jamais plus... [...] La Maison céleste m'est apparue comme une vaste énigme à résoudre, offerte à cet art de l'interprétation des signes, des textes et des traces qui se nomme aussi mise en scène »⁶.

La mise en scène, basée sur un travail de montage, de collage et d'animation effectué à partir de ces objets et de ce lieu, ou encore fabriqué de toutes pièces, acquiert ici toute son importance. Par exemple, une peinture chinoise traditionnelle trouvée dans la Maison, qui illustre mer et montagnes, devient une métaphore de la contrée lointaine et du long voyage accompli lorsqu'une petite jonque chinoise s'y déplace, à la manière du cinéma d'animation. La même peinture devient à l'inverse signe de l'arrivée dans un pays inconnu lorsqu'elle se recouvre graduellement d'une matière blanche évoquant la neige et les banquises de notre pays. Ailleurs, l'idée récurrente de la distance spatiale et de l'exil est évoquée par la double image d'une carte géographique et de la photographie d'un mariage qu'une main fébrile déchire violemment, séparant l'homme de la femme, pour ensuite les disposer métonymiquement sur leur continent respectif. Tout au long du *Théâtre de la maison céleste*, nous sommes confrontés ainsi à des images muettes, syn-

crétiques, faisant un usage adroit et efficace de la métaphore, de la métonymie et de la synecdoque, des images qui nous plongent dans un monde où se côtoient paradoxalement une réalité implacable et un imaginaire sans limites.

Le travail de montage, de collage et d'animation sur lequel repose en grande partie la dimension expressive de la pièce s'exerce de plusieurs manières. Montage : la Maison céleste, transposée ici sous la forme d'une lanterne chinoise, apparaît comme un véritable leitmotiv ; descendant et remontant sur la scène au son de cordage par le biais de fils invisibles, elle découvre chaque fois l'un des aspects de ce que fut la maison de la rue Saint-Vallier ; se succèdent ses rôles d'école, de centre culturel, de restaurant, de lieu de culte catholique, de siège du parti du Kuomintang. Collage : une main écrit ; un texte, des noms se superposent ou se juxtaposent à des photographies, à des scènes filmées à l'intérieur de la Maison céleste pour composer un triptyque vidéographique ; des masques fabriqués à partir de prélèvements effectués sur des photographies anciennes de Chinois et de Chinoises, puis agrandis à des proportions humaines normales, deviennent des visages obsédants dans leur frontalité figée, comme celui de ce buandier qui nous regarde avec insistance, occupé sur la scène à plier soigneusement de minuscules vêtements qui, lentement, descendent du ciel. Animation : un train, déplacé par





Plan fixe en plongée
de la maison en domino

Gros plan visage Anny Wing/masque

des aimants invisibles, circule sur la scène entre des montagnes en carton, apparues les unes après les autres grâce au système de fentes ; un fer à repasser glisse lentement sur la scène, seul, sans mains pour le déplacer ; une file de cerceaux circule entre deux rangées de religieuses aux proportions croissantes (tirées de la même photographie) pour devenir l'étoile d'un prêtre menaçant interprété par un acteur se déplaçant sur des échasses, image métaphorique des baptêmes de Chinois prononcés sur des lits de mort.

L'association poétique entre des images hétérogènes aux réalités parfois distantes, la juxtaposition inusitée du dynamique et du statique – en plus de la juxtaposition de masques photographiques sur des corps vivants, certaines photographies anciennes furent retravaillées à l'aide d'un logiciel de traitement d'images afin d'en animer certaines parties, ce qui a pour effet de créer une temporalité incertaine qui nous plonge paradoxalement dans l'immobilité du passé et dans le dynamisme du présent –, le jeu entre des échelles de grandeur incompatibles, l'autonomie irréaliste des objets inanimés, toutes ces stratégies expressives sont autant de moyens par lesquels nous glissons lentement, comme par suggestion, dans une sorte de poésie étrange : celle de vestiges laissés à l'abandon et ramenés subitement à une vie imaginaire, déréalisée. Il faudrait souligner encore le caractère minimaliste de certaines images vidéo, comme celles de ces draps ondoiyants que met en scène le thème de la buanderie et qui attirent à elles des idées abstraites, organiques, sensorielles, sensuelles ; de même, ces gros plans de tissus à motifs brodés où le rouge domine, qui évoquent immédiatement l'Orient, l'exotisme, etc. À cela s'ajoute le détournement des fonctions originelles de certains objets, comme ce dragon, ancien objet de parade, faisant un discours politique.

La musique, omniprésente, contribue aux effets de sens inférés de ces images muettes. *Live*, elle ajoute à la théâtralité de la performance scénique⁷. Bruitiste, elle n'est que sons hétéroclites ou bruits étranges ; elle crée dans ce cas une ambiance inconfortable⁸. Ailleurs, elle devient solitaire et mélancolique au son du violoncelle. Elle est d'une légèreté nostalgique lorsqu'elle reprend l'enregistrement d'anciennes chansons populaires chinoises sur de vieux 78 tours trouvés dans la Maison. Elle est parfois répétitive, rythmée quand elle soutient l'action représentée ou alors typiquement chinoise lorsqu'il est question de culture et de différence. Elle devient simplement signal, ponctuation, lorsqu'elle souligne la fin des « tableaux ».

La récitation de textes en voix *off* ajoute une dimension expressive de plus et contribue à l'intégration sémantique de ce qui, autrement, aurait pu devenir une construction hermétique par excès de discontinuité narrative. La photographie d'un Chinois baptisé sur son lit d'hôpital, la prière *Je vous salue Marie* récitée par une voix de femme, un bruit d'eau qui coule, tous ces éléments réunis simultanément campent l'ambiance de religiosité oppressante caractéristique du Québec en ces années. Or, l'un des thèmes récurrents du *Théâtre de la maison céleste*, qui constitue en quelque sorte l'axe autour duquel s'enroule un ensemble de thèmes et de significations secondaires, est introduit dès le début de la pièce par un texte de Paul AUSTER, récité en voix *off*, qui nous parle de la disparition, de l'oubli et de la perte de sens finissant par toucher les objets appartenant à un mort⁹. Le thème de la disparition réapparaît un peu plus loin sous forme d'images par le biais d'un texte écrit à la main qui évoque cette fois la notion de « trace » : « Si vous voulez savoir ce qu'est la vie des hommes, cherchez à retrouver quand la mer se retire la trace des passants sur le sable mouillé¹⁰. » Dès l'écriture de ce texte complétée, se produit une actualisation de l'idée de « trace » : la main, dans un mouvement soudain, renverse l'encre de Chine sur le texte et le fait disparaître. L'actualisation répétée des mêmes contenus sémantiques à l'aide de différents moyens d'expression est l'une des ca-

page 50: triptyque vidéographique du Théâtre de la maison céleste.

page 51: vieille carte postale du début du siècle achetée dans le Chinatown de New York. Photographe inconnu.

page 52: 1 et 2, images du triptyque vidéographique du Théâtre de la maison céleste. 3, scène du théâtre de la maison céleste. Photo: Anaël BEAUCHEMIN.

page 53: images du triptyque vidéographique du Théâtre de la maison céleste.

caractéristiques structurelles du *Théâtre de la maison céleste*. Plus loin, les idées d'« oubli » et de « trace » rencontrent celle de « mémoire » qui, au 30^e « tableau » de la pièce, prend un accent radical à travers cette réflexion écrite à la craie blanche : « On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus »¹¹, une réflexion évoquant la disparition de la mémoire vivante dans notre culture.

Mariette BOUILLET a cherché, dans ce théâtre d'images où les acteurs sont l'égal des objets, à « mettre à nu le travail de l'oubli » pour montrer « les fractures du temps » causées par l'insuffisance ou la perte de mémoire¹². Ce problème de l'oubli devient dans *Le théâtre de la maison céleste* une interrogation face à l'étrangeté et au mystère qui, graduellement, revêtent les vestiges de ce « déjà-présent » révolu pour en faire autant de figures de l'inconnu. Car ce que nous comprenons et connaissons du passé n'est le plus souvent que l'épiderme de ce qui a déjà existé, et l'Histoire, plutôt que d'être continue, devient une suite de ruptures causées par l'oubli et la disparition de la mémoire vivante. À l'heure de ces procès implicites faits aux processus d'acculturation découlant de l'impérialisme, au moment où se discutent le droit à la préservation des identités culturelles ainsi que celui à l'hétérogénéité des valeurs, *Le théâtre de la maison céleste* apparaît comme la mise en scène cathartique d'une histoire qui trouve son accomplissement dans



l'imaginaire et la fiction. Curieusement, et c'est là sans doute la force de la pièce, l'ancienne réalité revit avec plus de vigueur par le sentiment de proximité paradoxale que lui confère la rêverie qui la traverse. La déréalisation poétique au fondement de la pièce aboutit, dans une inversion dialectique significative, à la redécouverte d'un monde disparu grâce à la sensibilité nouvelle découlant du pouvoir de l'imagination et de la rêverie.

Il y a dans la position créatrice adoptée dans *Le théâtre de la maison céleste* quelque chose rappelant à certains égards la lecture de l'Histoire chez Walter BENJAMIN¹³. L'un de leurs points communs réside en effet dans cette attention accordée aux manifestations concrètes de l'Histoire. Chez BENJAMIN, de simples objets ont nourri une conception de la concrétude qui représente l'un des pôles sur lesquels s'est élaborée son étude de l'Histoire : « BENJAMIN voulait arriver à saisir « pour une époque » la concrétude extrême telle qu'elle s'est manifestée ici ou là à travers des jeux d'enfants, un édifice, une situation de vie¹⁴. » Or, cette attention se double d'un rapport au rêve et à l'imagination qui constitue le second pôle de l'approche historique de BENJAMIN. Il adoptait en cela un rapport à l'imaginaire développé par les surréalistes pour qui la réalité empirique était traitée comme une « matière onirique dont le langage ne peut être qu'indirectement déchiffré », mais dont on pouvait, par le rêve, « dégager les idées latentes, cachées, qui sommeillaient en son sein »¹⁵. En adoptant cette approche, BENJAMIN voulait apparemment, selon TIEDEMANN, « appliquer un procédé semblable à la présentation de l'histoire : traiter le monde des choses du XIX^e siècle comme s'il s'agissait d'un monde de choses rêvées »¹⁶. Ainsi chez l'un comme chez l'autre, l'œuvre s'élabore dans une union de la concrétude et du rêve qui, ensemble, constituent un « champ de force »¹⁷ au sein duquel la réalité concrète, historique, revêt un nouveau visage.

Grâce à cette absorption dans la particularité des choses, grâce à cet abandon spéculatif envers les vestiges rencontrés dans le



hommes

femmes?
petite communauté



Le mariage
de la
sœur de
Benoit

Immaculée

sillage de l'Histoire, émerge un monde d'affinités singulières entre les choses, un monde non défini de complémentarités subtiles. Ce qui fait l'intérêt du *Théâtre de la maison céleste* est justement le parti pris de ne pas « dé-poussiérer ce lieu », de ne pas l'« expliquer » de façon rationnelle, mais plutôt « de l'envelopper dans un manteau d'étranges réalités historiques »¹⁸ ; c'est le parti pris de sa conceptrice d'amasser « de l'univers autour d'un lieu, d'un objet, d'un signe, d'une photographie »¹⁹, en préservant le mystère du passé (qui est toujours, quand on s'y arrête, celui de l'expérience vécue), de cultiver son étrangeté, de poétiser ses traces en s'ouvrant sur l'imaginaire.

1 Mariette BOUILLET, extrait d'une correspondance avec Julie GALLAGHER, *Inter* 90, 2005.
2 *Id.*, *ibid.*

3 La présentation du *Théâtre de la maison céleste* dans le complexe Méduse, situé à l'endroit même de l'ancien quartier chinois de Québec, produisait un effet saisissant par la réunion du passé et du présent d'un même lieu.
4 Les Chinois installés à Québec étaient le plus souvent arrivés par l'ouest du pays et engagés pour la construction du chemin de fer, pour l'exploitation des mines d'or ou dans les usines de transformation du saumon.
5 Correspondance BOUILLET-GALLAGHER, *op. cit.*
6 *Id.*, *ibid.*
7 Les instruments utilisés étaient le violoncelle, la vielle à roue, la guitare classique, le luth ainsi que des instruments de percussion en bois et des cymbales. À partir de ces instruments occidentaux, une musique aux accents orientaux était composée.
8 La partie bruitiste de la trame sonore était réalisée à partir de divers sons (ex. une bassine remplie d'eau) ou créée avec des objets quotidiens, qui n'étaient pas des instruments de musique.

9 Il s'agit d'un extrait de *L'invention de la solitude*. Ce texte accompagne le 2^e tableau de la partie vidéographique.
10 Extrait d'un poème de TS'Ï Tsi que l'on trouve dans le 20^e tableau vidéographique.
11 Extrait de l'introduction du livre *Les lieux de mémoire*, Pierre NORA dir., Paris, Gallimard, 1984.
12 Correspondance BOUILLET-GALLAGHER, *op. cit.*
13 Voir à ce sujet l'introduction de Rolf TIEDEMANN pour le livre de BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 9-33.
14 *Id.*, *ibid.*, p. 13 (lettre de BENJAMIN à V. SCHOLEM datant du 15 mars 1929).
15 *Id.*, *ibid.*, p. 15.
16 *Id.*, *ibid.*, p. 15 (italique ajouté).
17 *Id.*, *ibid.*, p. 14 (selon l'expression de TIEDEMANN à propos de BENJAMIN).
18 Correspondance BOUILLET-GALLAGHER, *op. cit.*
19 *Id.*, *ibid.*