

« O.K. on change! »

Lorraine Camerlain

Number 45, 1987

« La Trilogie des dragons »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27555ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Camerlain, L. (1987). « O.K. on change! ». *Jeu*, (45), 83–97.

«o.k. on change!»

le plaisir retrouvé

Assises au sol, deux petites filles jouent; et elles s'amuse^{nt} follement. Elles recréent, à même leur jeu, avec de simples boîtes de chaussures, tout l'espace qu'elles connaissent: la rue Saint-Joseph, à Québec. Ainsi, enjouées, elles prêtent vie à des personnages — qu'elles caricaturent avec une excitation désarmante —, endossent tous les rôles, inventent des conversations dont elles retirent un plaisir évident et communicatif. Par ce jeu, elles parlent avant tout d'elles-mêmes et de leur rapport avec le monde. La scène est ponctuée de «O.K. On change», qui marquent leurs changements de personnages (d'identité), et qui résument à eux seuls l'entreprise de *la Trilogie des dragons*. «O.K. On change», c'est un jeu d'enfant.

Ma réception de *la Trilogie*, je la dois beaucoup à ces fillettes et, bien sûr, aux comédiennes qui leur ont donné existence, car elles m'ont faite leur alliée. D'entrée de jeu, je leur ai été si complice que, malgré l'ancrage exotique du propos, rarement me suis-je autant reconnue dans une «histoire», rarement en ai-je été à ce point émue, bouleversée. Je ne m'attendais pas à ce que *la Trilogie* me touche là où, manifestement, elle m'a atteinte. Sans crier gare, sans brandir d'aucune façon bannière révolutionnaire, ni formellement ni idéologiquement,



«Assises au sol, deux petites filles jouent; et elles s'amuse^{nt} follement.» Photo: François Truchon.

ce spectacle a provoqué en moi des remous. J'ai ainsi beaucoup réfléchi, à cause de lui; au théâtre et à son sens actuel, à l'histoire et à l'identité québécoises. À la langue et au langage aussi, car le texte de *la Trilogie* m'a semblé riche de tout le spectacle. Pourtant, les auteurs se sont bien défendus d'avoir écrit là un texte et ont tenu à souligner que la part écrite de *la Trilogie* ne devait être perçue que comme une transcription partielle et réductrice d'un spectacle où tous les langages spectaculaires se confondaient, que le texte ne soutenait pas plus particulièrement que le reste leur spectacle et leur démarche créatrice. Sans doute cela est-il vrai du point de vue des créateurs, pour qui l'écriture du texte n'a pas été «préalable» au spectacle. Mais cela n'enlève rien aux qualités à la fois spectaculaires (le texte suggérant le spectacle) et textuelles d'un texte qu'on ne saurait, d'après moi, réduire à une banale transcription, de peur qu'il ne limite aux seules répliques (apparemment anodines) des personnages un langage spectaculaire autrement plus riche. J'aurais tendance à reconnaître aux mots un grand pouvoir, à conférer à ceux de *la Trilogie* une réelle profondeur, malgré la simplicité des dialogues, car ils en disent long. Ainsi, la lecture du texte de *la Trilogie*, cet automne, m'a-t-elle permis de refaire le «voyage vers la Chine» dans lequel m'avait entraînée le spectacle en juin dernier. Ce texte, je l'ai trouvé empreint d'une sensibilité propre à tout travail d'écriture véritable et, en ce sens, les acteurs-auteurs de *la Trilogie*, en l'ayant inventé — en dehors des limites traditionnelles de l'écriture d'une pièce —, m'auront véritablement permis de «relire» leur spectacle.

«l'invitation au voyage»

Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s'y est donné carrière, tant elle l'a illustré de ses savantes végétations.

Charles Baudelaire, «L'invitation au voyage», *Petits poèmes en prose*

«D'abord objets d'un jeu, jouets, littéralement, Crawford et Wong accèderont à un autre jeu, en tant que personnages... et joueurs.» Photo: Daniel Kieffer.



L'amorce du spectacle se fait en trois mouvements, dans les trois premières scènes. À mon sens, c'est là que s'établissent les codes du spectacle, que se font jour les règles particulières d'un jeu apparemment familier et qu'advient la chimie par laquelle comédiens et spectateurs se font artisans d'un objet commun. Revoyons donc avant tout ces trois scènes initiales.

prologue

«Je ne suis jamais allée en Chine», dit une voix, de femme, pendant que, dans un parking «brumeux», un gardien éclaire le sol en faisant sa ronde, à la recherche d'on ne sait quoi, de ce qui, sans doute, paraîtrait inattendu. «Il était une fois», aurait dit un conteur, et j'aurais d'emblée consenti à sa formule, pour qu'il me révèle l'histoire inconnue. Tout aussi simple est cette invitation au voyage. L'adresse au spectateur est directe : «Si tu grattes le sol avec tes ongles / tu vas trouver de l'eau et de l'huile à moteur [...] et si tu creuses encore plus loin / tu vas te retrouver en Chine.» Qui est ce «tu» sinon moi? À qui parle cette femme sinon à moi? Je suis ainsi appelée à être complice de la quête dont on me parle.

«Quand je vais mourir, poursuit la voix, c'est dans un trou comme ça que je voudrais que tu me jettes¹ / Pour que je tombe / éternellement / Pour que je vive éternellement». L'idée n'est pas neuve : dans la mort, la vie éternelle; mais elle est ici liée à celle d'un mouvement que je provoquerai, voilà une résonance inusitée. Une vie éternelle au creux du sol (pour pallier la défaite du Ciel?), une chute (entendue dans le verbe jeter) fructueuse. Le renversement des valeurs m'intrigue. Cette allégorie ouvre le spectacle comme s'il s'agissait d'un rêve où ciel et terre se confondent. Autre signe relevant d'une certaine «condensation», les trois langues utilisées dans le prologue finissent par se superposer; «peu à peu, dit le texte — et me rappelle ma mémoire —, les voix se mettent à se chevaucher, jusqu'à devenir presque simultanées». Cette fusion survient au moment où il est véritablement question de chercher et d'atteindre la Chine profonde : «Si tu grattes le sol [...] tu vas te retrouver en Chine.» La multiplicité des cultures et des langues constitue un fondement de *la Trilogie* et de la quête intérieure dont la pièce est la manifestation. Jamais les langues ne se font véritablement obstacle; elles s'accordent, à la poursuite d'un objectif commun. De la confusion apparente naît la communication réelle, intense. On ne parle pas «exotiquement» anglais, chinois ou japonais. Jamais. Les langues étrangères s'intègrent au projet, au propos du spectacle.

Travailler, fouiller, explorer, dépasser la surface des choses : tel sera le jeu, le théâtre de cette trilogie. Trouver, se retrouver (en Chine!) : tels en seront les enjeux.

«gros fun noir» rue saint-joseph

J'ai déjà décrit la scène de Jeanne et de Françoise petites filles. Au sortir de l'allégorie du prologue, le spectacle me fait rebrousser chemin dans ma perception même du jeu théâtral, en me ramenant au jeu originel, au jeu d'enfant. D'abord intriguée par les voix mystérieuses de la scène précédente, me voilà désormais conquise. Acquis au jeu. Pourquoi suis-je aussi sensible à cette scène? Avant tout parce qu'il s'agit de plaisir et de langage. Du plaisir que peut procurer le langage.

1. Le trou, le gouffre, la chute (voire la déchéance) sont des thèmes et des images qui hantent plus que jamais nos scènes, notre dramaturgie. Songeons au héros du dernier texte de René-Daniel Dubois, *le Troisième Fils du professeur Yourolov*, qui se jette en bas d'un gratte-ciel, à la mère d'un jeune «feluette» qui, dans la dernière pièce de Michel Marc Bouchard, se fait enterrer vive par son fils, ou encore à la chute vertigineuse du moral des troupes dans *Ce qui reste du désir* de Claude Poissant. Dans *la Trilogie des dragons*, la chute me paraît avoir un sens positif qui échappe à l'atmosphère générale. Même la chute de l'avion, à la fin, n'a rien de désastreux : il s'engouffre, comme dans une douce histoire, dans le Pacifique...



Pierre : «Chin-chin! (Un temps.) Jap-jap!» «Et Youkali rit et s'ouvre à la maladresse du mauvais gag.» Photo : François Truchon.

Marie Michaud et Marie Gignac endossent une enfance bien de chez nous, parlent de gens et de lieux (confondus) en me les rendant familiers : Lépine le croque-mort, Morin Barbershop, Phil Bédard cochonneries²... Elles roulent à terre de rigolade et de liberté, elles m'entraînent, et je suis tout à fait consentante. Le dialogue est d'une sensibilité inestimable. Après avoir bien établi les paramètres et l'espace de leur jeu, Jeanne et Françoise inventent un premier sketch : la visite de «Madame» à la corsetterie, pour acheter une «brassière» à sa fille Françoise, qui «commence à n'avoir pas mal des gros». «Gros comment?» de dire la vendeuse. «Gros comme les miens! — répond la maman — J pense qu'à l'aurait besoin d'une 32 1/2-36A7B+ environ!» Les petites filles se tordent, excitées par l'éclosion impudique de la nouveauté (de corps et de langage). «Mais Madame, répond Françoise à maman Jeanne, ça s peut pas! Votre fille est infirme! Amenez-la à la pharmacie Brunet, l'autre bord de la rue, pis achetez-y des béquilles pour mettre en dessous!» La scène est touchante et très drôle. Mais le jeu de la vérité que Jeanne et Françoise ne perçoivent pas sous leur dialogue fictif, derrière leur jeu, je le vois, moi. Les comédiennes aussi savent avec quoi elles jouent. Une distance³ s'établit entre les enfants et moi, qui accentue d'autant, paradoxalement, mon rapport complice avec les femmes qui les interprètent. Je la sais, je la devine, en d'autres mots, la fin de cette histoire de mensurations : belle ou laide, maigre,

2. Directement sorti de mes lectures d'adolescente, Philippe Gambier (c'était le mari de Sylvie, hôtesse de l'air, vous vous souvenez?), le pilote d'Air France qui apparaît dans le Dragon blanc, me semblera, lui aussi, ne pouvoir que porter ce nom, tant il me sera familier.

3. La rupture dont je parle ici est émotive et aussi profondément théâtrale. Instantanément, par la complicité préétablie par le jeu auquel j'assiste et auquel se livrent deux comédiennes qui me parlent de *nos* corps, tous les rôles sont changés. De l'intérieur. Des changements à vue, extérieurs, il y en aura, dans *la Trilogie*. Par exemple, la transformation de Sœur Marie en Stella, au moment où elle enlève son costume de religieuse, m'a coupé le souffle... Mais le revirement, le bouleversement dont je parle dans la scène des petites filles est d'un tout autre théâtre. Il puise à mon histoire, à nos histoires de filles, à une histoire des femmes qui, depuis peu, est devenue discours. Il est beaucoup question de cela, dans le spectacle, même si ce n'est pas là le thème central de l'œuvre, car celle-ci repose au départ sur l'histoire de deux femmes. Et il s'agit de leur monde et du mien.

grosse, catin, infirme... Histoires de filles. L'histoire de la spectatrice que je suis devance ce que raconte *la Trilogie*. Pas neuf, ce procédé? Non, chaque recours du théâtre à l'Histoire y puise. Mais il est efficace et tisse un lien émotif étroit entre celles qui jouent et celle qui les regarde jouer, voit le jeu, voit dans leur jeu... Sans que rien n'en soit alourdi, sans que les choses pour autant se compliquent ou s'obscurcissent.

Et voilà que je me trouve plus émue par ce rigolo 32 1/2-36A7B+ que par bon nombre de spectacles et de discours féministes! Le théâtre de *la Trilogie*, en catimini, fait tomber mes résistances et me touche. Et cela me fait longuement penser à ce que veut dire, à ce que cherche à faire le théâtre, et particulièrement — à cause du sujet même de la scène — le théâtre écrit par les femmes.

comme une balle de ping-pong, un anglais

Le jeu de la rue Saint-Joseph se poursuit, et toute une galerie de personnages s'y anime. Survient, dans ce petit Québec, un Anglais. Un vrai. Dès lors, du jeu innocent des petites amies transparait une autre vérité bien connue : l'étranger n'a pas sa place chez nous. C'est chose sue, la mentalité québécoise, empreinte de xénophobie, fait entrave à l'accueil des autres cultures. Aussi Crawford, tombé du ciel au beau milieu d'un petit monde en carton, fraîchement débarqué d'Angleterre, se fait-il renvoyer, rue Saint-Joseph, d'Hérode à Pilate. Chez Petitgrew, en fait, le cordonnier, car il est venu à Québec pour vendre des souliers (pour soutenir nos pas?). Mais la cordonnerie incendiée n'étant plus qu'un vaste trou (déjà creusé, pour lui), «y se ramasse chez le Chinois!» Ici se clôt la deuxième scène. Parvenues au bout de leur monde, là où l'inconnu fait peur, Jeanne et Françoise s'enfuient en riant. Ô joie sublime que celle d'avoir peur du loup que l'on se plaît à imaginer chaque fois plus gros et plus méchant! Elles ont réussi à «se faire peur» du Chinois! À cause du sujet même de *la Trilogie*, le racisme québécois (qu'on n'ose pas nommer ainsi, lui préférant généralement le mot plus savant — dont on peut de ce fait «ignorer le sens» — de xénophobie) allait faire surface, évidemment. Il se pointe ici, sournoisement, au cœur d'un jeu d'enfant si attendrissant.

À la scène suivante a lieu la rencontre des «véritables» William S. Crawford et monsieur Wong. D'abord objets d'un jeu, jouets, littéralement, Crawford et Wong accèderont à un autre jeu, en tant que personnages... et joueurs.

l'anglais, c'est du chinois!

La scène où se rencontrent les deux principaux personnages d'étrangers prend curieusement racine, de façon originale et dramatiquement fort efficace, au cœur même d'une question constitutive de notre identité nationale : les problèmes linguistiques. Le dialogue entre le British et le Chinois s'amorce en effet sur une confusion engendrée par la mauvaise prononciation anglaise de monsieur Wong et par l'incapacité de Crawford à saisir un anglais trop peu châtié. Les portraits du British et du Chinois, finement ciselés, puisent directement à ce qui est, pour nous, irrésistiblement drôle : les questions d'accent et les difficultés d'apprentissage de l'anglais⁴.

Ces deux étrangers, pourtant assez caricaturalement typés par leur costume et leur attitude à la représentation, échappent au portrait grossier par la finesse de leur dialogue : ils

4. Qui a pu résister devant la scène hilarante de la conversation anglaise dans *Broue*? «I am going to wash my brain tonight», quand un personnage veut parler de se laver la tête, provoquera toujours le rire au Québec, je crois. L'invention verbale des meilleurs compteurs de la L.N.I. puise fréquemment à la même eau...

La dernière «vraie»
rencontre de Françoise
et de Jeanne. Photo :
Alain Chambaretaud.



s'attireront ainsi, par leur langage, notre sympathie et, en ce sens, feront vite «partie de la famille» — ô paradoxe, quand tu nous tiens! —, entre autres parce qu'ils ont «de la misère» à se comprendre. Revoyons la scène.

À l'Anglais qui frappe à sa porte et cherche un certain Petitgrew, le Chinois explique : «The store is burn.» Crawford s'étonne : «Are you telling me a star is born?» Wong répète : «The store is burn», et finit, pour se faire comprendre, par mettre le feu au papier que Crawford tient à la main. «Oh!... I get it, you mean it burned *down*...» Clichés, oui, mais suaves clichés que ce maniérisme british, ce petit côté pointu et pointilleux de Crawford, et ces difficultés si orientales de prononciation de l'anglais... Ces clichés correspondent à notre vision préalable des choses, et le spectateur reconnaît d'un coup d'œil ces (ses⁵) étrangers. *La Trilogie*, là encore, puise donc aux images et aux valeurs connues. Par contre, j'y insiste, la langue et le langage de l'œuvre sont d'un tout autre ordre, loin du cliché. Car «a star is born», invention verbale fondée sur la confusion, est ici on ne peut plus prémonitoire. Cette nouvelle étoile prendra un sens infini dans le reste de *la Trilogie*. On y sait l'importance des étoiles : la comète de Halley, le rêve des fillettes devant les étoiles filantes, le personnage de Stella, la *Constellation* de Pierre... sans parler, plus métaphoriquement, de la bonne ou de la mauvaise étoile de chacun des personnages.

La confusion verbale est d'autant plus féconde, d'ailleurs, qu'elle génère une image nouvelle, proposant dans son essence un renversement. En effet, de la destruction («the store is burn») éclôt la création («a star is born»); de la mort surgit la vie; du feu naît l'étoile étincelante; de la matière, l'illumination. Étrange confusion qui n'est pas sans lien avec la «condensation» du prologue ni avec la *Constellation* que crée Pierre à la fin du spectacle. Cette confusion atteint, je crois, au sens même de *la Trilogie*, qui propose de fonder sur l'art, innovateur, la reconstruction d'un univers. La *Constellation* de Pierre ne représente-t-elle pas, à la lettre, tous les liens à tresser pour donner au spectacle une dimension nouvelle,

5. Chaque étranger, chez nous, a son image; béret et baguette sous le bras : Français; air sombre dans une longue file d'attente : Polonais... La liste est longue; l'imagination, courte, sans doute.

dimension qu'il ne saurait atteindre si on le regarde uniquement dans ce qu'il montre, dans sa matérialité (il fallait, oui, vouloir croire à la dimension artistique des fils lumineux du genre « lumières de Noël »)? Le réseau de lumières évoque en tout cas les réseaux de sens à établir pour décoder l'œuvre qu'est le spectacle lui-même. L'éclairage nouveau que propose la *Constellation* fait dire à Youkali, qui s'adresse à Pierre : « You put the universe in a small room. And here, I feel safe, secure, safe in your universe. » Ce n'est pas sans lien avec l'objet de la *Trilogie* et son effet sur les spectateurs. Le petit monde apparemment banal que le spectacle propose m'entraîne à une vaste réflexion. La réplique de Youkali illustre bien comment l'œuvre de Pierre, métaphore de la pièce elle-même, établit un rapport créateur entre le Grand et le Petit, entre l'être et le monde... entre le national et l'international.

Par le jeu du langage, par le jeu des mots, la scène de la rencontre de Crawford et de Wong fait donc écho à la parabole du prologue, et l'on peut interpréter politiquement l'idée de résurrection sur des ruines qui se greffe à l'image de la vie éternelle, de la survie. J'ose croire, en tout cas, que notre ouverture aux autres cultures pourrait nous illuminer. N'avons-nous pas à rebâtir notre identité nationale et à redéfinir notre rapport avec le monde, et ce à partir de ce que nous sommes et de ce que nous avons été? Le recours à l'Histoire de la *Trilogie* m'autorise d'autant plus, je crois, à établir une relation directe entre l'Histoire qu'elle (ré)invente et l'Histoire actuelle, l'ici-maintenant.

les règles du jeu

Ces premières scènes m'engagent toutes trois, tour à tour, à signer un pacte de lecture, m'invitent à entreprendre, suivant les codes qu'elles servent à établir, un voyage intérieur vers la Chine ou, ce qui revient au même, un voyage vers ma Chine intérieure.

Le spectacle ne prétend pas parler de la Chine vraie. Le « Je ne suis jamais allée en Chine »



Crawford ayant initié Françoise au haschisch, dans le train les menant à Toronto : « Well, I'm not really a stranger, let's just say I'm a strange man. » Photo : Daniel Kieffer.

initial fait appel à une autre Chine, imaginée, à une «image» de la Chine. Le spectacle, malgré ses couleurs réaliste et historique, transgressera ce double code pour atteindre toujours à la métaphore, au second degré.

Le jeu de *la Trilogie* — comme le jeu dans la pièce — sera étroitement lié à celui des petites filles. Malgré son apparente simplicité (un jeu d'enfant, disais-je), malgré son humour et le plaisir qui en émane, y poindront de cruelles vérités... *La Trilogie* sera toujours aussi accessible que nous l'est le jeu de la rue Saint-Joseph, sans jamais être anodine pour autant. J'y serai comme chez moi, à l'aise dans mes propres clichés, au cœur de mes images familières. Ce que je reconnais comme familier a l'avantage de m'éviter d'inutiles égarements.

La Chine, nous y accédons surtout grâce à l'Anglais qui, à la troisième scène, nous entraîne chez le Chinois en s'y retrouvant par le hasard d'un jeu; il nous initie à ce monde étranger comme par enchantement: il frappe tout bonnement à la porte de la maison de monsieur Wong, qui la lui ouvre. C'est simple comme bonjour. Exemple dans le spectacle parce qu'il s'agit de la première figure étrangère dans le jeu des fillettes, l'Anglais fait aussi historiquement, pour moi, Québécoise, figure d'étranger. Anglais originel, il débarque d'Angleterre, comme nos tout premiers, comme pour refaire l'Histoire. À Françoise, qu'il rencontre dans le train les menant tous deux à Toronto, alors que cette dernière vient naïvement de lui avouer: «My mother says never talk to strangers», Crawford répliquera: «Well, I'm not really a stranger, let's just say I'm a strange man.» Étrange étranger, en effet, que cet Anglais qui tire les étoiles du feu et vit au rythme d'une comète...

La Trilogie a bien tenu les promesses qu'elle m'avait faites d'entrée de jeu. D'un Dragon à l'autre, certaines valeurs québécoises ont été mises en jeu et se sont transformées, certaines formes théâtrales dont s'est inspirée l'œuvre s'y sont trouvées détournées et y ont gagné au change.

De mère en fils,
Françoise et Pierre
parlent «culturellement
québécois». Photo:
Daniel Kieffer.



le langage créateur

Le problème du créateur, ce n'est pas de faire, c'est de faire autrement.
Boris Vian

La Trilogie m'a donc semblé tout de suite familière. Dérouter le spectateur aurait été à l'encontre de l'entreprise de ses créateurs. C'est pour cela, je crois, que cette véritable expérience théâtrale n'a pas emprunté les voies les plus actuelles de l'expérimentation théâtrale. Elle a en outre privilégié la simplicité des structures, des images, des relais métaphoriques d'une scène à l'autre, des personnages, des situations, du langage. En fait, *la Trilogie*, par les transformations qu'elle fait subtilement subir à tout ce qu'elle utilise de facilement identifiable par le spectateur (ce qui lui confère d'ailleurs une accessibilité appréciable), constitue un éloge sans enflure du langage créateur.

Le langage des images était magique, à la représentation. Les photos en gardent trace, un peu, et je laisse à d'autres le soin d'en faire miroiter, par l'analyse, tous les réseaux et les sens. J'ai déjà noté, dans le quiproquo qui survient au moment de la rencontre du British et du Chinois, le caractère innovateur du langage (et des images qu'il suggère). *La Trilogie* m'apparaît singulièrement habile sur le plan de la création verbale⁶ et dans le détournement du langage théâtral auquel elle s'adonne sans même avoir l'air de s'y attarder.

parler québécois

Les personnages de *la Trilogie* parlent québécois. Pas joul. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit; ce n'est plus de cela. L'incorrection, la pauvreté de notre langue, manifestation d'une aliénation culturelle, le cri des *Belles-Sœurs*, en 1968, en témoignait. Pas *la Trilogie*. Pourtant, j'ai le net sentiment que, dans la pièce, la culture québécoise transpire du langage, et non pas seulement de l'Histoire qu'on y interpelle. Elle affleure derrière certaines répliques en tout cas, sur lesquelles je voudrais m'attarder. J'en retiendrai deux, où Françoise et Pierre (de mère en fils) parlent très québécois, sans qu'il s'agisse d'accent, d'anglicisme, de syntaxe; deux moments où, sans qu'on ait affaire à de la «couleur locale», ces deux personnages parlent «culturellement québécois», si je puis dire.

À mon sens, la réplique la plus profondément québécoise de la pièce est celle de Pierre qui, dans la scène de la *Constellation*, rompt, par une boutade, une tension affective très grande, un moment d'émotion particulièrement dense. Autant le personnage de Crawford décuple son identité de British par la façon dont il entend et interprète le langage et la langue du Chinois, autant Youkali et Pierre sont ici déterminés par leur rapport avec le langage. Par ce qu'ils disent comme par la façon dont ils se le disent.

Youkali a apporté ses dessins à Pierre et, pour les lui montrer, elle les a déposés au centre

6. C'est là un propos farouchement québécois, notre théâtre en sait quelque chose. À la L.N.I., par exemple, le verbe a pris toute la place, tout le champ de l'improvisation, ou presque, et assez vite... Le phénomène de la L.N.I. tient d'ailleurs, je pense, à la liberté d'expression proprement verbale qu'autorise, aux yeux de tous, l'impro. Pas besoin de penser, on peut parler, le langage place de lui-même les choses et fait éclore les idées. Au Québec, nous avons eu nos conteurs, nos orateurs, nos curés; notre tradition orale a de profondes racines. Si bien que, pour un peuple inhibé et qui croule sous le poids des problèmes linguistiques, nous avons la langue bien pendue.

de la *Constellation* de Pierre. Ce dernier, troublé de l'intériorité dont témoignent les trois dragons de Youkali, veut les laisser là où elle les a si intuitivement posés, autour du soleil. Mais Youkali veut les enlever : «I don't want to hurt your universe.» Pierre insiste, pour que le public puisse «ressentir» les deux œuvres ainsi superposées, confondues. «I want to see what the people they feel of les deux ensemble. Not what they think of your work but what they feel.» Au moment de partir, la jeune Japonaise dit : «I have to tell you something. It's that I came here with my draws and I let them there, but I am leaving with something more... something...» Ce à quoi Pierre réplique : «Yes, you are leaving with my glass.» Et ils rient.

Cette scène du Dragon blanc constitue la véritable rencontre du Québécois et de l'Orient (de l'étrangère). Cette rencontre du Canadien de l'est et de l'Orientale a lieu à l'Ouest du Canada, et la langue de la communication n'est ni celle de l'un ni celle de l'autre. L'anglais est un compromis pour Pierre, qui ne met «visiblement» aucune bonne volonté à apprendre la langue de Vancouver, où il vit pourtant depuis quelque temps déjà. Youkali, malgré son accent, parle beaucoup plus naturellement anglais. Leur histoire linguistique n'est pas la même : elle ne doit pas s'entendre de la même manière. Le dialogue, en ce sens, est un bijou ; l'observation et l'interprétation sont d'une finesse indéniable. À Hiroshima, la bombe «Little Boy» a marqué radicalement la culture et l'Histoire du peuple de Youkali. L'Histoire de Pierre et des siens, nous la connaissons assez pour saisir à la racine les résistances linguistiques que manifeste ce dernier. Cela dit, l'échange a lieu — et non seulement dans les mots mais dans l'art. Les deux artistes échangent, d'une façon qui, rapidement, s'intensifie, malgré la lenteur de la scène qui, du théâtre, nous a menés à la pure conversation, en imposant un dialogue a-théâtral, dé-théâtralisé et totalement anti-climax, j'y reviendrai. Tout à coup, au moment le plus émouvant du dialogue, Pierre le rompt d'une boutade. Pourquoi? Les mots seraient-ils trop engageants? Pourtant, Pierre accepte l'œuvre de Youkali et s'engagera peu après à corps perdu dans une relation amoureuse avec elle... Cette boutade, paradoxalement, révèle sans la dire une résistance de Pierre. Ce dernier dévoile en d'autres mots ce qu'il veut faire entendre à Youkali. Et elle le comprend. Elle saisit le sous-entendu («Je me retire, je me protège»), accepte l'humour de Pierre parce qu'elle en décode la profondeur. L'échange est ancré dans la culture que porte leur langue respective et qui réussit à poindre même en anglais. La langue a une dimension qui dépasse les mots et leur agencement. La repartie est un élément capital du langage et de la communication. Pierre a la repartie profondément québécoise.

Au Québec, quand parlons-nous et que disons-nous? Nous parlons beaucoup (comme Françoise et Pierre — de génération en génération). Nous aimons jouer avec les mots, nous aimons les mots pour rire. Si la boutade empêche l'éclosion ou le jaillissement d'une émotion trop forte, en même temps, elle signale cette retenue de l'émotion. Elle fonde le jeu du langage québécois. Pensons au plaisir provoqué depuis si longtemps par les sketches burlesques ou tout bonnement à celui que nous avons eu à entendre les petites Jeanne et Françoise, dont la scène puisait, par le caractère grossier et caricatural de certains personnages et par la succession des sketches, à une certaine tradition comique que nous avons «adoptée» tout de go.

Dans le même ordre d'idée, revoyons le moment où Pierre et Youkali trinquent. Pierre, après avoir dit «Chin-chin» à la Japonaise, se «reprënd» et dit : «Jap-jap». Jeu de mots facile, «bebête»? Oui. Et non. Car il révèle à la fois la timidité du personnage et un autre malaise, celui du rapport limité et grossier qu'a Pierre (et que nous avons) avec les étrangers. Chinois ou Japonais, c'est la même chose? Non. Ce l'aurait été pour Pierre, mais l'histoire de *la*

Trilogie donne un éclairage culturel à un simple jeu de mots à la Ding et Dong, en en faisant un premier pas, imbécile, gêné, certes, vers l'Orient. Et Youkali rit et s'ouvre à la maladresse du mauvais gag, aussi libre en cela que Jeanne et Françoise que la drôlerie de leurs jeux de mots, de l'ordre du : «Bonjour, monsieur Phil Bédard, avez-vous du fil B d'or?», faisaient s'écrouler de rire.

Pierre a hérité de sa mère un art : celui de la boutade. Françoise, en effet, dans un moment poignant, a, elle aussi, le réflexe d'y couper court par une phrase au ton proverbial. La scène se passe au moment où, après cinq ans de séparation, Françoise et sa grande amie Jeanne se retrouvent au magasin de Crawford, à Toronto. Elles redeviennent, un moment, de petites amies.

Jeanne — O.K. On change! Moi je fais la vendeuse, toi tu fais la cliente, pis t'es ma meilleure amie, pis ça fait cinq ans qu'on s'est pas vues, O.K.? (Jeanne frappe sur une boîte de chaussures.)
Pis là, moi, j'te dis que j'ai pensé à toi souvent, pis que tu m'as manqué. Toi, tu me dis que maintenant, t'es rendue dans l'armée. Moi, je te dis que j'ai peur que t'aïlles à la guerre, pis que je te revoie jamais. Pis toi tu réponds :
(L'éclairage du magasin revient.)

Françoise — Avec une bonne paire de souliers, tu peux passer à travers n'importe quoi.

Sans doute Françoise a-t-elle hérité de sa mère ce proverbe. Dans la scène du train, elle traduisait, pour Crawford, une autre maxime maternelle : «My mother say [*sic*] there are two things important in life : a good bed and good shoes. Because when you are not in the bed, you are in the shoes, and when you are not in the shoes, you are in the bed.» Vérité de La Palice, la «sentence» a marqué Françoise.



«Le jeu de la *Trilogie* — comme le jeu dans la pièce — sera étroitement lié à celui des petites filles.» Photo : Daniel Kieffer.

Le retour à l'enfance que propose l'entrée en matière de la scène des retrouvailles de Jeanne et de Françoise resitue les deux personnages dans leur expression fondamentale, au cœur du langage qu'elles ont en commun. Jeanne, dans la vérité de son jeu, «prédit» la scène des retrouvailles véritables où Françoise va effectivement annoncer à son amie son départ pour l'Angleterre. Le jeu et son langage sont infaillibles : ils laissent entrevoir à Jeanne le sort que l'avenir leur réserve à toutes deux. Il s'agit de leur dernière «vraie» rencontre. La réutilisation des boîtes de chaussures, ici, accentue ce retour au langage primordial.

La réplique de Françoise rompt clairement l'atmosphère que le jeu de Jeanne vient tout juste d'installer, magiquement, et le jeu d'éclairage, bien sûr, accentue cette rupture. Du rêve, du jeu, de l'émotion, on revient à la réalité, où il faut continuer à se protéger. C'est exactement là le rôle des boutades et des fausses maximes.

Le poids des mots est grand s'ils révèlent l'émotion ou en parlent trop distinctement. Françoise répliquera à son fils, qui la conjure de ne pas jouer à la «mater dolorosa» en lui faisant du «chantage émotif» : «Comment ça, du chantage émotif? Toi pis tes grands mots!» C'est donc de petits mots en grands mots, d'expressions figées en images nouvelles que le langage de *la Trilogie* exprime la culture québécoise de notre langue, notre rapport avec le monde et l'émotion qu'il provoque en nous. C'est là, je crois, que la pièce et la représentation m'ont le plus directement interpellée.

la perversion du mélodrame

La Trilogie, sur le plan dramatique et théâtral, emprunte là encore des sentiers connus pour mieux les détourner. Ainsi, les auteurs ont puisé à des formes théâtrales qu'aime a priori le public québécois, pour pouvoir l'entraîner ailleurs sans le heurter. Entre autres, *la Trilogie* puise amplement au traditionnel mélodrame, mais elle pervertit le genre dont elle s'inspire,



L'histoire de Jeanne est de l'ordre du mélodrame; elle y échappe pourtant. Photo : Claudel Huot.

en abandonnant le personnage le plus typiquement mélo en cours de route, pour poursuivre la pièce par la plus inattendue des conversations. Ainsi, Jeanne, marchant au départ sur les brisées d'Aurore, en finira-t-elle cependant de son martyre.

L'histoire de Jeanne Morin, à première vue, est mélo à souhait. Orpheline de mère, Jeanne a un père alcoolique. Très jeune amoureuse, elle est enceinte de Bédard et se voit forcée d'épouser Lee Wong, le fils du Chinois dont elle avait si peur, enfant; de s'exiler ensuite à Toronto, parce que son père, au poker, a tout perdu. Elle écrira à son amie Françoise : «C'est le cœur vide que j'ai quitté Québec. N'essaie pas de me rejoindre, je dois essayer d'oublier mon passé pour me faire à ma nouvelle vie.» Jamais, bien entendu, elle ne le pourra. Sa fille (celle de Bédard) aura une méningite. Elle-même sera atteinte de cancer et mourra. Mais Jeanne choisira de finir sa vie comme elle l'entend plutôt que d'accepter jusqu'à la fin de suivre la mauvaise étoile qui semble être la sienne, et se suicidera.

Les faits, donc, sont de l'ordre du mélodrame. Cependant, ni le traitement ni l'interprétation de l'œuvre n'en ressortissaient, malgré le risque assez grand — vu la fragilité de ce qui, au théâtre, a l'air «ordinaire» — que, par un jeu trop appuyé de l'équipe de comédiens, le pathos fasse chavirer la barque dans la mélasse et que l'œuvre y perde tout son sens. Fort heureusement, la finesse et la précision du jeu de Marie Michaud nous ont épargné que le personnage de Jeanne ne sombre dans les méandres mélodramatiques et ne devienne ainsi la plus pure héritière d'Aurore, l'enfant martyre.

Mais *la Trilogie* n'est pas que l'histoire de Jeanne, et c'est sans aucun doute le plus sûr détournement de ce qui aurait pu devenir un pur mélodrame. Dans la dernière partie, le Dragon blanc, Jeanne est morte, disparue, et sa fille Stella meurt. Mais l'histoire continue. L'exil de Jeanne à Toronto s'est transmué en celui de Pierre à Vancouver. «Un peu plus à l'Ouest», pour atteindre l'Est... Et la dernière partie de l'œuvre va à l'encontre de toute idée de dramatisation; encore davantage s'oppose-t-elle donc au mélodrame. Quoi de plus anticlimax, en effet, après la mort dramatique de Jeanne et celle de sa fille, que le long et lent dialogue sur l'art entre Pierre et Youkali? Rien n'arrive plus dans le Dragon blanc. Même la chute de l'avion est racontée — et littéralement mise en boîte (noire) —, par le pilote Philippe Gambier, comme le journal d'une excursion touristique, sans aucune dramatisation. Les personnages sortent ainsi de l'histoire comme ils y avaient été installés, par simple jeu de langage. Ainsi *la Trilogie* a-t-elle perverti jusqu'aux codes théâtraux.

l'orient de l'occident

Dans un entretien qu'accordait Hubert Nyssen, fondateur et directeur des éditions françaises Actes Sud, à *Nuit blanche*, celui-ci disait, en parlant du théâtre auquel il ouvre de plus en plus les portes de sa maison d'édition :

Après un long détour par la distanciation, l'art de la mise en scène, le spectacle du décor et le règne du scénographe, le théâtre, étant revenu vers le texte, se prépare à redevenir ce qu'il était à ses origines et ce qu'il fut à certaines périodes (notamment celle de Camus et [de] Sartre) : l'antichambre de la philosophie, le lieu où l'on débat les idées. Je fais le pari que dans un délai de 3 à 5 ans, le théâtre redeviendra le grand lieu d'échange des idées, des idées rendues compréhensibles aux gens qui n'ont pas accès aux manuels philosophiques⁷.

7. *Nuit blanche*, n° 29, octobre-novembre 1987, p. 24-25.



Le personnage de Lee est neuf dans notre dramaturgie; «et [son] passage [...] aura des répercussions». Photo : Claudel Huot.

La Trilogie relève d'un tel théâtre. Il s'agit d'un texte (collectif, bien sûr) spectaculaire qui propose une certaine philosophie. Sans didactisme et sans provocation, l'œuvre propose la quête d'un idéal dont les racines sont en soi. «The dragon is the symbol of a part of yourself that you have to fight, to arrive to something larger», dit la jeune artiste japonaise à l'artiste québécois en exil à Vancouver. Pierre, à la fin, ne voudra plus, comme sa mère, aller en Angleterre; il choisira d'aller en Chine. Parce qu'il a découvert en lui un certain Orient, il poursuivra sa propre quête, à laquelle l'art l'aura mené.

L'Anglais et le Chinois auront permis à Pierre, par le relais des personnages et des générations, d'arriver en Chine, ni plus ni moins, par le désir réel qu'il aura d'en faire la découverte, de s'y ouvrir. Le théâtre québécois avait déjà proposé l'image de certains Anglais (patrons, ennemis, conquérants), mais jamais un Anglais, à ma connaissance, n'avait tissé, comme le fait ici Crawford, le chemin de la reconnaissance culturelle d'un Québécois. Quant à Wong et à Lee, ils sont tout neufs dans notre dramaturgie, et leur passage, je crois, aura ses répercussions.

Réflexion sur la vie et sur l'art, mise en rapport des deux par le recours à l'Histoire, *la Trilogie* a été et restera, pour moi, une belle histoire et une lumineuse idée.

irréaliste mais vraie

Si c'était vrai tout cela, je dirais oui, oh! sûrement je dirais oui, parce que c'est tellement beau tout cela, quand on croit que c'est vrai.
Jacques Brel, «Dites, si c'était vrai»

Curieusement, le lever du rideau (figure de style!), l'amorce de *la Trilogie*, l'image du parking «enfumé» (la fumée étant devenue un cliché de l'expérimentation théâtrale) aurait pu nous mener bien ailleurs qu'à ce parcours historique, à cette saga puisant majoritairement à des codes réalistes, malgré le caractère métaphorique de plusieurs scènes... J'ignore ce à quoi nous mène, théâtralement, *la Trilogie* par sa forme (rétro, en un sens), mais je sais que j'ai apprécié, et grandement, de pouvoir croire en des personnages tout en gardant clairement à l'esprit qu'il s'agissait là de «créatures théâtrales». J'y ai cru comme on aime en toute conscience, quand on est adulte, être ému par un souvenir — et croire à sa «réalité» —, comme on aimait, enfant, avoir peur du gros méchant loup de l'histoire, ou comme j'adorais, adolescente, relire avec délectation le passage du roman où le héros et son héroïne s'embrassaient goulûment... Est-ce faiblesse que d'être ému de ce que l'on sait fictif? J'ai adoré, en tout cas, qu'on me fasse croire que c'était vrai. Cela ne m'a pas empêché de penser, ni de comprendre qu'il s'agissait là non d'un progrès réel mais du rêve de ce progrès. Restent le souvenir et la conscience du rêve.

La Trilogie n'a jamais prétendu être une «étude» sur les immigrants chinois du Canada, sur la guerre ou sur la misère canadienne-française. Elle s'est proposée comme un parcours artistique, et j'aime son œuvre en moi. Complice de ma propre (petite) histoire, je me suis retrouvée en Chine, plus québécoise que jamais, enrichie d'étrangeté et de langages nouveaux. Un superbe pays de Cocagne, oui.

Iorraine camerlain