

Points de repère Entretiens avec les créateurs

Pierre Lavoie et Lorraine Camerlain

Numéro 45, 1987

« La Trilogie des dragons »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27564ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lavoie, P. & Camerlain, L. (1987). Points de repère : entretiens avec les créateurs. *Jeu*, (45), 177–208.

points de repère

entretiens avec les créateurs

La mémoire au théâtre renvoie à des événements anciens dont on ne peut ni citer des extraits, ni consulter la réalité. La mémoire au théâtre, pour fonctionner au niveau de l'écrit, appelle la métaphore, l'analogie, car l'événement subsiste pour les temps à venir à condition qu'il suscite dans le témoin non pas tant un discours critique qu'un discours d'art où le souvenir et la subjectivité, la mémoire et le désir s'entrelacent.

Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, p. 14.

Marie Michaud

Au départ, il y avait l'histoire, et le plaisir de retravailler avec Robert.

Marie Gignac

Robert Lepage a toujours été fasciné par les Chinatowns. Sa mère, quand elle était jeune, habitait le quartier Saint-Roch de Québec, voisin du quartier chinois. Une de ses amies s'est retrouvée enceinte à l'âge de seize ans, à la fin des années vingt. Le père de cette amie jouait beaucoup aux cartes avec un Chinois et lui devait de grosses sommes d'argent. Ce

Robert Lepage «trouvait la place de chaque chose et de chacun dans le spectacle, intégrait les trouvailles, mettait de l'ordre dans tout ça». Photo : Daniel Kieffer.



Chinois désirait se marier; il n'y avait pas beaucoup de Chinoises au Québec, et les mariages entre Québécoises et Chinois n'étaient pas très fréquents. Il a proposé au père de cette amie le pari suivant : «Si je gagne, j'épouse ta fille et j'efface toutes tes dettes; si je perds, tu n'as plus de dettes.» Il a gagné et épousé cette femme, et ils ont vécu à Québec, heureux semble-t-il. La fille de cette femme, à l'âge de cinq ans, a eu une méningite et elle a dû être placée en institution spécialisée à douze ans. Elle y est morte à l'âge de quarante ans, violée et assassinée par un autre patient. Sa mère vit toujours. Cette anecdote très théâtrale et la fascination de Robert pour les Chinatowns constituent le point de départ de *la Trilogie*.

Robert Lepage

Le point de départ, en fait, plus que cette anecdote, c'est le parking. Il n'y avait pas de chair autour de cette ressource, mais nous nous sommes vraiment entendus pour partir de ce parking, pour le faire parler, pour l'explorer en surface et en profondeur. Mais pour que nous parlions tous le même langage, pour rallier les gens, les sécuriser dans une aventure aussi vague, je leur ai conté cette petite histoire. Je leur ai dit : «J'ai une idée de trame dramatique, mais elle est très mince.» Cette anecdote les a beaucoup touchés. Ils en ont fait chacun leur affaire, et l'histoire de *la Trilogie* n'est pas du tout fidèle à cette histoire



«Plus qu'un talent, l'éclairage est pour moi une façon de combler un manque. Quand j'étais au conservatoire, j'étais assez peu versé dans les scènes très émotives, psychologiques. Je faisais beaucoup de pantomime, de commedia dell'arte, du théâtre beaucoup plus gestuel, formel. J'aimais jouer le jeu d'acteur, le jeu vrai, les compositions de personnages, mais la grosse charge émotive a toujours été une de mes lacunes. Je ne connais pas ça et cela me manque. J'en ai d'ailleurs fait un des sous-thèmes de *Vinci*. J'ai donc toujours cherché à combler cette lacune par la gestuelle et par d'autres moyens. Je ne crois pas, en fait, que l'acteur soit le seul responsable de l'émotion, même s'il y participe beaucoup. L'éclairage fait partie de l'émotion d'une scène. Par exemple, Marie Michaud est une comédienne extraordinaire, et dans la scène de la cuisine où Jeanne, enceinte, se lève et voit le soleil se lever, Marie est pour beaucoup dans l'émotion qui se dégage; mais le soleil y est pour autant sinon plus. Dans cette scène-là, la lumière, c'est cinquante pour cent de la scène. Je ne suis pas doué pour l'éclairage, mais je suis fasciné par la lumière et je travaille beaucoup avec les ombres; l'éclairage fait partie de l'écriture.

Quand on improvisait, on travaillait avec un spot jaune, d'où cette lumière, qui était déjà là au tout début de *la Trilogie*. On a aussi travaillé avec les ventilateurs de la même façon. Au départ, ça n'a pas donné grand-chose : un peu de vent... Ce n'était pas très concluant; jusqu'à ce qu'on installe au-dessus une petite lumière : ça a donné l'éclairage du train. Des choses comme celles-là sont à la source de plusieurs émotions.» (Robert Lepage) Photo: Daniel Kieffer.

familiale. Celle-ci n'était pas que le drame, le conflit ou le point de départ d'une situation dramatique intéressante : elle nous informait sur les mœurs de l'époque, autant celles des Chinois que celles des Canadiens français. Le Chinatown de Québec était plutôt bourgeois. Il n'y avait pas que des buanderies. Il y avait aussi des restaurants. Cette courte anecdote m'a révélé un autre aspect du Chinatown et m'a fait voir les histoires de famille et la religion d'une façon différente, m'a donné le désir d'en parler différemment. Il s'agissait aussi de confronter deux modes de vie, deux cultures, de considérer à la fois le politique et l'humain.

Le développement vers Toronto et Vancouver n'allait pas de soi; il était forcé. (Cela rappelle d'ailleurs le travail d'Alain Knapp, qui impose des barrières, des lieux.) Nous avons fait une tournée avec *Circulations*, que nous avons joué à Toronto et à Vancouver. À Toronto, des gens s'étaient montrés intéressés à coproduire un spectacle avec nous. J'ai toujours été stimulé par l'idée de réaliser des spectacles en passant par-dessus Montréal; pas parce que je hais Montréal, mais parce qu'éviter Montréal obligerait à sortir des processus habituels. Une coproduction Québec-Toronto, sans passer par Montréal, ce serait curieux... Pour *la Trilogie*, nous nous sommes donné comme règle que l'histoire se déroulerait à Québec, à Toronto et à Vancouver. Plus tard est venue l'idée des périodes, des Dragons. Nous avons



Chacun «ne cherchait pas la même Chine». Pour l'une, des souliers; pour l'autre, une boule de verre; pour le troisième, un mobilier de cuisine... Photo : François Truchon.

essayé de développer l'anecdote familiale. Comment ces personnages pouvaient-ils se retrouver à Toronto et à Vancouver? Nous avons découvert lentement que c'était possible à cause des migrations historiques des Chinois à travers le Canada. Voilà ce qui a imposé les trois villes et qui nous a permis de sortir cette histoire de Québec.

J'ai été seulement trois semaines chez Knapp, à Paris, mais un des principes que j'en ai retenu est que plus tu t'imposes des barrières, des limites de temps, d'espace, plus le travail et le spectacle y gagnent; plus le citron est pressé, plus le jus va sortir! Je l'ai toujours cru et j'ai toujours travaillé de cette façon. C'était la première fois, cependant, que j'imposais ce

principe à un groupe. C'était très traumatisant par moments mais, à partir de la deuxième étape, puisque cette méthode avait porté fruit pour la première étape, nous y avons cru davantage. La troisième étape, en ce sens, était très casse-gueule parce qu'il fallait créer un spectacle de six heures, à l'intérieur des mêmes limites. Nous sommes allés au bout de l'endurance de chacun. Cette limite est importante, car elle nous permet d'aller à l'essentiel, même si elle est difficile à vivre. Les artistes, peu importe leur domaine, ne sont pas toujours en état d'urgence. Michel Tremblay est quelqu'un de très serein, un bon vivant qui n'a pas l'air de s'en faire; pourtant son théâtre contient pleinement cette émotion, cette urgence. Comment la vit-il pour pouvoir écrire ainsi? Je ne le sais pas, mais je sais qu'il est essentiel de la chercher, et que le temps limité est souvent une façon d'y arriver. En trois semaines, on va obligatoirement à l'essentiel. J'ai l'impression que les gens de théâtre nous en veulent de travailler ainsi, avec peu de moyens, sans beaucoup de temps. Je ne dis pas qu'il faut nécessairement créer dans la pauvreté, mais qu'il faut trouver, chacun pour soi, les moyens de découvrir cette urgence. Elle existe, mais on ne la voit pas toujours.

Marie Gignac

La structure ternaire est une idée de Robert, de même que les ressources concrètes : le parking, la cabane, le poteau de téléphone, les bornes de béton, la disposition du public, et l'ancien Chinatown de Québec d'où émergent les autres Chinatowns. «Si on creusait dans le vrai parking, en arrière du Cinéma Odéon, on trouverait probablement des objets, des fondations de maisons... la Chine...» Le parking a vraiment été la métaphore poétique de tout le spectacle. En travaillant, en écrivant, en improvisant, en explorant, on en a précisé la structure. Il y a eu très peu de répétitions véritables : trois semaines environ pour chaque étape. Robert trouvait la place de chaque chose et de chacun dans le spectacle, intégrait les trouvailles, mettait de l'ordre dans tout ça. Au début, dans le local de répétition, rue Saint-Paul, dans la basse ville, les six auteurs, nous avons beaucoup discuté, cherché, à partir de dessins, de ressources personnelles. L'écriture n'est venue que très tard. À partir du mah-jong, le jeu de cartes chinois, nous avons beaucoup travaillé sur la symbolique des couleurs, des dragons, ainsi qu'à partir des impressions de chacun sur la Chine.

Robert Lepage

Pour former l'équipe, j'ai voulu réunir les cinq personnes à Québec que je considérais comme des créateurs intéressants, qui pourraient s'investir à fond dans ce projet. Habituellement, une création collective meurt après un mois et demi. *La Trilogie* est une saga, une fresque. Je voulais qu'elle vive plus longtemps. Ces personnes devaient donc être disponibles et n'avoir entre elles rien de commun, car je ne voulais pas d'«une gang». Les gens que je voulais réunir venaient d'horizons différents : certains avaient fait de la radio, d'autres, du théâtre corporel, de la performance, etc.; mais ce sont des personnes très mûres et très respectueuses des autres. Par ailleurs, tout ce monde a été formé au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Chaque promotion au Conservatoire constitue un monde en soi; j'avais envie de casser cela.

Lorraine Côté

Au début de la première étape, Robert nous a dit : «Donnez-moi vos idées, vos flashes.» C'était très disparate. J'avais beaucoup d'inquiétudes parce que je connaissais un peu tout le monde et parce que nous n'avions jamais travaillé ensemble, comme équipe. Mais cela pouvait être fertile en rebondissements... Robert a le sens de la synthèse et il unit beaucoup les gens. On va spontanément vers lui, on l'entoure. Il donne beaucoup de place à chacun. Il attrape tout et, soudain, chaque chose resurgit. Je voulais, quant à moi, exploiter la gemellité (les sœurs chinoises, Jeanne et Françoise). Même si ce n'est pas très évident, cette



Affiches des deux premières étapes.

idée est un fondement du spectacle. Pierre, à un moment donné, avait même un jumeau, qui est devenu un jumeau mort. Une théorie dit que tous les enfants, dans le sein de leur mère, ont un jumeau. Dans les trois premiers mois de la grossesse, l'un des deux prend le dessus, ou bien les deux décident de grandir. L'idée du double ou du jumeau sacrifié est belle. Une échographie, je ne sais plus à quelle semaine exactement, révèle qu'il y a une espèce de trou dans le placenta. Cette théorie dit que ce serait là l'emplacement du jumeau qui aurait existé. Je voulais exploiter aussi des objets que j'avais apportés, la petite auto rouge, l'album musical, et le tai-chi, que j'avais pratiqué un peu. Les souliers aussi. Un soir, dans un bar, avec mon *chum* (en création, on saisit, on décortique tout ce qu'on voit), je regardais des vidéos. Dans l'un de ces vidéos, un tas de souliers «revolait». Il fallait des souliers dans *la Trilogie*! J'ai imaginé des scènes : la cabane du dragon serait remplie de

souliers, et un amas de personnages en surgirait. Un soulier donne beaucoup d'indications sur l'époque, le sexe, l'âge, la condition sociale, l'état physique. La position des souliers donne une image autant du personnage que d'une situation, d'un état intérieur. Nous avons improvisé des scènes, des situations dramatiques avec des souliers. Quand Robert introduit un objet dans un spectacle, il l'exploite au maximum.

Robert Lepage

Une heure et demie, trois heures, six heures : l'idée de l'embryon, de la maturité, de l'indépendance. Nous voulions créer trois spectacles autonomes, les produire de façon embryonnaire, trois embryons de spectacle qui ne pourraient survivre indépendamment les uns des autres. On exploitait beaucoup le chiffre trois. Par accident, on a joué les six heures le sixième jour du sixième mois... Mais volontairement, on s'est imposé le chiffre trois parce que c'est un chiffre dynamique; d'où les trois plages de trente minutes. Il ne s'agissait pas de sketches. Il fallait, en une heure et demie, raconter soixante-quinze ans d'histoire, que chacune des parties représente vingt-cinq ans d'histoire. Une autre idée flottait dans l'air au début : l'holographie. On voulait travailler avec des hologrammes. Le théâtre est un art en trois dimensions, mais tout le monde essaie d'y intégrer des photos, des vidéos, des arts en deux dimensions : ça coince toujours. Personne ne pense à la sculpture. En fouillant l'holographie pour savoir comment l'intégrer — la galerie d'art à Vancouver devait être une galerie d'hologrammes —, nous avons découvert le principe holographique : il y a un tout en trois dimensions, mais chaque détail contient ce tout. Tout est dans tout. Il fallait faire un spectacle qui, dans son plus petit extrait, contienne la vie, les soixante-quinze ans de *la Trilogie*. Dans le premier canevas, il était nécessaire d'avoir déjà les morceaux de l'hologramme. La suite de l'exploration consistait à aller à l'intérieur, à développer les petits morceaux. Dans le spectacle de six heures, chaque scène contient les trois langues, les trois époques.



La mise en place de la troisième étape, la version intégrale de six heures. Photo : François Truchon.

La règle d'or du travail, le principe de base des Cycles Repère est le travail sur l'inconnu. Par exemple, au moment où j'ai choisi de faire *Vinci*, je ne connaissais rien à Vinci, ni à l'architecture, ni à l'histoire de l'art. J'ai relevé le défi d'en parler quand même, ce qui m'a obligé à avoir une attitude d'écoute, celle de quelqu'un qui découvre le propos au fur et à mesure qu'il est énoncé. Dans ce type de démarche, les gens suivent davantage, se sentent vraiment concernés. On pense connaître la Chine, mais on ne la connaît pas du tout : cette idée nous fascinait. Mais j'étais conscient aussi que chacun de nous ne cherchait pas la même Chine. Il fallait en tenir compte. C'était très hétéroclite. Pour Lorraine, une paire de souliers; pour d'autres, la petite boule *cheap* que Marie Brassard avait trouvée; pour moi, un mobilier de cuisine... Chacun avait des points de départ, des objets qui le faisaient vibrer différemment. Nous avons acheté deux ventilateurs parce que nous voulions travailler avec l'air. Nous nous sentions tout à fait ridicules mais, à force de travailler, nous y avons vu un train, un avion, l'air, plusieurs lieux.

Depuis quelques années, au Théâtre Repère, nous lançons des défis aux directeurs de production, à ceux qui organisent le théâtre, en leur demandant d'adapter les structures en fonction d'une œuvre, et non l'inverse. Autrement, les spectacles ne peuvent que se ressembler. Nous avons trois semaines pour bâtir les cinq représentations de la première étape, dans la perspective de développer cette étape en deux autres plus importantes. Nous voulions lancer plusieurs défis aux structures de production. Il ne s'agissait pas seulement d'une expérience sur l'écriture dramatique, il s'agissait aussi d'une tentative de résoudre des problèmes de salle, d'un moyen d'exprimer l'importance du cadre de production. La structure devait organiser et inventer, résoudre les problèmes posés par les trois lieux, les trois époques, les trois durées.

Marie Gignac

Nous tenions à réussir la première étape, à prouver que cela était possible : raconter toute l'histoire, montrer qu'elle était claire, intéressante, et ce de façon elliptique. Nous avons gardé un souvenir très tendre de cette étape, que nous n'avons jouée que cinq fois.

Robert Lepage

Le travail d'improvisation comme tel a débuté dans la dernière semaine des répétitions de la première étape. Les deux premières semaines, nous explorions. Nous avons acheté, par exemple, quarante paires de souliers pour tenter de savoir ce que ça disait, ce que nous pouvions raconter à travers eux. Pendant une journée. Ensuite, on a tout évacué!

Marie Michaud

Nous apportons des idées, des sensations, des textes, une phrase, un rêve..., autant de sujets pour improviser. L'idée, c'est d'apporter toutes sortes de choses. Même si elle est pourrie, une idée peut être le déclencheur d'une scène qui sera géniale; elle nous permet de voir clairement ce qu'il ne faut pas faire, ou de voir le chemin qu'il faut prendre. Tout le travail de *la Trilogie* a consisté à épurer sans arrêt. Parfois, il a fallu jusqu'à deux ou trois jours d'improvisations, de discussions avant qu'un geste soit retenu.

Marie Brassard

Avant d'aller au Conservatoire, j'avais toujours eu le projet d'aller en Chine, en Orient. L'impression que j'avais des origines là-bas... J'ai étudié le chinois à l'Université Laval pendant un an et demi. Robert est venu me voir pendant ma dernière année au Conservatoire. J'avais le goût de faire de la création et j'étais intéressée par son travail. Il m'a parlé de son projet. Qu'il vienne me chercher avant même la fin de mes études a été

pour moi un cadeau énorme, inespéré. J'ai eu l'occasion de fouiller, de chercher dans l'Orient que je sentais en moi, d'accepter aussi l'Occident qu'il y a en moi.

Nous nous sommes retrouvés, tous les six, rue Saint-Paul, tous très différents. Nous jasions des journées entières, nous jouions beaucoup avec les objets. Nous nous racontions beaucoup d'histoires. Le résultat en a été la première étape. Lorsque nous l'avons créée, nous ne l'avions jamais jouée complètement. Nous étions tous très fébriles. Nous ne savions pas du tout ce que ça allait donner. Nous avions peur. J'ai eu la peur de ma vie. Je voulais mourir. Tout s'est emboîté automatiquement, alors que la générale technique s'était très mal déroulée. Nous avons été les premiers surpris de la réaction des gens. Nous ne nous attendions vraiment pas à cela.

Lorraine Côté

Le hasard a été très important, ne serait-ce que celui qui nous a fait créer un spectacle autant axé sur la mort et sur la vie. Les personnages meurent, mais ils se perpétuent dans leurs enfants. Question de hasard également, deux comédiennes n'ont pas pu jouer dans la première étape : Marie Michaud attendait un bébé, et moi j'étais au chevet de ma mère. C'est étrange. Nécessairement, les hasards nous ont beaucoup nourris.

Marie Brassard

Nous faisons des enchaînements de tai-chi pour dévoiler toute l'activité du quartier chinois, laver le linge, laver la vaisselle, broder, fumer de l'opium; sur une musique japonaise : *Sakura*. Nous devions nous revoir le lendemain après avoir imaginé, écrit des idées de scènes, des scénarios. Ainsi, Marie Michaud nous a raconté un rêve qu'elle avait imaginé. Un homme entrait dans un magasin et il y était fasciné par une boule de verre qu'il volait. Il s'agissait, pour lui, du symbole de l'éternité. Il se sauvait avec elle et il était traqué. Pour s'échapper, il sautait dans un train. Nous avons poursuivi ce rêve, pensé à la lumière dans la boule, aux «boules avec de la neige», à *Citizen Kane*... Quelques jours plus tard, dans la basse ville, j'entre dans un magasin de cochonneries, les Escomptes Lecompte. Je marchais dans les allées lorsque, soudain, j'entends *Sakura*, la musique qui nous inspirait. Dans une allée vide, sur un rayon, une boule jouait toute seule, une boule de verre faite en Chine, avec une lumière. Cet objet a revêtu pour nous un caractère sacré. Nous avons construit plusieurs histoires autour d'elle. La boule renferme toute l'histoire. C'est elle que le gardien de l'éternité, le gardien du parking, trouve au début, et qui sera le symbole de l'éternité à travers le spectacle. C'est le cadeau que Françoise donne à Stella, qu'elle abandonne à la fin et qui boucle le spectacle. C'est l'objet qui traverse la pièce et les époques.

Ce spectacle a été facile à écrire, malgré les nuits blanches. Nous avons l'impression que l'histoire était là, qu'il s'agissait de la trouver, qu'il nous suffisait d'être attentifs ou sensibles, que tout nous disait quoi faire. Il s'agissait simplement de nous laisser aller. Du début à la fin, nous avons essayé de ne rien provoquer. Nous avons toujours été très zen, très détendus.

Marie Gignac

Parfois, nous avons l'impression que le spectacle existait et que nous le déterriions, tout simplement. Il avait son existence propre, et nous n'avions qu'à le découvrir en nous, autour de nous.

Robert Lepage

Dans la deuxième étape, nous avons vraiment l'impression de ne rien inventer, que le spectacle existait par lui-même, que nous le déterriions. La première étape avait mis en place

toutes les règles. Nous avons laissé grandir le spectacle.

Marie Gignac

Nous avions plus de données dans la deuxième étape, les structures étaient plus rigides. Nous devons motiver les scènes, les rattacher aux scènes déjà existantes. Il fallait figoler. Nous ne suivions plus uniquement l'élan de la création; il s'agissait d'un casse-tête. C'était plus harassant, plus énervant aussi, car le spectacle était attendu... Au Théâtre d'Aujourd'hui, nous avons joué la deuxième version de la deuxième étape pendant un mois et demi. Ce n'était plus l'intensité, la plénitude de l'événement. Présenté six ou sept fois par semaine, le spectacle était même essoufflant...

Marie Michaud

La Trilogie, plus on la joue, plus elle grandit. On porte nos deux années de travail, on porte tout ce qui est arrivé dans ce spectacle, parce qu'il s'agit vraiment d'une suite de hasards, et la rencontre avec le destin a même eu parfois des allures épineuses. J'haïssais ça, des fois, me pendre... Dieu du ciel! j'avais peur de finir de cette façon, même si ce n'est pas du tout mon genre. La scène du suicide de Jeanne, je ne voulais pas la répéter. On l'a faite en générale uniquement, parce que je voulais préserver quelque chose. Avec Robert, ça allait. Il veut qu'on essaye, qu'on voie, il nous donne des directives, des indications précises, mais il comprenait que je n'aie pas envie de répéter vingt fois la scène où Jeanne se pend. Ça ne se peut pas. Surtout dans le cadre d'un événement comme celui de *la Trilogie*. J'ai apprécié d'avoir pu garder intacte toute la fragilité de Jeanne et de pouvoir rester ouverte à ce qu'elle éprouve à ce moment-là. En ce sens, le spectacle n'est pas fixé, jamais, il bouge et il grandit avec ce qui nous arrive à nous. Après la mort de Jean [Casault], le show est encore plus plein du sens qu'on lui a donné au départ. Ce spectacle-là prend beaucoup de place dans une vie. C'est presque un de nos organes vitaux, un poumon. Quand on cesse de jouer quelques jours, on a du mal à respirer. Et les gens du groupe ont du mal à se

Marie Brassard,
l'Orientale. Photo:
Daniel Kieffer.



laisser, parce que ça fait longtemps qu'on travaille ensemble. On ne veut pas trop remplacer les autres comédiens, parce qu'on craint que l'âme, la chimie qui existe depuis le début se perde. Les liens qui se sont créés sont forts — ils auraient pu ne pas l'être... Mais le groupe est soudé. Je vais continuer à faire Jeanne tant que Marie Gignac va continuer à jouer Françoise. Je serais incapable avec une autre comédienne, parce que le jeu est trop fondé sur nous deux, sur ce qu'on a développé ensemble.

Lorraine Côté

Quand on a fait la première partie, on était contents d'avoir la deuxième en perspective pour développer les personnages. Les six heures étaient plus angoissantes, parce que c'était la toute dernière étape : la montée pouvait avoir été belle sans que cela garantisse la qualité du produit final... On craignait que la version de six heures ne devienne un *melting pot*. Elle avait, cette représentation de six heures, quelque chose de triste, comme la fin d'une plaisante habitude...



Dans la première étape, Marie Brassard tenait le rôle de Jeanne, et Jean Casault celui du Chinois. Photo : Claudel Huot.

Yves-Érick Marier

Ce spectacle pour moi est extraordinaire parce que j'aime ce qu'on y fait, j'aime ce qu'on y dit. C'est presque idéal. D'en avoir tellement parlé, il faisait partie de notre vie. Cela a permis aussi, pour la troisième étape, malgré le peu de temps dont nous disposions, de pouvoir transformer des scènes à la dernière minute, sans pour autant nous sentir paniquer. Du stress, oui il y en a eu, mais jamais de panique. Je me suis senti bien, intégré parfaitement. J'étais très heureux. Les auteurs m'ont fait confiance, ont oublié l'ancien professeur que j'étais pour eux.

Marie Michaud

Pour construire les six heures, on a moins cherché, même si ce n'était pas plus facile. On a décidé de ce qu'on ajoutait, et le germe de tout ça était déjà dans les trois heures.

On se connaissait mieux depuis deux ans, et c'est intéressant d'improviser avec des gens que l'on connaît, avec confiance, dans un jeu très physique. Au moment de créer les six heures, les personnages étaient déjà là, on ne les cherchait plus, ils étaient bien campés, précis. En fait, ce sont les personnages qui improvisaient, et c'est d'eux que sortaient les choses. On avait à peine le contrôle — des fois, on ne l'avait même pas — sur ce qu'ils avaient à dire, sur ce qu'ils faisaient. Ensuite, Robert plaçait tout ça.

Marie Brassard

Au début, l'entente était qu'il s'agissait d'un collectif de travail dans lequel chacun aurait une grande latitude : jouer ou non dans le spectacle, jouer plus, écrire moins, écrire plus... On ne s'appropriait pas nécessairement les personnages qu'on jouait : on savait que les distributions pouvaient changer. Par la suite elles se sont fixées davantage, mais au départ, tout le monde pouvait improviser tous les personnages. Rien, donc, n'appartenait à personne. La distribution s'est faite d'elle-même dans la deuxième étape. On était huit, il



À Limoges, l'automne dernier, Gaston Hubert jouait Lee, avec Marie Michaud en Jeanne, un personnage qu'elle ne pourrait plus céder : «Il est trop à moi.» Photo : Alain Chambaretaud.

fallait redistribuer les rôles. Le fait que je ressemble un peu à une Orientale a fait pencher la balance dans un sens plutôt que dans l'autre. Nous avons suivi notre instinct. Puis nous nous sommes mis en quête de la généalogie du personnage d'Orientale que j'allais interpréter, pour éclairer ses origines. Cela m'excitait, même si je trouvais en même temps un peu difficile d'abandonner le rôle que je jouais dans la première étape, celui de Jeanne. Faire quelque chose de nouveau est excitant, et j'étais contente d'aller dans une autre direction. Cependant, ma déception reste que nous n'avons joué que cinq fois la première étape.

Lorraine Côté en Stella,
dans une scène d'à
peine deux minutes qui
«a demandé une
semaine de travail, près
de quatre-vingt-douze
versions...» Photo :
Daniel Kieffer.



personnes et personnages

Marie Michaud

Jeanne, la plupart du temps, c'est moi qui l'avais improvisée. Même si Marie Brassard l'avait jouée dans la première étape, elle était déjà plus proche de l'Orientale, et moi de Jeanne. Ça ressortait dans les improvisations. Maintenant, je ne pourrais plus céder ce personnage. Il est trop à moi. Au début, Robert avait pensé changer la distribution des rôles principaux chaque soir mais, en pratique, c'était impossible. De plus, émotivement, chacun résistait à faire jouer son personnage par les autres, personne ne voulait jouer les personnages des autres. L'engagement dans le jeu était devenu à la longue trop personnel, de même que la couleur donnée aux personnages.

Le fait d'être enceinte a été mon point de départ. Je savais que Jeanne devenait enceinte. Une maternité change toujours une actrice, d'autant plus si elle a à créer un personnage à qui la chose arrive.

Jeanne petite fille et adolescente est proche de moi, parce que j'étais un peu peureuse aussi. Elle est moins fantasque que Françoise, et ça me ressemble également. Je ne viens pas de Québec mais de Rivière-du-Loup, où j'ai vécu pendant dix-huit ans. Pendant les six premiers mois où j'ai vécu à Québec, je n'osais même pas faire arrêter l'autobus à l'arrêt le plus proche de chez moi si personne d'autre ne descendait! J'en étais incapable, j'étais trop

timide. Je pouvais descendre à n'importe quel arrêt plutôt que de sonner pour faire arrêter l'autobus juste pour moi. Il est clair que je me suis servie de choses comme celle-là, parce qu'elles laissent voir des points communs entre la naïveté du personnage et la mienne... Je n'ai pas du tout eu l'enfance de Jeanne, mais j'ai quand même trouvé entre elle et moi des rapports, et j'ai suivi certains filons. Tout s'y est greffé. J'aime mieux aborder un personnage par une toute petite chose, par une racine dans laquelle l'arbre est contenu.

Souvent, l'émotion est suscitée par le personnage de Jeanne, par ce qui lui arrive à elle. Dans le Dragon rouge des six heures, c'est son sort qui est réglé : elle a le cancer, elle place Stella, elle se suicide. Tout tourne autour d'elle, et d'Hiroshima aussi. Mais le désastre d'Hiroshima, c'est par Jeanne qu'il nous touche, par son rapport avec le personnage. Le destin des femmes d'Hiroshima et celui de Jeanne ont un lien que voit le public, parce que, depuis le début, il suit l'histoire de Jeanne et qu'il connaît maintenant le personnage. L'émotion relève du personnage. Elle ne repose pas que sur lui, mais elle tient à ce qui lui arrive.

Lorraine Côté

Dans la première étape, Stella n'avait pas de nom. Elle s'appelait «la folle». Pendant les répétitions pour la deuxième étape, mon père est tombé gravement malade, et j'ai dû m'absenter. La distribution a été arrêtée, car le travail devait avancer. À mon retour, j'avais hérité du personnage de Stella. Comme j'avais les cheveux longs et roux, j'étais presque désignée. Au début, j'ai mis du temps à l'accepter, car j'aurais voulu interpréter Jeanne ou Françoise : je me voyais davantage dans le rôle de Jeanne. Mais je me suis dit : «Je vais m'amuser avec ce personnage, le rendre beau.» La difficulté était d'illustrer sa folie. À un moment, nous avons travaillé avec des cordes, des pas de danse et des constellations dans le ciel. Dans le Dragon rouge, pendant la chanson *Yukali*, apparaissait un marin, le père de Pierre Lamontagne, qui nouait des cordes. Les cordes sont devenues des vagues. Finalement, cette petite scène où Stella tombe dans les cordes, et qui dure à peine deux minutes, nous a demandé une semaine de travail, près de quatre-vingt-douze versions... Le marin est disparu, car la symbolique était trop lourde. Nous avons développé davantage la scène de l'hôpital. Il y avait également une scène entre Françoise et Stella, où Françoise donnait la boule à Stella et la reconduisait à l'hôpital après être allée avec elle au cimetière sur la tombe de ses parents, car Lee aussi était mort. Pour les trois heures, nous avons éliminé cette scène, car le personnage de Stella devenait symboliquement trop chargé. Stella est très présente dans l'histoire : les autres personnages parlent beaucoup d'elle, même si on ne la voit pas énormément. Elle représente en quelque sorte le jumeau mort de Pierre. Jeanne dit : «J'aimerais ça si on était des jumelles. On se séparerait jamais, jamais, jamais...» Jeanne et Françoise veulent des enfants. Jeanne en parle beaucoup. Et son enfant meurt, symboliquement, à cinq ans. Stella est déjà sacrifiée parce qu'elle perd la raison. Pierre, quant à lui, réussit à s'épanouir, à prendre la relève. Stella est vraiment la jumelle sacrifiée de Pierre. Quand il réalise sa constellation, c'est peut-être en l'honneur de Stella, même si ce n'est pas dit comme tel. Il est touché par cette fille, même s'il ne la connaît pas. Il trouve effrayant de voir quelqu'un mourir dans l'œuf comme ça.

Marie Michaud

Jeanne est un personnage très complexe, aux nombreuses zones d'ombre. Ce n'est pas un personnage dont je suis vraiment si proche, même s'il y a une petite partie de moi en lui. Par ailleurs, je l'ai collé à la peau. C'est un personnage que j'adore. Je vis avec lui depuis deux ans et je n'ai même pas l'impression de le jouer. Quand *la Trilogie* commence, c'est Jeanne qui est là, toute là. Elle a la couleur que j'ai bien voulu lui donner et que Robert

lui a donnée aussi. Elle est beaucoup marquée par son destin. Elle perd toujours, mais avec beaucoup de courage. Elle se bat. Elle va toujours perdre, mais elle va quand même toujours se battre. Pour les six heures, elle devait mourir. De quelle façon? Je voulais savoir comment. Je ne voulais pas qu'on l'apprenne quarante ans plus tard. Finalement, elle se meurt du cancer, et sa maladie est en rapport avec les radiations d'Hiroshima. Ce cancer, c'est une maladie de femme. Mais, selon moi, elle ne pouvait que se suicider: une fois dans sa vie, elle devait devancer le destin qui lui aurait donné probablement une mort bien tragique... Déjà, elle a un grand amour dans sa vie, un amour impossible mais qu'elle n'abandonnera jamais. Dans les six heures, on ressent davantage ce qu'a dû être sa vie avec quelqu'un de bon qui, dans son malheur, lui a sauvé la vie. À l'époque où elle était enceinte, si elle n'avait pas eu cet homme qui a accepté de l'épouser et d'aimer un enfant qui n'était pas de lui, je pense qu'elle aurait été plus malheureuse qu'elle ne l'a été avec lui. Elle vit avec quelqu'un pour qui elle n'éprouve pas une grande passion, mais qui est là. C'est ainsi que je la vois, un personnage secret, avec des zones d'ombre, très près de Françoise.

Marie Gignac

Françoise, pour moi, est le personnage qui marque le temps. Il ne lui arrive rien. Elle a une vie ordinaire, sans drames. Il y a bien la guerre, mais elle veut y participer. Elle subit un choc important quand elle arrive en Angleterre, choc qui transforme sa personnalité. Elle devient plus inquiète, plus nerveuse. D'avoir connu la guerre la fait vieillir. Je me suis beaucoup inspirée de ma mère, ainsi que de la mère de Robert qui était l'amie de la fille enceinte et qui a été la plus jeune CWAC francophone au Canada, à l'âge de dix-sept ans, parce qu'elle était en amour avec un marin et qu'elle voulait aller en Angleterre. Elle avait toujours rêvé du Palais de Buckingham. L'Angleterre, elle savait que c'était une île, mais elle pensait à une île comme l'île d'Orléans, avec des fleurs, des palmiers, un palais et une reine. C'était très naïf, mais il y a quarante ans... C'est beau. Moi, ça m'émeut. L'histoire de Françoise, c'est aussi un peu l'histoire de ma mère, qui a essayé d'avoir des enfants pendant des années, qui a fait des neuvaines pour que son vœu se réalise. Je suis le fruit d'une neuvaine! Tu peux tout mettre dans un personnage: toi, les gens que tu connais... J'avais une grande liberté pour construire mon personnage, à l'intérieur de limites précises.

Marie Brassard

Dans la première étape, on travaillait vraiment à tout, parce qu'on cherchait la trame de l'histoire. Dans la deuxième, on a poursuivi ce travail global et on a continué à travailler sur les personnages mais, curieusement, chacun s'est mis à explorer plus précisément ses propres personnages. Ça c'est fait un peu tout seul. Le personnage de la geisha, je l'ai fait seule avec Robert. On a travaillé beaucoup ensemble, à se suggérer les choses, en se rapprochant toujours plus de ce qu'on allait faire vraiment. Ce personnage est né aussi d'impressions qu'on avait eues au moment de la création de la première étape. Dans une impro, j'avais fait Françoise qui, dans un train, avec le British, fumait une cigarette; et cette femme nous avait paru bien émancipée pour son époque. Alors on s'est mis à chercher d'autres images, à penser à une autre femme qui pouvait être bien émancipée pour son époque, mais qui vivait dans une contrainte effrayante, pendant la guerre. Vivre au Japon et être une geisha. On voyait une femme qui fumait beaucoup, qui buvait. Au départ, on a pensé qu'elle pouvait être une danseuse, une artiste qui avait beaucoup d'espoir et d'ambition mais pour qui rien n'allait réussir. Sa fille allait peut-être pouvoir, elle, réaliser le rêve maternel. On a cherché un peu dans ce sens-là. Dans la première version de la deuxième étape, le soldat américain n'existait pas. On voyait la geisha seule dans sa loge. Mais j'avais l'impression que l'image était confuse pour les spectateurs. On a donc essayé

d'éclairer certaines choses. Dans la première version de la deuxième étape, la geisha avait une robe occidentale qu'elle passait par-dessus son kimono. Mais on ne savait pas d'où venait cette robe. La geisha était une Orientale rêvant beaucoup de l'Occident. À un certain moment, elle ne pouvait plus supporter l'image de geisha et enlevait son kimono — l'arrachait —, se démaquillait rageusement. La violence, c'était ça. Ensuite, nue, elle semblait fragile, comme quelqu'un qui n'a rien. Elle endossait, par-dessus toute la tradition, cette robe américaine. Quand on a retravaillé la scène, les choses se sont éclairées : la provenance de la robe, les souliers, la danse. On pensait au tango. Avec la musique du tango *Youkali*, ça s'est un peu imposé. Le tango était une piste intéressante, fructueuse et disparate: le tango, une Japonaise, Tokyo...

Quand on pense à l'Orient, on pense à une geisha, au maquillage, à la «poupée». C'est une image intouchable, quelque chose de figé, de beau.

Marie Gignac

La chanson, c'est moi qui l'ai trouvée; j'avais envie de chanter. Dans la première étape, je chantais une chanson de Jean Sablon : *Vous qui passez sans me voir*. La Japonaise n'avait pas de nom à cette période. J'ai découvert tout à coup cette chanson, dont le «nom» convenait à ce personnage et dont les paroles, de Roger Fernay, semblaient écrites pour le spectacle.

Robert Bellefeuille

Le personnage de Crawford, c'est un peu l'image qu'on a des Anglais, à cause de son accent, «si séduisant». Il commande bien sûr cette élégance mais, en même temps, il lui fallait soutenir le propos de la pièce, la rencontre de l'Occident et de l'Orient, suivant les fantasmes que nous pouvons en avoir ici, au Canada. Crawford est un étranger qui arrive. Quand je suis arrivé au sein du groupe, je me sentais comme un étranger et je me suis intégré peu



«Dans les six heures, on ressent davantage ce qu'a dû être sa vie avec quelqu'un de bon qui, dans son malheur, lui a sauvé la vie.» Jeanne et Lee. Photo : Daniel Kieffer.

à peu; c'est devenu chez nous, une famille. Il me fallait utiliser ça pour travailler le personnage, parce que c'est exactement son sort. Crawford arrive, débarque pour ouvrir une boutique de souliers, ne parle pas un mot de français et un tout petit peu chinois. La première personne qui l'intègre dans son milieu, c'est le Chinois.

Crawford manifeste aussi la retenue qui caractérise les Anglais. Même s'ils savent quelque chose, les Anglais gardent leurs distances. Ils parlent comme s'ils étaient au-dessus des choses. Peu à peu, pourtant, Crawford se taille un chemin dans la vie des gens; à la fin de la pièce, il parle même de Stella.

Crawford est aussi un vendeur de chaussures qui, à la fin, ne peut plus marcher. Au début, il marche beaucoup; ensuite il vend des souliers, il fait sa fortune avec ses pieds, et la seule chose qu'il finit par perdre à la fin, c'est l'usage de ses jambes: il est en chaise roulante.

Dans la première partie, c'est un peu le coryphée. C'est lui qui provoque tout, qui amène tout. Au début, il est en quelque sorte le narrateur qui installe le temps et fait ensuite progresser l'action. Il fallait que je lui garde une certaine majesté, une certaine noblesse. C'est un personnage que j'adore jouer.

Robert, au début, m'a demandé de faire comme lui. J'étais à Toronto, et je me suis mis à l'étude de l'accent british. Puis j'ai travaillé avec Robert. Je n'ai pas essayé de faire comme lui mais, forcément, parce qu'on a un rythme et une respiration semblables, certaines choses se ressemblent. Mais Robert m'a laissé libre de mener Crawford, alors je n'ai pas trop paniqué au début: il me fait confiance, alors j'y vais! Quand j'ai vu le personnage, je savais que j'étais capable de le rendre. Plus je travaillais, plus ça allait bien, et Robert me le confirmait. Mais plus on me disait: «Ah! tu remplaces Robert Lepage...», plus ça m'angoissait. Après la première, Robert s'est mis à m'appeler son alter ego. C'est comme si j'avais été dans l'équipe et dans ce rôle depuis le début.

William S. Crawford est un personnage à double tranchant. C'est le genre de personnage auquel on s'attache beaucoup et qu'on voudrait suivre tout le temps. Un personnage un peu mythique; il ne faut pas trop en connaître sur lui, juste les grandes lignes, les silhouettes. L'aurole du personnage, c'est ce qu'il a de plus séduisant. D'ailleurs, le Chinois aussi est mystérieux; on ne le connaît pas beaucoup, mais il marque sa place et il la garde. Les petites filles ne le connaissent pas beaucoup et elles en sont impressionnées. On voulait que ce soit la même chose pour le public.

Crawford ne devait pas devenir un personnage quotidien, il fallait lui conserver son mystère, son rôle de coryphée. C'est quelqu'un qui passe et qui marque les gens, laisse tout à coup une trace. On lui a donné toute la place qu'il pouvait prendre. Son destin était écrit, et on l'évoque d'une certaine manière, en laissant un peu le public sur son appétit. J'essaie de l'interpréter très honnêtement, de façon très vraie, sans fermer la porte à l'imagination. Crawford est un personnage qui s'interroge, qui interroge. La séduction a lieu peu à peu, au fur et à mesure qu'on le connaît. Il a de l'humour, un humour fin. C'est un des beaux personnages que j'aurai joués.

J'aime les personnages qui ont un accent et le travail de composition que cela exige.

Marie Gignac en Françoise, qui «a une vie ordinaire» et que la guerre fait vieillir: «Je me suis beaucoup inspirée de ma mère, ainsi que de la mère de Robert». Photo: Daniel Kieffer.



D'emblée, je crois, on ne me demanderait pas de jouer un Anglais. Tandis que le personnage de Pierre, Robert a voulu que je le sorte de moi. Il y avait mis de sa personnalité, il a voulu que j'y mette de la mienne, que je change certaines choses en fonction de moi.

Par ces deux personnages, je passe d'un extrême à l'autre, d'un personnage froid à Pierre, qui ne se définit que par son émotion.

Lorraine Côté

Crawford se souvient de Stella; il dit que l'odeur de ses cheveux est pour lui le mélange de l'Orient et de l'Occident, et c'est par elle que lui revient le souvenir de Hong-kong. Stella établit aussi un lien entre elle et Pierre quand elle fait des montagnes de sable, joue avec la petite auto et fait l'écho, dans la scène de la montagne.

Dans la deuxième étape, je ne voyais pas, moi, d'aboutissement réel au personnage de Stella, qu'on chargeait d'un tel symbolisme qu'il en devenait creux. C'est presque un personnage mythique, parce qu'elle est folle, qu'elle a perdu la raison. On ne voit pas ce qu'il y a dans sa tête. J'aurais développé ça davantage. Mais ça nous aurait menés à un cul-de-sac de toute manière parce qu'elle est la jumelle sacrifiée et qu'il fallait aller davantage vers la vie, vers Pierre. Je désespérais parfois, en me demandant où je pouvais bien mener Stella. Je ne pouvais pas aller bien loin: je ne pouvais pas faire trois crises d'épilepsie dans six heures de spectacle! Je trouvais difficile aussi de ne pas parler, de ne pas avoir la parole. Il a fallu que je me batte un petit peu pour avoir la comptine de Stella à laquelle je tenais parce que je me disais: «Ça n'a pas de bon sens, il faut qu'elle parle et qu'on sache ce qui lui arrive.» Pour éviter la démonstration clinique, qu'on rejetait totalement, on a choisi cette petite comptine, en dehors du temps, irréaliste, où Stella vit en deux minutes tout ce qui lui arrive.



La geisha et son kimono, qu'elle arrachera pour se défaire de la tradition qui la conditionne. Photo: Claudel Huot.

Marie Brassard

Avec les personnages de Youkali et de Pierre, on avait l'impression d'aller chercher les racines de l'histoire. Toutes les ramifications menaient au tronc, à la rencontre des deux jeunes. Comme si toute l'histoire, de tous les pays, à toutes les époques, l'histoire de gens différents, avait donné lieu à la rencontre de deux artistes, qui devient aussi une histoire d'amour, une rencontre amoureuse. L'Orient et l'Occident: l'un est nécessaire à l'autre, pour que tous deux existent. Toute la philosophie taoïste du spectacle se retrouvait en eux.

La rencontre de Pierre et de Youkali est une révélation pour tous les deux. Sans qu'il s'agisse d'une solution, leur «réunion» va transformer leur vie à jamais. Mais on ne voulait pas réduire tout ça à une histoire d'amour... Chacun aura apporté à l'autre, peu importe la durée réelle de la relation, par l'ouverture à un autre monde. Pierre dit: «Je m'en vais en Chine» (pas au Japon, car on aurait pu penser alors qu'il n'y allait que pour rejoindre Youkali). Sa rencontre avec Youkali n'aura pas été une simple histoire d'amour: son esprit est désormais ouvert à l'Orient.

Robert Bellefeuille

Pierre se rend compte que les gens ne comprennent pas. Il pratique un art avec une certaine passion, et les gens réduisent son travail à un gadget, à une technique. Ils n'en voient pas le relief. Tout à coup, Youkali, elle, voit tout. Il est attiré par elle, mais aussi par tout le bagage qu'elle lui révèle, surtout quand elle lui dit: «Le dragon est ce que tu as en toi, mais il faut que tu le vainques pour arriver à autre chose.»

Pierre est un artiste «froid», dans son monde à lui. Il parle de son art, il est dans ses affaires, dans son univers. Quand il rencontre Youkali, c'est son univers qui éclate. Il ne sera plus jamais pareil ensuite. Son art va changer, évoluer. La rencontre de Pierre et de Youkali, c'est l'aboutissement du spectacle. C'est aussi un peu Robert, par rapport à *la Trilogie* elle-même, qui propose un retour à l'importance de l'art, à la croyance en l'art qui change le monde...

Lorraine Côté

Autant Stella était un personnage qui me semblait rébarbatif, autant je me suis mise à l'aimer avec le recul. On s'attache à un personnage comme ça. Et le fait de l'avoir joué dans des pays différents, devant des publics différents, m'a permis de beaucoup l'enrichir. C'est en Irlande que les gens ont le plus réagi à ce personnage ainsi qu'à tout ce qui est maternel, au rapport entre la mère et la fille. Le personnage de Jeanne a eu, lui aussi, un grand impact. Les gens ont ri à la scène où elle regarde son album, comme à celle où Stella danse avec sa boule. Et c'est vrai que c'est drôle! Ça m'a fait du bien d'entendre une réaction différente, nouvelle.

Les gens ont surtout besoin de voir en Stella une sacrifiée, quelqu'un qui n'a plus de contact. Stella est le superlatif de la non-communication. Jeanne est transplantée dans un milieu chinois et anglophone, les deux sœurs chinoises restent dans «leur» monde toute leur vie. Ce qui est étrange, c'est que Stella est le seul personnage qui parle les trois langues. Elle est seule aussi à perdre la parole, comme si cette assimilation était impossible.

Sœur Marie de la Grâce, c'est une vieille proposition, du tout début. On avait beaucoup parlé des missionnaires, de l'image de la Chine qu'on avait, enfants, à cause des «petits Chinois» qu'on achetait aux sœurs de l'Immaculée-Conception... Pour la dernière étape, je suis partie à la recherche de sœurs missionnaires. Elles sont très rares, très vieilles et pas très ouvertes au genre de confidences que je recherchais. Je suis allée à Chicoutimi, mais

la maison mère était fermée depuis le mois de mai, et toutes les sœurs étaient déjà déménagées à Québec. J'ai essayé de téléphoner à une sœur, mais je me suis heurtée à «une cerbère» qui me disait que la sœur en question était trop occupée. Alors je lui ai écrit, pour lui demander de la rencontrer. Elle a refusé : elle avait vu *la Trilogie des dragons*, et elle n'avait pas aimé ça. Elle disait : «Les Chinois aussi sont des artistes, il ne faudrait pas l'oublier. Si vous voulez faire un spectacle sur la Chine, allez donc en Chine!» Grâce à des archivistes que je connaissais, j'ai cependant réussi, en fouillant quelques anciens documents, à retracer deux sœurs. L'une d'elles était extraordinaire. Elle a été prisonnière chez les Chinois, à Canton, et toute l'histoire que je raconte, c'est ce qu'elle m'a dit. Elle s'est fait arrêter, elle a été frappée, on lui a lancé des projectiles, on l'a injuriée... L'histoire de Sœur Marie de la Grâce, c'est la sienne.

La meilleure façon d'intégrer ce personnage, c'était en passant par Stella. Pour la scène où la sœur se transforme en Stella, c'est Robert qui m'a dit, comme je devais faire les deux personnages : «T'as juste à enlever ton costume, tu deviendras Stella.» On a eu beaucoup de difficulté à trouver le niveau de jeu adéquat, le ton qu'il fallait, à écrire le texte, parce que c'était très délicat. Dès que je parlais trop, la scène perdait de l'intérêt. Dès que je changeais de voix pour devenir Stella, on me voyait venir. Quand on a mis le doigt sur la solution, on était contents.

La pureté, la naïveté de la sœur est liée à celle de Stella, qui est un personnage très pur. Le rapport entre elles est beau.

Richard Fréchette

Je joue le soldat américain, le barbier, l'infirmier, des personnages négatifs (moi qui suis si sympathique!...). J'aime beaucoup jouer de tels personnages, car ils ont leur propre vérité. Mon barbier, il a souffert; il a une «maladie», l'alcoolisme. J'aime créer des personnages aussi entiers en disant : je m'excuse, mais il est alcoolique, bête, pas gentil; non, il n'est pas drôle. Il s'agit de rejoindre le public par un autre chemin. Je sais que je donne facilement une certaine image comique; j'ai d'ailleurs beaucoup joué la comédie. Mais j'aime ces personnages différents qui m'apportent un défi autre. Dans la version de six heures, c'est une grande joie pour moi de voir le personnage du barbier se réaliser. J'avoue que, dans celle de trois heures, je ressentais une certaine frustration : ai-je suffisamment d'espace, de temps, de parole pour que le public accepte mon personnage, pour qu'il dépasse un premier niveau de compréhension? En fait, quand je ne me sens pas bon, quand je l'ai mal interprété, je suis frustré et je me dis que si j'avais plus de scènes, une heure de monologue, peut-être que ça irait mieux... Quand je le joue bien, mon barbier, je sais, par leur réaction, que les gens ont compris. Dans les six heures, l'amour du barbier pour sa fille s'exprimait plus clairement, malgré le cul-de-sac où il se retrouve à cause de son alcoolisme et de sa passion du jeu. À la morgue, lorsqu'il voit le cadavre des deux petites filles, il fond en larmes en pensant à Jeanne, mais il redevient ensuite bête et méchant : il agit différemment selon qu'il est ivre ou non.

personnages et jeu

Marie Gignac

Jouer un spectacle longtemps, c'est extraordinaire pour une comédienne, on ne le dira jamais assez. Vingt représentations, ça suffit à peine pour entrevoir la profondeur d'un personnage. Après quatre-vingt-treize représentations de *la Trilogie*, il pourrait arriver

n'importe quoi, je sais comment Françoise réagirait. Elle est un peu moi... ce n'est pas une composition. La mère l'est un peu, mais pas tant que ça. La composition de ce rôle est plus suggérée que jouée, par la démarche du personnage, dans sa «bourrure» qui lui donne un autre rythme...

J'ai l'impression que je ne jouerai plus jamais de la même façon sur scène. J'ai appris beaucoup à jouer à travers mes rôles dans *la Trilogie*. C'est difficile de définir le jeu, mais une fois que tu as senti que tu jouais vraiment, là, tu le sais! Je sais que j'ai touché quelque chose, un dé clic s'est fait au cours des représentations. J'ai l'impression que mon jeu est devenu plus large, plus chaud. Quelque chose a changé dans ma façon d'aborder les personnages. Je sais maintenant que plus on est proche de soi, plus on est proche de son personnage aussi. Il faut toujours partir de soi. On sait cela intellectuellement, mais quand on le vit, quand on le ressent, quand on l'éprouve physiquement sur scène, c'est bien révélateur; c'est comme une expérience sensible qu'on ne peut plus s'enlever du corps.

Marie Michaud

Remplacer quelqu'un dans un rôle ce n'est pas facile, parce que ce n'est plus uniquement un rôle, justement : il a vite été habité par une énergie, il a pris la couleur d'une personne, il n'a pas été que joué par un comédien... *La Trilogie*, c'est deux ans de travail, et ça ne peut pas se rattraper. Il nous est difficile, parfois, d'expliquer une scène de la pièce, parce que nous n'avons jamais parlé, entre nous, du contenu des scènes. Ce qui existe, ce qui a été gardé est le résultat de tellement de choses! Ce que nous jouons est rempli de sous-texte, habité de hasards, de sensations, d'émotivité que nous avons vécus ensemble.



Dans le personnage de Pierre, Robert Bellefeuille a mis sa propre personnalité: «Robert [Lepage] a voulu que je le sorte de moi». Photo: François Truchon.



-Stella établit aussi un lien entre elle et Pierre quand elle fait des montagnes de sable, joue avec la petite auto et fait l'écho, dans la scène de la montagne.- Photo : François Truchon.

Je ne peux pas dire que la troisième étape nous a donné du fil à retordre. À mes yeux, les six heures ont baigné dans l'huile. Tout le monde n'est pas d'accord là-dessus. Certains ont douté. Moi pas. Mais le soir où on a présenté le Dragon rouge, de ma vie, c'est le plus grand trac que j'aie jamais eu! Je me demandais si le public allait s'intéresser au sort de Jeanne, vouloir savoir ce qui lui arrive à elle. Le danger, c'était de tomber dans le mélo, de sombrer dans la résignation. Le destin de Jeanne est un destin tragique.

Maureen, on l'a cherchée longtemps : le cauchemar! On ne savait pas ce qu'on voulait lui faire dire. Je voulais jouer un personnage sans aucun rapport avec Jeanne, complètement extroverti, éclaté. Quand on a joué la scène de Pierre et de Maureen, le texte n'était pas encore écrit. L'après-midi même, on travaillait encore là-dessus. On avait un canevas et quelques indications, mais le texte n'était pas encore fixé. Je sais maintenant que tout peut arriver : il est toujours possible de s'en sortir. De toute façon, aucun spectateur n'avait le texte non plus! Maureen était pour moi un personnage clair. D'ailleurs, avec le front qu'a ce personnage, peu importe ce qui allait arriver, j'allais m'en sortir, c'était clair.

Cette scène existait pour parler du personnage de Pierre, pour le montrer dans une autre situation, pour révéler ses questionnements, pour dynamiser tout ça. Cette scène était agréable à faire : je pouvais me payer, pendant cinq minutes, un personnage à qui il n'arrive aucun malheur.

Marie Brassard

Dans ce spectacle, j'ai eu l'impression d'être intègre, du début à la fin, et j'en suis contente. J'ai vraiment l'impression d'avoir eu toute la liberté de donner ce que j'avais à donner, d'être écoutée, de toucher le public par quelque chose dont je n'étais pas assurée que ça puisse le toucher. Cela veut peut-être dire que si l'on fait confiance à quelque chose qui est proche

de soi, qu'on est franc avec soi-même, qu'on n'essaie pas d'épater qui que ce soit, on peut arriver à toucher.

Avec *la Trilogie*, tout à coup, je me suis mise à voyager. Je n'ai pas voyagé souvent, moi, avant cette production, qui m'a ouverte au monde, et beaucoup. J'ai ressenti comme jamais combien le monde est grand et petit. *La Trilogie* m'a permis de réaliser des rêves de petite fille; je me suis mise dans mes valises, j'ai arrêté de m'installer. J'ai envie de voyager, de me promener, de continuer de travailler avec des gens de cultures différentes, de régions différentes.

Je suis très fière d'avoir participé à un spectacle où j'étais plus qu'une simple actrice. Avec le temps, le travail d'acteur est moins considéré comme un travail en soi; il est davantage soumis à la mise en scène et au texte. Le métier d'acteur est d'une richesse infinie, mais j'ai aussi envie de m'investir à d'autres niveaux de la création artistique. J'aime m'inspirer d'une musique pour inventer quelque chose. J'aime écrire, j'aime trouver des choses à partir d'objets. Ça donne un sentiment assez exceptionnel d'appartenance au spectacle, comme si le *show* était passé à travers soi avant d'être donné. Jouer chacun des personnages permet une compréhension globale de l'œuvre, mène à en saisir tous les rouages. On finit par avoir une connaissance sensorielle profonde de chacun des matériaux utilisés. On est témoin privilégié de tout ce qui advient.



«La troisième partie, le Dragon blanc, et particulièrement la scène de la Constellation, est très importante pour moi. Quand on a improvisé cette scène, Robert Lepage et moi, on l'a presque établie de façon définitive. On a fait un peu de ménage et on a replacé des choses, mais la scène s'est précisée très rapidement; tout s'est fait très simplement, calmement, avec confiance. La première fois qu'on a joué devant le public, on a eu une drôle d'impression: «Mon Dieu que ça a dû être ennuyant!» La scène a un rythme très lent, et une scène anti-dramatique, où il n'y a pas vraiment de conflit, est très fragile. Pourtant, souvent, les gens sont très touchés par cette scène. Chaque fois, ça nous surprend. Les personnages se disent là des choses importantes, très simplement, et le succès de cette scène m'a fait réfléchir: le théâtre peut donc être si simple... Que les choses sont proches et qu'on les complique pour rien! La nouveauté, parfois, c'est d'aller plus proche... La première fois, on n'avait pas l'impression de jouer. On ne joue d'ailleurs pas, il n'y a rien de théâtral là-dedans. C'est un échange, qui n'est pas uniquement intellectuel ou sensible. Et la scène établit un tout autre rythme dans *la Trilogie*.» (Marie Brassard) Photo: Claudel Huot.

Richard Fréchette

À ma sortie du Conservatoire de Québec, j'ai réalisé trois ou quatre créations collectives avec Robert Lepage. Après notre entrée au Théâtre Repère, nous avons créé *En attendant*. Comme j'avais beaucoup envie de jouer et que Jacques Lessard me proposait d'interpréter des rôles classiques, je me suis éloigné du processus de création comme tel; mais je savais que j'y reviendrais, soit comme interprète soit comme observateur. Tout en étant à l'extérieur de *la Trilogie*, j'en étais très près. Je me souviens de la première générale technique à laquelle j'assistais sans y participer: les comédiens n'avaient pas joué la troisième partie parce qu'il était trois heures du matin. J'ai demandé à Robert: «Est-ce que les textes sont écrits?» — «Non, comme d'habitude. Tu sais bien que les textes ne sont pas écrits.» Ça me rappelait *En attendant*. Une fièvre créatrice et une angoisse incroyable se ralliaient.

Quand je suis arrivé pour la deuxième étape, comme interprète, le personnage du barbier apparaissait pour la première fois. «Tu es le père de Jeanne. Veuf et alcoolique.» La première scène? «Bédard vient se faire raser. Ça se passe avec le baril.» La structure existait déjà. Il ne manquait que la phrase, les propos, que nous cherchions ensemble. Pour la troisième étape, j'étais toujours interprète. J'ai toujours respecté le principe des auteurs. Cela peut paraître étrange, mais il ne fallait pas briser cet état d'esprit. Il y avait une part importante de non-verbal entre eux, qu'il fallait préserver. Je n'éprouvais aucun problème en ce sens-là. Au contraire, car je pouvais, en parallèle, poursuivre ma carrière. J'avais la possibilité de vivre autre chose que *la Trilogie* tout en vivant intensément *la Trilogie*.

Yves-Érick Marier

À mon arrivée pour la deuxième étape, j'ai assisté au travail des auteurs parce que je voulais être au courant de tout. Nous connaissions l'histoire, même ce qu'il y avait en dessous, à un point tel que cette connaissance a sûrement enrichi chacun de nos personnages. Plus



«La rencontre de Pierre et de Youkali, c'est l'aboutissement du spectacle.» Photo: François Truchon.

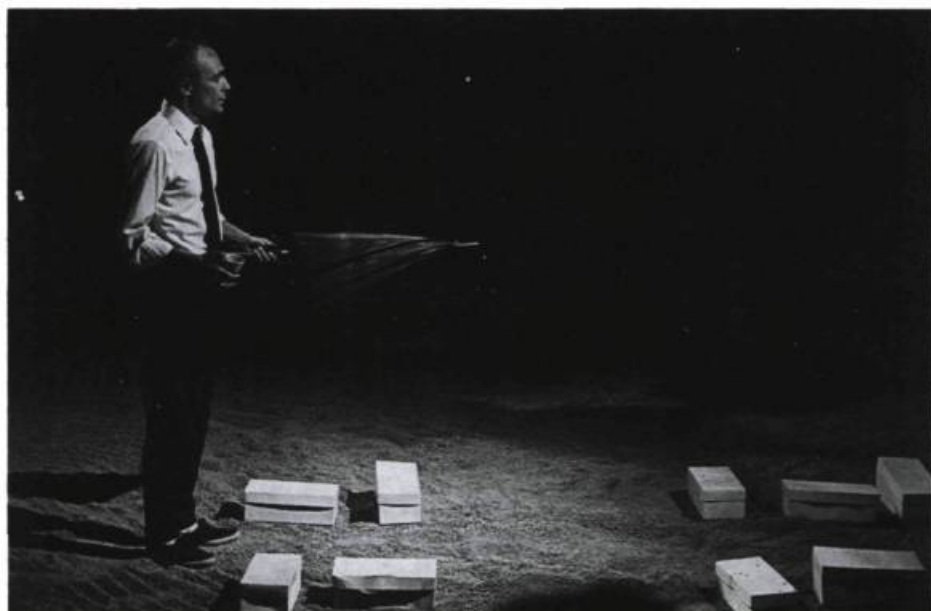


«Pourquoi un barbier dans la pièce? Ça vient de la comète aux grands cheveux. Il fallait qu'un personnage soit rattaché à elle : c'est Stella, qui a de grands cheveux rouges, comme la queue de la comète. Son père devait avoir les cheveux roux, et il fallait un barbier, un personnage qui aurait avec les autres personnages un rapport similaire à celui que pouvait avoir le marchand de chaussures. C'est ainsi que le père de Jeanne est devenu barbier...» (Lorraine Côté)
Photo : Daniel Kieffer.

le temps passait, plus je connaissais profondément l'histoire de *la Trilogie*. Mais je commençais à paniquer, car les représentations approchaient et je n'avais pas encore mon texte en chinois. Quand je l'ai eu, je n'avais pas trop de difficulté à le lire, mais comment le retenir? Dans la première version de la deuxième étape, j'avais un texte beaucoup plus long que dans la version définitive : un monologue, pas seulement quelques phrases. Je me suis finalement rendu compte que le texte avait été bien construit, qu'il y avait souvent un mot de la phrase repris dans la phrase suivante. Je l'ai appris comme une chanson. Pour l'accent, j'ai travaillé avec Marie Brassard, à partir de cassettes enregistrées par son professeur, un Chinois, ainsi que par un ami oriental de Marie.

Dans la première étape, le Chinois n'existait que pour permettre à l'Anglais de faire son entrée. Il y avait une petite partie de cartes. Il ne disait presque rien, et ce qui était dit par Jean Casault, qui l'interprétait alors, n'était pas un texte véritable. Il disait n'importe quoi en imitant les sonorités chinoises. Lee, le fils du Chinois, n'apparaissait pas dans la première étape.

J'ai créé le personnage du Chinois à partir d'une image profonde. Dans mon travail au Conservatoire d'art dramatique de Québec, je pars souvent d'improvisations mais aussi d'observations, parce que la vie est plus importante que le théâtre. S'il n'y avait pas la vie, le théâtre n'existerait pas. Je pars d'observations sensibles, pas nécessairement pour obtenir un texte mais plutôt un contenu dramatique. Pour la deuxième étape, j'aurais voulu observer quelques Chinois, sauf que je n'en avais pas le temps. J'ai découvert alors que la vie, quand on a bien vécu un événement, laisse toujours une trace profonde. Faute de temps, j'ai donc été obligé de trouver en moi ce sur quoi m'appuyer.



Yves-Érick Marier en Lee : «Ensuite, lorsque nous avons repris la deuxième étape, je me sentais beaucoup plus oriental.» Photo : François Truchon.

Je me suis souvenu d'une buanderie chinoise, et du vieux Chinois de mon enfance. Je revois encore la boutique, et son guichet, tout en bois, avec une petite ouverture pour passer l'argent, semblable à celui d'une banque. Derrière, des casiers en bois également, avec des beaux emballages de papier brun, bien faits, l'écriture chinoise, le petit papier, le dessin que le Chinois déchirait en deux et qu'il recollait. À l'avant de la boutique, le plancher était en bois; derrière, de la tôle ondulée, comme celle d'un garage. Le Chinois s'y était construit un lit sur pilotis, avec de la paille, et le sol était en terre tout simplement. Tous les vendredis soir, un autre Chinois, chapeau feutre sur le crâne, descendait de sa Cadillac et venait récolter de l'argent. Pour le «passage», la protection, on ne l'a jamais su vraiment. Je me suis rappelé la démarche du Chinois de la buanderie. Nous passions souvent devant sa fenêtre en nous frappant sur les jointures et en criant : «Maudit Chinois, cours-moi jusqu'à la mort...» Alors, il sortait, enragé, avec son fer à repasser. Nos jeux d'enfants étaient très méchants. J'ai été obligé de puiser dans mon souvenir profond, qui n'est pas la réalité. Comme le dit le spectacle : «Je ne suis jamais allé en Chine.» Ce Chinois m'avait fasciné, mais je ne le connaissais pas vraiment. Son apparence extérieure était restée en moi, sa dynamique surtout. Quand j'ai créé le personnage, je me suis appuyé là-dessus. Le souvenir est plus fort que la réalité.

J'ai eu beaucoup de difficulté à cerner le fils du Chinois, Lee. J'ai réussi à le faire dans son rapport avec Stella, avec l'enfant, dans ce rapport d'une personne qui adore les enfants mais qui ne peut en avoir, ou de quelqu'un qui assume le fait de prendre les enfants d'autrui et de les considérer comme les siens. Cette relation avec l'enfant, je l'ai précisée davantage dans la troisième étape, car il y a des scènes entre Lee et Jeanne où s'établissent des relations d'ordre culturel, où deux cultures s'affrontent. Cela m'a aidé. Je parlais de l'enfant mais aussi de la culture profonde. Ensuite, lorsque nous avons repris la deuxième étape, je me sentais beaucoup plus oriental.

mise en scène

Robert Lepage

Le processus oriental nous a toujours ramenés au propos. La mise en scène, au début, dans les premières semaines surtout, était «une mise en scène de Robert Lepage», fondée sur mes trucs, mes affaires, ma façon d'essayer de faire bouger les gens. À un certain moment, le yin et le yang, l'idée de la complémentarité sont devenus tellement présents que la mise en scène a été vraiment orientée par le propos, de façon très intéressante pour moi. Avant, j'avais signé des spectacles; celui-là, à partir de ce moment, je ne le signais plus. L'éclairage, la mise en scène, tout a été pensé en fonction du yin et du yang; le plateau est divisé en «S», un côté représentant l'eau, l'autre le feu. Pendant les six heures, chaque fois qu'il y avait une flamme, elle était à côté de la petite cabane, dans le cercle rouge, du côté du feu. Mais tout cela n'avait pas totalement été prémédité. Certaines actions avaient été placées là par hasard, comme d'autres l'avaient été du côté vert turquoise, du côté de l'eau. J'avais déjà plusieurs indices de ce qu'il fallait faire. Je n'avais plus à l'inventer. Le tai-chi a sans doute été la chose la plus importante: c'est le code gestuel de tout le spectacle; il ne sert pas qu'à «faire oriental». Dans le tai-chi, on retrouve tous les animaux: les ours, les oiseaux, la queue de l'oiseau, le cou du cygne, les singes... Tous les métiers y sont aussi, mais ce n'est pas toujours évident. La scène du tai-chi était le nœud du Dragon vert, car on voulait révéler le code du spectacle au public. Il ne s'agit pas du même vocabulaire gestuel que celui d'Omnibus ou de Carbone 14; c'est un vocabulaire gestuel qui soutient un théâtre plus réaliste. Un idéal à atteindre. Si tout le monde apprenait à bouger suivant les mêmes gestes avant de travailler à un spectacle, comme on apprend la diction et la prosodie à l'école, je suis certain que la production en serait plus intéressante sans pour autant qu'elle verse dans le langage purement gestuel. On a à découvrir le langage propre à chaque spectacle. Le moyen d'y arriver peut être aussi simple que de faire un peu de gymnastique et de réchauffement... N'importe quoi, même si le langage n'est pas précis, l'important, c'est que les corps bougent ensemble. L'acteur se met en scène de cette façon. Quand je fais de la mise en scène, je suis toujours frustré quand je sens que j'ai *mis* en scène. J'aime quand je sens que j'ai réussi à passer le code qui permet à l'acteur de se mettre en scène lui-même. L'acteur est un être humain et il fait de ce code quelque chose d'humain. La mise en scène est intérieure, elle est en dedans du spectacle, et elle est plus juste si on la laisse se révéler ainsi. Si, quand tu montes *Roméo et Juliette*, tu obliges les gens à apprendre le menuet, tout le monde comprend quelque chose et s'entend sur cette chose, et je suis convaincu que par la suite, c'est présent dans le spectacle... Mais les structures de production ne permettent pas de faire ce genre de folie-là. On ne peut le faire qu'à une bien petite échelle.

J'aime mettre en scène de l'intérieur. L'expérience de *la Trilogie* m'a confirmé que je suis fait pour être dans le milieu d'un *show*, pas vraiment pour rester assis dans la salle à placer le spectacle...

Yves-Érick Marier

Robert Lepage est très concret par rapport à la poésie du quotidien, à ce qui peut paraître banal. Je lui lève mon chapeau aussi pour n'avoir jamais abandonné avant d'avoir épuisé un élément. Si les moyens techniques, financiers ou autres nous arrêtent, il arrive à la dire, cette chose, même si elle diminue, se désagrège. Dire en prenant une autre voie, en trouvant une autre solution, mais le dire. Je trouve que c'est là son génie.

musique

Robert Caux

J'ai étudié à l'école de musique de l'Université Laval, en orgue baroque. J'ai fait de la composition et beaucoup de musique électro-acoustique, avec Neil Parent. Par la suite, j'ai acquis une formation de technicien, ce qui m'a amené à travailler avec des synthétiseurs et des ordinateurs. Je travaille au Grand Théâtre de Québec comme sonorisateur, surtout à la Salle Octave-Crémazie. J'ai donc créé des musiques pour des pièces, des environnements sonores, des spectacles pour enfants. En fait, je travaille beaucoup comme technicien et chercheur.

Dans la deuxième étape, mon travail a consisté à remplacer les repiquages de disques par des musiques originales. Dans la troisième étape, j'ai pu créer véritablement une musique, à partir de certaines scènes, ou de ma propre inspiration. Dans cette dernière étape, toute la musique est *live*. Toutes les séquences avec du texte sont enregistrées, mais la musique que j'ai composée est faite au moyen de synthétiseurs et d'un ordinateur. Ce n'est pas une musique à caractère oriental comme tel, mais à caractère... organique, avec des textures mouvantes, pas nécessairement toujours très présente quant à la force ou au tempo, mais qui s'introduit tranquillement dans l'histoire et devient ainsi presque un personnage. Je n'ai pas cherché à appuyer l'action ou les propos des comédiens, mais plutôt à donner une autre information. Dans la scène du kamikaze, celle où le pilote attaque la boutique de



Dragon tibétain dessiné par T. Muni.

Youkali, la musique a été créée à partir d'une longue séquence qui se développe, devient immense, qui n'a plus, à la limite, de rapport avec l'action. Dans les scènes sur Hiroshima, j'ai presque créé une musique de plage, très légère. Je préfère le contraste à la redondance.

La rythmique de la scène du poker, dans le Dragon vert, est exécutée par les comédiens. Cette rythmique, très organique, se retrouve un peu partout, sans que cela ne paraisse. Pendant tout le spectacle, il y avait des rythmiques de base, constamment présentes comme le battement d'un cœur humain, bien lent, régulier. Je travaille beaucoup par sensibilité, à partir des émotions. Je n'ai pas tenté de suivre un schème précis, comme le tao ou la complémentarité.

Pour *la Trilogie*, tous les intervenants, en plus d'une confiance mutuelle très grande, ont manifesté un désir incroyable de progresser. Jamais je n'ai senti une quelconque pression. Je proposais des musiques en sachant que si elles ne satisfaisaient pas, les gens me le diraient tout simplement, qu'ils n'allaient pas les juger. En plus de cette grande liberté dont je jouissais pour créer, l'expérience du travail en groupe s'est révélée fascinante, surtout au moment du spectacle de six heures à Montréal, à cause de l'intensité de l'événement et du fait que nous étions toujours ensemble.

J'ai beaucoup travaillé à partir de sons concrets, réels, que je retravaillais ensuite sur synthétiseur. À partir d'échantillonnages de sons, de bruits de pas trouvés un peu partout, j'ai retravaillé le son, je l'ai modifié en vue d'obtenir un son organique, mouvant, comme une respiration. Je ne voulais pas d'un son électronique. Quand tu recherches une musique qui soit un fil conducteur, il est important qu'elle ait une personnalité. Elle devient familière au point qu'on l'oublie. Mais elle est là.

improvisation et écriture

Marie Michaud

Je ne suis pas une auteure de textes. Je ne pourrais pas écrire une pièce. J'aime procéder par improvisation, m'asseoir ensuite, pour «ramasser» ce qui est ressorti d'une impro. Je n'aime pas l'acte d'écrire : prendre un crayon et écrire; une page blanche, c'est le vide total. Seule l'improvisation me permet de dire des choses, parce que tout à coup les choses surviennent, sans que j'aie à y penser, toutes seules, d'elles-mêmes. J'aime cette magie-là. Parfois, une impro contient tout, révèle tout. En ce sens, je ne suis pas une auteure. Dans ce spectacle, nous sommes auteurs, mais pas seulement auteurs de textes, car il y a plusieurs scènes non dialoguées. Nous sommes auteurs d'images autant que de phrases écrites. Auteurs d'émotions.

La scène des retrouvailles de Jeanne et de Françoise, dans le magasin, elle s'est faite de cette manière : on l'a improvisée et elle s'est construite. On a eu ensuite beaucoup de difficulté à en écrire le texte. En impro, la scène est forte, l'émotion est intense. Mais le texte, lui, il est si banal et si peu intéressant ! Il faut revenir, retrouver l'émotion de ce moment-là. Ce que se disent les deux amies n'a pas nécessairement beaucoup d'importance. Ce que les gens veulent voir, c'est qu'elles vont enfin se retrouver. La scène n'est jamais pareille; on a d'ailleurs beaucoup de difficulté à la rendre en répétition, parce qu'elle est trop «sur le moment». Une scène comme ça, on ne peut pas l'apprendre : il s'agit d'autre chose. La scène des petites filles, toutes les filles l'ont improvisée, toutes les comédiennes. Et elle repose tellement sur la complicité!

À travailler en création, dans la L.N.I. par exemple, j'apprends que ce n'est pas si grave que ça si ce n'est pas génial. Ce ne peut pas l'être toujours, mais il y a quand même quelque chose à trouver. L'important, c'est de plonger, de se lancer sans barrières, et de réaliser quelque chose.

impressions

Robert Lepage

Avant de faire les six heures, on avait l'impression que plus on avançait, plus on avait cette soif d'aller ailleurs, et plus on développait cet ailleurs... Sauf qu'on a eu l'impression contraire tout à coup : les scènes les plus riches étaient celles qui ramenaient tout ça chez nous. Il était temps ! On est parti d'une petite histoire de chez nous, puis on s'est mis à parler du monde, de l'univers. Dans les six heures, on est revenu à la petite histoire. On a senti le besoin de revenir chez nous, de boucler avec les gens d'ici.



«On a été d'autant plus troublés par la mort de Jean que, dans la pièce, il faisait le dragon, le personnage du gardien qui symbolise l'immortalité, et aussi le personnage de Lépine, le croque-mort, le seul qui ne vieillit pas. On s'est rendu compte aussi que le spectacle parle beaucoup de la mort, beaucoup plus qu'on le croyait. On n'avait pas pris conscience de ça avant la mort de Jean.

Dans la première version des trois heures, la fin n'était pas la même. La dernière fois qu'on l'a jouée comme elle était initialement, c'est à Toronto. Le gardien touchait à la boule et mourait. Là, Stella arrivait d'entre les morts, enlevait la casquette du gardien, lui flattait les cheveux, lui remettait sa casquette, prenait la boule, entrait dans la cabane, déposait la boule par terre, enlevait sa jaquette et s'assoit. L'éclairage devenait rouge. Stella prenait ainsi la succession du dragon. Mais la pièce ne pouvait pas finir avec Stella ; et le gardien ne pouvait pas mourir : on l'avait investi d'immortalité. Il ne pouvait pas non plus être roux, aux yeux de Robert : on ne devait pas l'identifier à Bédard, car ce personnage n'avait pas une telle importance. Peut-être Bédard était-il mort à la guerre ou avait-il fait une petite vie tranquille ; chose certaine, il n'avait pas l'importance du gardien. On ne doit pas savoir qui est le gardien, on n'a pas à le savoir. C'est beaucoup ce qui a transformé la fin.» (Lorraine Côté) Photo : Daniel Kieffer.

Robert Lepage dirigeant Jean Casault : «J'aime mettre en scène de l'intérieur.» Photo : Daniel Kieffer.



Robert Bellefeuille

Après les six heures, quand on a présenté le spectacle à New York, les trois heures de représentation m'ont paru bien courtes. J'avais l'impression que ça ne durait qu'une demi-heure. Au Théâtre d'Aujourd'hui, pourtant, on avait coupé des choses parce que le spectacle durait trois heures quarante. À New York, une fois les six heures faites à Montréal, tout passait si vite! Chaque geste apparaissait comme l'aboutissement d'autres gestes. Un geste, au lieu de trois. À cause des six heures. Un geste est maintenant empreint de tout le reste. C'est comme de la danse, comme le travail de Peter Brook (j'ai vu *le Mababbarata, la Conférence des oiseaux, Carmen*); il y a une épuration, le spectacle va droit au but, à l'essentiel, au cœur. On sent qu'on ne peut plus rien enlever à *la Trilogie*. Tout a sa place, tout vient d'un mouvement, d'un courant. Les acteurs et les personnages se sont taillé une place dans les images, à travers les émotions. Nous ne sommes plus des porteurs d'images, nous les avons intégrées à notre jeu, incorporées.

Les six heures me manquent. Il s'agit de la plus belle expérience de ma vie. Elle n'a pas été facile, mais quand on a eu terminé ce long spectacle, les gens ont été impressionnés, et nous aussi, parce qu'on ne l'avait jamais enchaîné auparavant, on n'en avait pas eu le temps. Chaque partie demande une énergie différente. Le vent est venu, le souffle : l'énergie des spectateurs. (De même, quand j'ai vu *le Mababbarata*, je m'étais senti tout fragile, sans souffle...) On avait créé un événement, et là on le donnait avec toute notre fragilité. Ces six heures nous ont véritablement nourris, et cela nous est resté. Comme une nourriture d'acteur essentielle et magique, qui nous a fait continuer après la mort de Jean. Il fallait poursuivre *la Trilogie*, sinon ça allait être un double deuil. La mort de Jean nous a laissés sans énergie un moment. Mais tout à coup est venue l'urgence de faire, de continuer, d'avancer. Il est vite devenu vital pour nous de continuer. Le spectacle ne parle que de ça : de l'immortalité, de la mort, de la vie, des souffrances, des déchirements, des tragédies humaines, de la guerre, de la folie. Et là, tout à coup, dans notre vraie vie, c'est arrivé; il fallait continuer.

propos recueillis par **pierre lavoie**

choix des extraits d'entretiens : **pierre lavoie**

mise en forme : **lorraine camerlain** et **pierre lavoie**

三
尤

