

**L'AUTRE EN SOI : L'IDENTITÉ ENTRE DEUX MONDES DANS
LA TRILOGIE DES DRAGONS ET LE DRAGON BLEU DE ROBERT
LEPAGE**

par

Jennifer Gail Schwartz

Thèse présentée au Département d'Études françaises

Pour l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts

Queen's University

Kingston, Ontario, Canada

Décembre 2012

Copyright ©Jennifer Gail Schwartz, 2012

Abstract

Robert Lepage's play *The Dragons' Trilogy* stretches across space and time, travelling through three generations and three major Canadian cities, each section named for a dragon in the Chinese game Mahjong. *The Blue Dragon* continues the story of Pierre Lamontagne twenty years later, and in doing so, rounds out and completes the cycle of the three Dragons of *The Dragons' Trilogy*. This thesis studies the evolution of Lepage's treatment of the Other and the Self in *The Dragons' Trilogy* and *The Blue Dragon*. Grouping these two plays together should be a foregone conclusion, because of the titles of each section and the character of Pierre Lamontagne, who appears in both plays, but it has in fact been discussed very little. This thesis thus examines the transformation of characters such as Pierre, who, from one play to the other, and through language and space, find the Other in the Self.

To address this issue, the second chapter explores the question of plurilingualism, in order to show how the plurality of languages in the plays and among the characters promotes the ideal of communication and communion with the Other. In the third chapter, the thesis examines the theatrical space of the two plays; from the closed-off city of Québec during the 1930s in *The Green Dragon* to Pierre Lamontagne's intimate and modern loft in *The Blue Dragon*, the imagined worlds perfectly mirror the interior journeys of the characters. Finally, the last chapter, which studies the characters, focuses on the question of stereotypes, the quests for identity, and the role artistic creation plays within these quests. Ultimately, this thesis demonstrates that in *The Dragons' Trilogy* and *The Blue Dragon*, although Otherness may at first appear to be the opposite of Self, it is in fact found within identity.

Résumé

La Trilogie des dragons de Robert Lepage traverse trois époques et trois villes canadiennes différentes, chaque partie portant le titre d'un dragon qui suit le plan du jeu chinois appelé mah-jong. *Le Dragon bleu* parachève les trois Dragons de *la Trilogie*, en racontant l'histoire de Pierre Lamontagne vingt ans plus tard. Cette thèse étudie l'évolution du traitement lepagien de l'Autre et du Soi dans *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*. Bien que peu étudiée, l'association de *la Trilogie des dragons* et *du Dragon bleu* paraît naturelle, grâce aux titres d'abord et grâce également au personnage de Pierre Lamontagne, qui est commun aux deux pièces. Cette thèse examine ainsi la transformation de Pierre et des autres personnages, qui, à travers la langue et l'espace et, en cheminant d'une pièce à l'autre, trouvent l'Autre en Soi.

En abordant cette problématique, le second chapitre explore la question du plurilinguisme, pour montrer comment cette pluralité des langues dans les pièces et chez les personnages eux-mêmes vise un idéal de communication, voire de communion avec l'Autre. Deuxièmement, la thèse examine l'espace théâtral; de la ville fermée de Québec des années 30 évoquée dans *le Dragon vert* jusqu'au petit loft moderne et intime de Pierre Lamontagne dans *le Dragon bleu*, le monde imaginaire est une image parfaite du voyage intérieur des personnages. Finalement, dans un dernier chapitre sur le personnage, l'étude traite la question des stéréotypes, des quêtes identitaires et du rôle qu'y joue la création artistique. En fin de compte, cette thèse démontre que dans *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*, bien que l'Autre apparaisse comme l'opposé du Soi, l'altérité se trouve en fait être une partie intégrante de l'identité.

Dédicace

Pour la gloire de Dieu.

Remerciements

D'abord et avant tout, je remercie Dieu, Seigneur et Sauveur de ma vie de me mener à bonne fin. Sans Lui, je ne peux rien faire. Il m'a fortifiée à tous égards par sa puissance glorieuse, en sorte que je sois toujours et avec joie persévérante et patiente. (Colossiens 1 :12)

À Johanne Bénard : merci d'être la meilleure directrice possible, de m'encourager toujours avec un mot gentil et un sourire, de m'aider à améliorer mon écriture, et de m'introduire au théâtre de Robert Lepage en premier lieu il y a trois ans! L'occasion de travailler avec vous était une de mes raisons principales pour faire une thèse et je serai toujours reconnaissante pour tout votre travail.

À Tom : mon ange! Tu m'as toujours soutenue; en commençant avec la décision de faire une maîtrise, tu m'as encouragée à prendre un risque et chaque jour après, tu es resté à mes côtés. Merci de m'égayer quand j'étais découragée, d'alléger ma charge en faisant mes courses, de me faire rire quand j'étais stressée. Tu es incroyable.

À ma famille : merci d'être les visages souriants sur l'autre côté de l'écran, toujours prêts à m'écouter, à me donner de bons conseils, mais à me laisser prendre mes propres décisions dans ma vie. À mes amis : vous êtes tous une bénédiction.

Au département français (Line Voyer, Agathe Nicholson, tous mes professeurs et tous mes collègues) : je persiste à croire que Kingston Hall est le lieu le plus amical et le plus accueillant de l'université entière. Je vous remercie de m'avoir enseignée beaucoup pendant mes six dernières années à Queen's. Je remercie particulièrement Élisabeth Zawisza et Agnès Conacher de me suggérer une maîtrise un jour au mois d'octobre il y a plus de deux ans; sans vous, l'idée ne m'aurait jamais traversé l'esprit.

Table de matières

Abstract.....	ii
Résumé.....	iii
Dédicace.....	iv
Remerciements.....	v
Table de matières	vi
Chapitre 1 Introduction	1
1.1 <i>De la Trilogie des dragons au Dragon bleu : l'émancipation du fils</i>	8
1.2 L'altérité dans la quête identitaire.....	13
Chapitre 2 Le plurilinguisme et la rencontre de l'Autre.....	21
2.1 La langue : une façon de voir le monde	22
2.2 Les langues comme objets ou les objets comme langues	25
2.3 Le plurilinguisme : une voie vers l'identité	27
2.4 Le plurilinguisme : une voie vers l'Autre	32
2.5 Le plurilinguisme : un regard touristique?.....	34
2.6 Le voyage vers l'intimité	42
2.7 La découverte de l'Autre	49
2.8 Les caractères chinois : nouvelle dimension de la langue dans <i>le Dragon bleu</i>	51
Chapitre 3 La représentation de l'Autre dans l'espace	59
3.1 Les lieux géographiques	61
3.2 Les lieux théâtraux et les espaces scénographiques.....	65
3.3 L'espace scénique et dramatique	70
3.4 Les objets	79
3.4.1 La guérite	80
3.4.2 La boule	82
3.4.3 Les boîtes à chaussures	84
3.4.4 Les draps	86
3.5 <i>Le Dragon bleu</i>	89

Chapitre 4 Le personnage : l'Autre comme stéréotype?	93
4.1 Le personnage théâtral	93
4.1.1 Les quêtes actantielles.....	93
4.1.2 Les couples.....	95
4.1.3 Stéréotypes et clichés	97
4.2 <i>Le Dragon vert</i> : l'Autre stéréotypé?	100
4.3 <i>Le Dragon rouge</i> : l'Autre perdu	107
4.4 <i>Le Dragon blanc</i> : des artistes accomplis	112
4.5 <i>Le Dragon bleu</i> : le Soi avec l'Autre?	114
Chapitre 5 Conclusion	122
Bibliographie	129

Chapitre 1

Introduction

Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur affirme que « c'est en effet en comparant une chose avec elle-même dans des temps différents que nous formons les idées d'identité et de diversité » (151); tel sera notre entreprise dans l'œuvre de Robert Lepage. Nous étudierons non seulement l'évolution de son traitement de l'Autre et du Soi de *la Trilogie des dragons* au *Dragon bleu*, mais aussi la transformation des personnages, qui, à travers la langue et l'espace et, en cheminant d'une pièce à l'autre, trouvent l'Autre en Soi.

La biographie de Robert Lepage, qui est né en 1957 à Québec, comporte des événements qui pourraient avoir motivé cette recherche de l'Autre. D'abord, sa sœur aînée et son frère aîné étaient tous les deux adoptés et anglophones. Dans un entretien, Lepage explique : « c'étaient les mêmes émissions de télévision, souvent, mais par exemple, quand on écoutait le hockey, c'était toujours : "Est-ce qu'on l'écoute en français ou on l'écoute en anglais?" Bon, mon père avait plus tendance à vouloir l'écouter en anglais. Alors, il y avait toujours cette tension-là chez nous. On était un petit peu une métaphore de l'unité canadienne » (Bureau 52). Lepage a donc vécu les difficultés de la différence linguistique qui est propre au Canada; pour les Québécois, son frère aîné était un anglophone, tandis que pour les anglophones, avec son nom de famille, il était définitivement canadien-français. Lepage a découvert très tôt la position de

l'Autre dans la situation de son frère. En outre, Lepage lui-même s'est trouvé dans une situation d'exclusion à un très jeune âge. Il a souffert de l'alopecie, une maladie qui occasionne la perte des cheveux en raison d'un système immunitaire trop fort. Lepage parle de cette expérience et du côté positif d'être la victime de la cruauté d'autres enfants : « ce que ça m'a apporté [...], c'est le fait de comprendre, par exemple, c'est quoi le racisme. Bon, on est blanc, on est bourgeois, on a de l'argent et on vient de l'Amérique du Nord, puis on dit "les pauvres Noirs", mais, il faut vivre le racisme, faut se faire battre parce que tu es différent physiquement des autres pour saisir c'est quoi, le racisme. Alors, je dis pas que je sais, mais je comprends et je compatis » (Bureau 64). En effet, la différence physique de ne pas avoir de cheveux, particulièrement à l'époque où tout le monde s'habillait comme les Beatles, l'a mis à part et a fait de lui une cible de méchanceté des enfants, ce qui lui aurait permis de faire l'expérience de l'altérité dès son enfance. Son homosexualité l'a aussi distingué de la société hétéronormative dans laquelle il a grandi. Maintenant qu'il est adulte, il peut toujours être considéré comme un Autre, mais ironiquement au sein même de la communauté homosexuelle. Ainsi, Matthew Hays observe que la scène gaie peut être très conformiste et Lepage répond : « you have to act straight, look good, look healthy. Since the AIDS crisis, gay men have to look healthy so they are not burdened by the fact that they are a minority or that they are different. So of course, I have never really felt part of that community » (190). Son expérience personnelle d'être Autre est ainsi une grande ressource pour ses pièces.

Par ailleurs, ce traitement de l'altérité dans les pièces lepagiennes est arrivé à un moment opportun dans l'histoire du théâtre québécois. Selon Jonathan Weiss dans son article « Le théâtre québécois : une histoire de famille », « à partir des années 70, l'histoire du Québec se raconte moins dans les quelques pièces à caractère franchement historique que dans d'autres pièces dont le sujet n'est pas l'histoire. C'est la famille qui devient, avec les *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, le haut lieu du théâtre » (134). Weiss insiste, cependant, que « loin d'être un théâtre intimiste, un portrait de la vie privée, le théâtre des années 70 est avant tout « québécois », c'est-à-dire collectif, instrument d'une prise de conscience nationale. Et c'est justement dans la mesure où cette collectivité est définie par la notion de la famille que ce théâtre constitue un changement radical dans l'évolution des formes dramatiques au Québec » (135). Chez Tremblay, la famille est la ressource première pour révéler la québécité. Plutôt que d'occulter toutes les questions politiques spécifiques au Québec, Tremblay les aborde à travers le véhicule de la famille. Il est Québécois à part entière et ses pièces sont fidèles à sa province. Le théâtre de Lepage est québécois aussi, mais sa façon d'aborder la québécité est plus subtile et son théâtre reste plus ouvert à l'Autre, illustrant la transformation de la fonction nationaliste du théâtre québécois dans les années 80. Dans son article « Le théâtre des métamorphoses, évolutions du théâtre québécois depuis les États généraux de 1981 », Paul Lefebvre précise : « sans être nationaliste, le théâtre des années 80 et du début des années 90 a été un théâtre très national : les références des artistes, tant en écriture qu'en jeu et en mise en scène, étaient québécoises. Sans être fermé aux influences étrangères, ce

théâtre était majoritairement *sui generis* » (33-34).¹ Lepage s'identifie toujours aux racines québécoises, mais il s'ouvre aux influences étrangères bien au-delà du Canada, voire de l'Occident. Chez lui, il y a les deux mouvements inverses : vers le Soi québécois et vers l'Autre, ce qui est emblématique de ce qui se passe en général dans le théâtre québécois. En fait, Lepage était à la pointe de plusieurs mouvements, tels que l'« important renouvellement de l'aspect visuel du théâtre » (Lefebvre 4) et « des spectacles en fonction d'une longue vie grâce à des tournées à l'étranger », une façon de faire qui « est maintenant répandu[e] dans toutes les sphères du milieu » (Lefebvre 23). Lepage est ainsi un des innovateurs de son époque, qui a suivi certaines tendances et qui en a créé d'autres.

La première pièce de théâtre de Robert Lepage, qui date de 1984, est *Circulations*, alors que sa pièce la plus récente, présentée à Toronto cet été, est *Playing Cards 1 : SPADES*. Lepage poursuit également une œuvre cinématographique, en plus d'être metteur en scène pour le théâtre, le Cirque du Soleil et l'opéra. Presque toutes les pièces de Lepage traitent de l'altérité et de la quête identitaire, mais nous étudierons plus particulièrement dans cette thèse *la Trilogie des dragons*, qui est la deuxième pièce d'une œuvre qui comporte plus d'une dizaine de titres à ce jour, ainsi que *le Dragon bleu*, qui a fini une tournée récemment à Toronto. *La Trilogie des dragons* possède une histoire longue et variée. Pour mieux situer les pièces, nous devons comprendre la façon lepagienne de faire du théâtre, qui provient du temps où il a travaillé avec le Théâtre

¹ Ce document est une commande du Conseil québécois du théâtre, qui a demandé à Paul Lefebvre de « rendre compte de ce qui s'était passé dans le théâtre québécois depuis les États généraux de 1981 » (2).

Repère, fondé en 1980 par Jacques Lessard et Irène Roy et qui a disparu en 1994. Jacques

Lessard explique la théorie et l'acronyme des cycles de Repère dans un entretien :

Ce sont les Ressources (RE), les Partitions (p), l'Évaluation (e) et la Représentation (re), pour Repère. [...] En effet, une création n'est pas linéaire. Les cycles définissent bien des phases dans la création, et ces phases ne sont ni systématiquement successives ni exclusives. [...] Par cycles nous entendons que le processus de création est circulaire et que même la représentation n'est pas une fin, un aboutissement (l'extrémité de la ligne droite), mais une période dans un travail de création qui n'est jamais achevé, toujours à reprendre, à améliorer. C'est un processus dynamique. (Beauchamp et Larrue 131)

Pendant les trente dernières années, cette vision a influencé Lepage, qui garde la spontanéité mise en avant par le Théâtre Repère. Lepage, qui a fondé en 1994 sa propre compagnie multidisciplinaire, Ex Machina,² crée ses pièces dans des cycles en accueillant les contributions des comédiens, des critiques et des spectateurs en général. Son théâtre est toujours un « work in progress », ce qui donne la possibilité aux critiques tels que Sherry Simon, par exemple, de présenter deux points de vue différents sur une même pièce de Lepage, *Les sept branches de la rivière Ôta* : « my reading of Lepage's play here is a reaction to the performances given in New York in December 1996 at the Brooklyn Academy of Music. I saw a considerably different and much more successful version of the play in Montréal in June 1997 » (125). Les pièces de Lepage évoluent donc constamment, et *la Trilogie des dragons* ne fait pas exception.

² Ex Machina est une entreprise multidisciplinaire qui rassemble des comédiens, des écrivains, des scénographes, des techniciens, des chanteurs d'opéra, des marionnettistes, des infographistes, des vidéastes, des contorsionnistes et des musiciens. L'allusion évidente du nom à la machine révèle la préoccupation de l'entreprise, de mélanger des arts de la scène avec des arts d'enregistrement, de la technologie et du multimédia. La compagnie cherche à promouvoir l'hybridité dans le théâtre, non seulement en favorisant les rapports entre l'art et la science, mais aussi entre le Québec et le monde (lacaserne.net).

La Trilogie des dragons a subi trois étapes de création dans sa première forme. La première production était « d'une durée de quatre-vingt-dix minutes avec un entracte » (Lavoie 209) à l'Implanthéâtre de Québec, du 12 au 16 novembre 1985. La deuxième production a été représentée du 20 au 27 mai 1986 à Québec, du 31 mai au 3 juin 1986 à Toronto, à Montréal du 15 janvier au 7 février 1987 (où Robert Bellefeuille a succédé à Robert Lepage dans les rôles de William S. Crawford et de Pierre Lamontagne), à Ottawa du 3 au 13 mars 1987, et finalement à Québec de nouveau du 7 avril au 2 mai 1987. Cette production était d'une durée de trois heures avec deux entractes, sauf la version Trident présentée à Québec la dernière fois, qui avait un seul entracte. La troisième production a été représentée au Vieux-Port à Montréal; chaque Dragon a été joué individuellement : *le Dragon vert* le 3 juin 1987, *le Dragon rouge* le 4 juin, *le Dragon blanc* le 5 juin et tous les parties ensemble dans une « version intégrale de six heures consécutives » le 6 juin (Lavoie 210). Au cours de l'année suivante, la deuxième production de la pièce a été reprise plusieurs fois, avec de petits changements dans les comédiens (Jean Casault est mort pendant la tournée européenne et Pierre-Philippe Guay l'a remplacé [Vaïs 215]). Après une tournée de sept ans dans plus de trente villes (Kouostas 402), *la Trilogie des dragons* a fait une pause jusqu'en 2003, où la pièce a subi une régénération à Montréal au Festival de Théâtre des Amériques, pour ensuite parcourir une quinzaine de pays.

Les différences entre la première version avec ses trois étapes et cette deuxième version plus d'une décennie plus tard ne semblent pas être très grandes à première vue. Jane Kouostas souligne : « with the exception of the White Dragon, the remake of the

1985 production remained much the same though an entirely new cast, and notably the presence of two non-Quebec actors, added a new dimension » (403). La pièce était toujours d'une durée de six heures avec trois parties, avec la même histoire qui se déplace dans trois villes canadiennes en suivant la vie de deux filles québécoises et les événements mondiaux de trois générations. Quelques petites différences, cependant, rendront nécessaire par moment une distinction entre les deux versions de la pièce. Dans notre thèse, nous avons deux sources principales pour chaque production. Pour la première version de la pièce qui n'a pas été publiée, la « Reconstitution de "la Trilogie" » de Diane Pavlovic dans l'édition spéciale de *Jeu* en 1987 sera notre première ressource. Pour la deuxième version, le texte publié en 2005, par L'instant scène et Ex Machina, comme un ouvrage collectif, sous les noms de Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, sera notre référence.³ De façon générale, nous parlerons de *la Trilogie des dragons* comme une pièce unique, sauf lorsqu'une divergence dans l'intrigue ou dans le dialogue nous obligera à identifier la version utilisée.

Quant à la pièce *le Dragon bleu*, elle a été présentée pour la première fois à la Comète en France du 22 au 24 avril 2008 et puis a parcouru une dizaine de pays, de l'Espagne jusqu'au Japon, pendant les quatre dernières années. Nous avons vu la pièce le 18 février 2012 à Toronto, avec les comédiens Henri Chassé, Marie Michaud et Tai Wei

³ Nous nous référerons aux deux pièces comme des pièces de Robert Lepage dans la mesure où Lepage est généralement accepté par les critiques comme le chef du groupe. Toutefois, la référence à Lepage n'occulte pas la part collective de son travail, tel que lui-même le reconnaît dans un documentaire sur son œuvre : « Même quand je fais des shows solo, [...] je passe toujours par le collectif » (Duchesne). Lepage accueille les avis et les idées de chaque comédien, mais, ultimement, c'est lui qui prend les décisions.

Foo. Puisque la pièce n'a pas été publiée sous sa forme théâtrale, nous ferons référence à la bande dessinée, qui a été publiée en 2011 par Alto et Ex Machina : le texte de Robert Lepage et Marie Michaud a été mis en images par Fred Jourdain. Le site web du dessinateur explique le choix de Lepage en citant ses propos :

Chez Ex Machina, la publication du texte arrive généralement vers la fin du cycle de représentations, après que les tournées et la rencontre du public nous aient permis de figurer l'histoire. *Le Dragon bleu* étant un spectacle très graphique, très proche de la bande dessinée, il nous a semblé tout naturel d'emprunter cette voie pour en garder une mémoire plutôt que de simplement publier un texte de théâtre; choix d'autant plus naturel qu'une des sources d'inspiration aux racines du spectacle était justement une œuvre d'Hergé, *Tintin et le lotus bleu*. La bande dessinée du *Dragon bleu* est ainsi devenue un écho du spectacle : plus qu'une illustration littérale de la pièce, la Bédé nous permet de porter un regard différent – plus intime et plus sensuel – sur l'histoire de Pierre, Claire et Xiao Ling. (ledragonbleu.ca)

Ainsi, Lepage admet que la rencontre avec l'Autre, spectateurs et critiques, est un outil très important dans la création de l'œuvre « finale ». Dans le cas du *Dragon bleu*, il choisit de ne pas capturer l'essence du spectacle par un texte de théâtre conventionnel. Si la version en bande dessinée rend bien compte de l'aspect visuel de la pièce et de son inspiration orientale, on peut toutefois regretter qu'aucun texte ne nous permette de reconstituer le spectacle théâtral, ce qui rend parfois l'analyse théâtrale plus difficile.

1.1 De la Trilogie des dragons au *Dragon bleu* : l'émancipation du fils

La Trilogie des dragons traverse trois époques et trois villes canadiennes différentes, chaque partie portant le titre d'un dragon qui suit le plan du jeu chinois appelé mah-jong. Dans *le Dragon vert*, qui se passe à Québec de 1932 à 1935, Jeanne et Françoise, deux fillettes québécoises, jouent des jeux de rôles sur la Rue St Joseph. Un

immigré anglais qui s'appelle Crawford, apparemment convoqué par leur jeu, cherche un magasin pour vendre des souliers, mais rencontre plutôt Wong, le propriétaire chinois de la buanderie. Le barbier Morin rase la barbe du garçon Bédard, qui finira par rendre sa fille Jeanne enceinte. La première partie se termine avec Morin, qui, au bout de ses forces, joue et perd tout son argent, son salon de coiffure, voire tout son commerce (Jeanne y compris) au poker contre Lee, le fils de Wong. Dans *le Dragon rouge*, qui se déroule entre 1935 et 1955, on retrouve Jeanne et Lee à Toronto. Une geisha japonaise qui s'appelle Yukali devient enceinte d'un officier américain et Françoise et Crawford se rencontrent dans le train. La fille de Jeanne, Stella, contracte une méningite et à partir de ce moment-là exige l'aide constante de sa mère. Finalement, Stella doit partir avec Sœur Marie pour une institution où elle va mourir, alors que Jeanne se suicide après avoir appris qu'elle a un cancer. *Le Dragon blanc*, qui se déroule en 1985, introduit le personnage de Pierre Lamontagne, fils de Françoise, qui est un artiste vivant à Vancouver en 1985. L'histoire se termine sur sa relation amoureuse avec la petite-fille de la geisha, qui porte le même nom que sa grand-mère.

Il y a trois différences importantes entre les deux versions de *la Trilogie* qui méritent notre attention ici. D'abord, Stella tient un rôle parlant dans la première version, alors qu'elle reste muette dans la seconde; de même sa mort, qui est due au mauvais traitement dans la seconde version, semble plutôt accidentelle dans la première. Deuxièmement, il y a une scène entière qui se déroule au sommet d'une montagne dans la première version du *Dragon blanc* entre Pierre et un autre personnage qui s'appelle

Maureen : « une exubérante Canadienne anglaise qui parle français, crie à pleins poumons (Stella répond en écho) et s'approche du bord du précipice, tandis que Pierre, de l'auto, lui exprime sa désapprobation » (Pavlovic 70). Cette scène vient directement après la scène où Crawford parle du parfum de Hong-Kong et la transition s'opère à travers Stella, qui « joue dans le sable et fait des montagnes qui, lors de la prochaine scène, représenteront les Rocheuses » (*ibid*). La scène signifie alors un lien avec Stella, sans oublier l'importance de « la montagne » dans l'identité de Pierre; à la fin, Maureen, ennuyée par Pierre qui ne veut pas lui faire l'amour, lui déclare qu'elle le quitte. Cette scène et le personnage de Maureen ont été entièrement éliminés dans la deuxième version. Enfin, dans la première version, Crawford meurt lorsque son avion s'écrase, mais dans la deuxième version, Pierre rencontre Crawford à Vancouver, où il joue dans un film.

Le Dragon bleu raconte l'histoire de Pierre Lamontagne vingt ans après la fin de *la Trilogie des dragons*. Ce personnage, qui était retourné à Québec à la fin du *Dragon blanc*, et qui avait dit souhaiter aller en Chine, y est maintenant installé. Séparé de sa femme Claire Forêt, il poursuit une jeune Chinoise qui s'appelle Xiao Ling. Les mondes entrent en collision lorsque Claire arrive en Chine pour adopter une fille. Xiao Ling se trouve enceinte presque au même moment où Claire se rend compte qu'elle ne peut pas adopter la fille. Alors que Pierre croit que Xiao Ling s'est fait avorter, Pierre et Claire la retrouvent un an plus tard, avec son bébé. Il y a trois fins possibles qui se déroulent toutes à l'aéroport. Dans la première fin, Claire repart au Québec avec le bébé, alors que Xiao

Ling et Pierre restent en Chine, mais ne sont pas ensemble. Dans la deuxième fin, Claire repart avec le bébé, alors que Pierre et Xiao Ling demeurent ensemble en Chine. Dans la troisième fin, Pierre garde le bébé, alors que Xiao Ling et Claire repartent séparées. C'est au spectateur de choisir sa fin, ou peut-être d'accepter les trois fins.

L'association de *la Trilogie des dragons* et *du Dragon bleu* paraît naturelle, grâce aux titres d'abord et grâce également au personnage de Pierre Lamontagne, qui est commun aux deux pièces. *Le Dragon bleu* parachève les trois Dragons de *la Trilogie*, qui comprend *le Dragon vert*, *le Dragon rouge* et *le Dragon blanc*. Même le symbolisme de chaque Dragon nous invite à envisager les quatre pièces comme un cycle, où chaque saison est représentée par une couleur et est liée à l'histoire des personnages. Ainsi, *le Dragon vert* symbolise l'eau, le printemps et la naissance, alors que Jeanne et Françoise sont des fillettes, ce qui pourrait correspondre à « l'enfance » d'un Québec qui, dans les années 30, est en plein cœur de la révolution industrielle. *Le Dragon rouge* symbolise la terre, l'été et le feu : Jeanne et Françoise sont d'âge moyen dans cette partie et le Québec subit le choc de la Deuxième Guerre mondiale; la terre et le feu sont alors évoqués par la guerre. *Le Dragon blanc* symbolise l'air et l'automne et nécessairement, c'est la dernière étape de beaucoup de vies : la mort de Stella et de Crawford, la vie de Pierre au Canada. Les références à l'air se multiplient également dans l'histoire de kamikaze et dans les scènes de l'aéroport ou, dans la première version, la scène à la montagne.⁴ Or, du point de vue de l'histoire du Québec, nous sommes passés de l'autre côté de la Révolution

⁴ Ces significations se trouvent dans l'article « Staging the/an Other : *The Dragons' Trilogy* Take II » de Koustas (404).

tranquille, dans un Québec qui, dans les années 80, vit plutôt à l'heure de la mondialisation. Finalement, *le Dragon bleu* est associé à l'hiver, à la neige et à la tempête (qu'on trouve dans l'intrigue); plutôt qu'à la mort, qu'on trouvait dans la dernière pièce de *la Trilogie*, ce Dragon est associé à la renaissance, qui se trouvent dans la survie du bébé de Xiao Ling, dans le nouveau départ de Claire, qui arrête de boire et dans la renaissance de Pierre, qui recommence à créer. Bien que *le Dragon bleu* puisse être considéré comme la quatrième partie d'un cycle qui commence avec *le Dragon vert* de *la Trilogie*, le lien entre les pièces (en général et plus spécifiquement en ce qui concerne le traitement du couple Soi-Autre) a été peu discuté. Dans sa critique du *Dragon bleu*, Ludovic Fouquet précise le rapport entre *le Dragon bleu* et *la Trilogie* : « Un autre dragon surgit, plus intime, qui va jouer d'échos avec les autres, mais qui en est résolument indépendant. Il ne s'agit pas de suivre des généalogies et de retrouver des fils de protagonistes, comme cela pouvait être le cas dans *les Sept Branches de la rivière Ôta*. Non, ce dragon bleu est le fils des dragons rouge, blanc et vert, mais un fils émancipé ! » (26). Nous tenterons quant à nous dans cette thèse d'explorer les liens entre les quatre Dragons.

La Trilogie des dragons couvre une plus grande période de temps que *le Dragon bleu* dans tous les sens : non seulement sa tournée était plus longue, ce qui a permis une évolution plus grande dans la pièce elle-même, mais la durée de la pièce *et* la durée de ses événements dépassent celle du *Dragon bleu*. *La Trilogie* est une pièce épique, en ce qu'elle raconte tout autant des histoires personnelles que l'Histoire mondiale du XXe

siècle. Du *Dragon vert* au *Dragon blanc*, les personnages nous font voyager d'une société québécoise traditionnelle et plus fermée à une société moderne plus ouverte. En rencontrant l'Autre en cours de route, les personnages se découvrent, ce qui mène à une intrigue pour chaque Dragon qui est plus intime que la précédente. L'histoire du *Dragon bleu* est alors une continuation de cette tendance vers l'intimité. Elle possède une seule histoire dans un seul temps-espace, d'un triangle amoureux beaucoup plus simplifié que le réseau d'interconnexions dans *la Trilogie des dragons*. Au cours de ses deux heures sans entracte, *le Dragon bleu* met l'accent sur les quêtes identitaires de Pierre, Claire et Xiao Ling, alors que la politique et les événements mondiaux restent en arrière-plan.

1.2 L'altérité dans la quête identitaire

Le mot « altérité » vient du latin *alteritas*, qui veut dire « différence ».

Paradoxalement, l'altérité s'oppose à l'identité et en fait partie. Dans « Le théâtre de Robert Lepage: fragments identitaires », Josette Féral définit l'identité comme « création, recherche et compréhension de soi comme être unique » (23). Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*, va au-delà de cette définition en nous donnant un cadre pour situer l'altérité par rapport à l'ipséité d'un point de vue ontologique. Ce terme « ipséité » vient du mot latin *ipse* et implique une individualité, une qualité d'être un Soi. Ricœur emploie les termes *idem* et *ipse* pour distinguer les deux parties de l'identité. Si nous prenons les deux parties du mot « soi-même », le « même » serait l'*idem* et le « soi » serait l'*ipse*. Ricœur précise : « je tiendrai désormais la même pour synonyme de l'identité-*idem* et que je lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-*ipse* » (13). L'*idem* possède des

liens étroits avec le temps-espace; l'identité-*idem* comprend une qualité immuable ou une permanence dans le temps, peu importe la situation. L'Autre se compose alors d'un élément variable. L'*ipse* « n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (13), c'est-à-dire que, contrairement à l'*idem*, il n'y a pas la continuité immuable dans l'identité-*ipse*; il y a plutôt la coexistence de l'Autre changeant et du Soi stable en même temps. Ricœur révèle sa thèse dans son titre, *Soi-même comme un autre*, et « suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien » (14).

La problématique soulevée par le mélange de cultures dans les deux pièces étudiées nous amène donc à nous poser les questions suivantes : comment l'identité du Soi est-elle construite en fonction de l'Autre? Comment Lepage représente-t-il l'Autre? Est-ce que cette représentation a évolué dans l'œuvre de Lepage de *la Trilogie* au *Dragon bleu*? De la centaine d'articles et de la dizaine de livres déjà écrits sur Robert Lepage, peu portent spécifiquement sur cette question de l'évolution de l'altérité entre *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*, mais il y a quelques travaux qui sont très près de notre sujet pour l'une ou l'autre pièce.

Dans « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime » (2007), Jeanne Bovet traite plus spécifiquement du plurilinguisme, qu'elle définit au théâtre comme l'usage des langues étrangères dans le dialogue (47). Elle propose que le plurilinguisme dans le théâtre des années 60 et 70 présente des « langues du conflit ».

Dans les années 80, et plus spécifiquement dans le théâtre de Robert Lepage, il s'agirait plutôt de « langues du contact ». Nous utiliserons sa théorie de l'intime et d'intercompréhension dans le second chapitre.

Dans « Staging the/an Other : *The Dragons' Trilogy* Take II » (2006), Jane Koustas note que Lepage, dans son théâtre, confond délibérément les notions traditionnelles d'altérité des étrangers avec l'identité québécoise. Sa courte étude de la langue dans *la Trilogie* et ses observations sur l'altérité et les stéréotypes d'étrangers l'amènent à conclure : « Lepage's new stage is indeed the one on which the periphery has moved towards the centre, on which the roles of outsider and insider are blurred if not reversed and on which another Other, no longer the minority immigrant voice in Quebec but rather Quebec on the global stage, is now projected » (410). Josette Féral souligne quant à elle l'importance de l'art dans la quête identitaire, dans « Robert Lepage, fragments identitaires » (2008). Elle emploie la théorie de Charles Taylor qui note trois grands principes définissant l'identité (la quête d'authenticité, l'horizon commun de significations et l'importance de l'art) pour démontrer que le théâtre lepagien présente « la création artistique comme paradigme de la quête d'authenticité » (23).

Ces différents articles ont nourri notre réflexion et nous nous y référons fréquemment. Toutefois, l'article qui nous aura permis le mieux de nous situer par rapport aux accusations d'« orientalisme » dans *la Trilogie* est celui de Jennifer Harvie qui, dans « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism : *La Trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota* », présente une lecture négative de

l'œuvre de Lepage. Ainsi, pour elle, *la Trilogie des dragons* « engages [...] with Orientalist East/West binary constructions in ways that are productively disruptive » (111). Elle concède que *les Sept branches de la rivière Ôta* est plus problématique, mais elle critique également le fait que l'Orient demeure « a complex fantasy viewed from the West » (117) dans *la Trilogie*.

Certes, la lecture de Jennifer Harvie, qui accuse Lepage d'orientalisme, pourrait être fondée dans la mesure où *la Trilogie des dragons* dit explicitement proposer, dès son prologue, une Chine imaginaire. La première phrase du prologue dit : « Je ne suis jamais allée en Chine » (Lepage 15) et poursuit en disant plus tard que par l'excavation du stationnement, « tu vas te retrouver en Chine » (17). La pièce dévoile ainsi dès son début que la Chine est une construction ludique, comme celle d'un enfant qui veut creuser vers la Chine dans son tas de sable. Or, ce fait peut être positif ou négatif. Saïd montre comment, dans des textes comme celui-ci, l'Orient peut être vu comme une construction de l'Occident, ou plus exactement de la culture européenne « which [...] was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period » (3). Pour Saïd, la société occidentale représente les pays orientaux comme une idée complètement séparée de la réalité et ainsi produit l'Orient pour les consommateurs occidentaux. Il cite Denys Hay qui présente l'idée d'Europe comme : « a collective notion identifying “us” Europeans as against all “those” non-Europeans, and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that

culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures » (7). Hay et Saïd construisent leur théorie autour du regard condescendant des Européens sur les cultures qui n'appartiennent pas « aux leurs ». Selon eux, les Occidentaux écrivent à partir d'une perspective privilégiée : un « nous » collectif qui envisage l'Autre comme différent et inférieur. Le monde occidental est considéré central et comme la norme incontestée par ceux qui possèdent le pouvoir. Cette vue de Saïd et Hay est assez négative malgré la validité de la théorie pour plusieurs œuvres.

Nous proposerons quant à nous, à la différence de Harvie, que les pièces de Lepage ne peuvent pas être accusées d'orientalisme dans la mesure où la Chine imaginaire qu'elles représentent ne dévalorise pas l'Autre. D'une part, dans *la Trilogie*, le lieu imaginaire de l'Orient ne correspond pas au véritable lieu géographique. D'autre part, Lepage accorde une valeur positive au regard orientaliste ou touristique : « quand on voyage vraiment, on trouve la nature d'un pays ou d'une ville, on perçoit ce qui lui donne un caractère unique, ce qui constitue son âme. Les spectacles, en ce sens, sont des récits de voyage et leur succès se mesure peut-être en partie comme celui d'un voyage. On est voyageur ou touriste. Un spectacle réussi communique tout ce que ressent le voyageur » (cité dans Charest 44). Le voyage, tel qu'il est défini par Lepage, change la perspective d'une personne; en intégrant de nouvelles connaissances, l'identité du voyageur se modifie un peu. De façon semblable, dans *la Trilogie* et *le Dragon bleu*, le voyage vers

l'Autre dans la forme de la rencontre et des nouvelles cultures introduites est un moyen d'intégrer l'Autre en Soi.

Dans son article sur *La face cachée de la lune*, qu'elle intitule « La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet », Chantal Hébert écrit : « La figure de l'Autre [...] émergeant de la figure d'un seul acteur et de la figure même du Sujet comme personnage principal, ne serait-elle pas finalement la représentation de la figure démultipliée ou composite du Sujet? » (166). Hébert reconnaît que l'Autre fait partie du Soi non seulement dans la vie des personnages, mais aussi visiblement dans le corps de Lepage, qui joue tous les rôles, celui de la mère y compris. En fait, dans ce sens, le comédien sur scène devient toujours l'Autre en représentant un personnage autre que lui-même. Par conséquent, ce jeu de l'opposition dont Hébert parle est aussi bel et bien vivant dans *la Trilogie des dragons* et dans *le Dragon bleu*, notamment dans la première version de *la Trilogie* où tous les personnages, les Asiatiques y compris, ont été joués par des comédiens québécois. De son côté, Jane Koustas cite le directeur du Palais Grenier, qui écrit dans le programme du *Projet Andersen* : « Comme toujours chez Lepage, c'est par le voyage, le mouvement [*sic*] vers l'Autre – l'étranger – qu'un Québécois tente de découvrir ce qui le touche et l'anime » (155). Koustas ajoute : « This encounter with the Other, the positioning or juxtapositioning of oneself with respect to “outsiders” in an effort to better understand one's own identity, is an essential element of Lepage's theatre » (155-6). Lepage commence par la réalité locale et voyage pour découvrir l'Autre, qui se révèle en fait être déjà en Soi. À l'instar de Chantal Hébert, nous verrons

ces mouvements croissants tout au long de *la Trilogie* et même dans le passage de *la Trilogie* au *Dragon bleu*. Non seulement le Soi rencontre l'Autre, mais il l'incorpore dans son identité aussi. La Chine imaginaire n'est pas alors un outil pour projeter l'image contrastée d'un Occident hégémonique et d'un Orient soumis, mais plutôt un symbole de l'Autre, qui fait partie du Soi.

Selon nous, le but que Lepage vise est l'universalité; tous les êtres humains partagent un point commun et toute quête identitaire implique une découverte de l'Autre et souvent un choc culturel, qui peut, entre autres, se révéler dans les divergences linguistiques, dans les espaces et dans les voyages de chaque personnage. Des années 30 représentées dans *le Dragon vert* aux années au nouveau millénaire dans *le Dragon bleu*, Lepage prend en compte les contextes historiques tout en créant un monde poétique et imaginaire, où les symboles sont très importants. Du premier Dragon au dernier, les mouvements vers l'intimité et vers l'Autre se multiplient et s'intensifient. En rencontrant l'Autre, les personnages dans *la Trilogie des dragons* et dans *le Dragon bleu* se retrouvent et l'Autre devient une partie du Soi – ou plutôt, les personnages découvrent l'Autre en Soi, qui était déjà là. Lepage joue avec des symboles comme avec des clichés, qui doivent être remis dans leur contexte historique (en l'occurrence celui du Québec des années 30), mais à la fin du cycle les clichés ne restent ni intacts ni incontestés.

Notre thèse se divisera en trois parties. D'abord, nous étudierons la question du plurilinguisme de nos pièces dans le deuxième chapitre, pour montrer comment cette pluralité des langues dans les pièces et chez les personnages eux-mêmes vise un idéal de

communication, voire de communion avec l'Autre. Le troisième chapitre est une étude de l'espace théâtral dans tous les sens possibles. De la ville fermée de Québec des années 30 évoquée dans *le Dragon vert* jusqu'au petit loft moderne et intime de Pierre Lamontagne dans *le Dragon bleu*, le monde imaginaire est une image parfaite du voyage intérieur des personnages. Dans le quatrième chapitre, nous examinerons la question des stéréotypes, les quêtes identitaires des personnages et le rôle qu'y joue la création artistique. D'une certaine façon, tout comme Lepage, nous allons nous servir de plusieurs perspectives différentes – la langue, l'espace et les personnages – pour trouver une unité. Dans *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*, chaque facette de la pièce reflète la progression des personnages qui se trouvent en rencontrant l'Autre. Chacun découvre son identité, non pas en se repliant sur soi, mais en s'ouvrant à d'autres langues, à d'autres espaces et à d'autres personnages. En s'immergeant dans une communauté multiculturelle où les différences règnent, les personnages sont capables de trouver l'élément commun qui les unit et, ce faisant, de réaliser leur quête identitaire.

Chapitre 2

Le plurilinguisme et la rencontre de l'Autre

Parler sa langue vient aussi facilement que de respirer. Ce n'est que quand nous ne comprenons pas la langue parlée autour de nous qu'elle devient un problème. Nous ne sommes pas conscients du fait que nous parlons une langue différente de celle des autres jusqu'à ce que nous soyons confrontés à d'autres qui parlent une langue différente de la nôtre. Peut-être à cause du fait que le Canada a deux langues officielles, la langue est un sujet souvent traité par les écrivains canadiens et spécifiquement par Robert Lepage. Dans sa biographie *Robert Lepage*, Aleksander Saša Dundjerović précise : « since Lepage's family was bi-lingual, he could not fully identify with a dominant francophone centre. This cultural and linguistic position meant that Lepage did not belong to either of the two groups » (3). Cette dualité linguistique de Lepage et du Canada en général est la source d'un des thèmes les plus importants de *la Trilogie des dragons* et du *Dragon bleu* : la communication et le rapport à la langue, ou plutôt aux langues. Dans une section de son livre sur les « Regards sur l'étranger » dans l'œuvre de Lepage, Ludovic Fouquet explique que « la rencontre met d'abord en évidence des différences qui, avant d'être morphologiques ou physiques, sont culturelles et se manifestent au travers du langage : deux langues tentent d'amorcer un dialogue. Ce trait est constitutif du théâtre lepagien qui, s'il est visuel, est avant tout une entreprise de communication, sur fond de solitude et d'incompréhension » (277). Chez Lepage, le plurilinguisme n'est pas une pierre d'achoppement, mais plutôt une circonstance à accueillir, dans la mesure où il mène à

une meilleure compréhension de l'Autre. En effet, le but de l'œuvre lepagienne est l'universalité, qui selon Lepage, à la différence de l'internationalisme, mérite d'être portée à la scène.⁵ Lepage encourage le traitement de la réalité locale au théâtre, parce que selon lui il y a plus de chances que les autres se reconnaissent dans son travail. De cette façon, même si on peut reprocher à ses pièces d'avoir un regard de touriste ou une perspective limitée, il n'en demeure pas moins que les langues qui y sont représentées révèlent des vérités universelles. Dans un autre entretien au sujet de *la Trilogie des dragons*, Lepage renforce cette idée : « even if we speak of seemingly unimportant things that only concern two little girls in a small place in Quebec, using other languages to translate what they are saying or to refer to it implies that this is happening all over the world. It's a way of universalizing small things that seem unimportant, but are important. It helps you to focus on humanity instead of regionalism » (Hunt 117). Nous montrerons ainsi que, dans *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*, les différentes langues servent à mettre l'accent sur l'universalité de la condition humaine, sur le fait que tout le monde porte l'Autre en Soi.

2.1 La langue : une façon de voir le monde

La langue n'est pas seulement un moyen de communication, mais aussi une façon de voir le monde. Dans *Weird Sex & Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*, Katherine Monk présente un entretien dans lequel Robert Lepage affirme : « a language comes with its own structure and ideological structure and its own logic. French logic.

⁵ Ces propos de Robert Lepage ont été recueillis lors d'une session Questions/Réponses avant une représentation de sa dernière pièce, *Playing Cards 1 : SPADES* à Toronto, le 14 juin 2012.

English logic. There's a relationship, I think, between the musicality of the language and the kind of sensibilities that can be expressed through language » (163). Lepage lui-même donne l'exemple du mot « spectateur » en latin (et en français), qui implique l'aspect de vision pour les gens qui assistent à un spectacle dans cette culture par rapport au mot « audience » en anglais, qui implique la qualité auditive pour ce groupe. Ces mots, qui semblent renvoyer au même concept, ne disent pas tout à fait la même chose. Ils sont liés à la culture d'où ils viennent, et la différence subtile dans leur signification pourrait changer l'action faite par les gens qui assistent à une pièce. Dans un livre d'entretiens avec Robert Lepage, Stéphan Bureau fait un commentaire sur l'identité québécoise : « Mais, c'est comme si l'identité, souvent, chez nous, se définit par opposition à quelque chose, et jamais par rapport à soi-même », une déclaration à laquelle Lepage répond en faisant référence au rapport entre la langue et l'identité : « oui. Et c'est même dans le vocabulaire. On dit toujours qu'une chose n'est pas une autre : "C'est pas pire ça, c'est pas mauvais." C'est toujours pas la chose. Le Québec affirme jamais, dit jamais : "eh, c'est bon!" ou "ça, c'est bien." [...] Et ça, c'est très québécois, ça, de définir les choses par la négative » (55-56).

Lepage explique un autre aspect de la langue qui est lié subtilement à la perspective dans un autre entretien : « the German moon is male and the sun is female, but in the Latin languages it is exactly the opposite. These are not just linguistic curiosities; they tell a lot about culture. They tell how cultures perceive gender roles or social rank. Culture and language is intimately connected to sexuality » (Hays 192). La

notion du genre dans la langue française, prise pour acquise, peut en fait révéler des valeurs différentes des mots. De cette façon, la langue est un lieu riche de symbolisme.⁶

Dans *la Trilogie des dragons*, Lepage joue avec cette idée du soleil masculin dans la conversation entre Pierre et Yukali où Pierre montre la lampe au centre de son installation et l'appelle le soleil : « not the son of the mother, the sun of the universe. But it depends... it depends on... la grille? La grille d'analyse? En psychocritique, the sun is the father » (Lepage 157). Profitant de l'alternance des codes linguistiques, Lepage emploie les homonymes de l'anglais et le genre de la langue française pour suggérer le jeu entre la lune et le soleil, le féminin et le masculin, de même que toute cette idée de complémentarité et d'unité dans un couple parfait. En outre, Lepage souligne le pouvoir d'une langue de changer non seulement la perspective, mais aussi une personnalité. Il parle du phénomène où les traits différents d'une personne ressurgissent selon la langue dans laquelle elle parle, et ce changement dans la personnalité peut mener également à un changement dans sa physionomie. De plus, il met en avant l'usage de différentes langues dans ses œuvres, pour éviter d'appauvrir le texte par sa traduction. Selon lui, quand les œuvres sont traduites dans la langue maternelle des spectateurs, « we're depriving ourselves of the beauty of the language ».⁷ Voici la raison pour laquelle les pièces de Lepage sont souvent jouées en trois langues ou plus. Au lieu de traduire toutes les langues différentes de celles parlées dans le pays où la pièce sera jouée, Lepage utilise les

⁶ Par exemple, dans *La Face cachée de la lune* (2000), la lune est un motif récurrent qui s'associe à la figure de la mère à travers son dédoublement avec la machine à laver. On remarquera que les trois mots sont « féminins ».

⁷ Ce sont les propos de Lepage lors de la session Questions/Réponses de *Playing Cards 1 : SPADES*. Cette nouvelle pièce emploie aussi des langues diverses : le français, l'anglais, l'espagnol et le danois.

corps et les objets sur scène ou des surtitres comme ceux qu'on voit à l'opéra pour les faire comprendre aux spectateurs. Cela lui permet de retenir la saveur originale de la langue et le flux naturel de la langue des comédiens. Il a tendance aussi à jouer avec des accents différents (britannique, parisien, chinois, etc.) pour marquer la différence entre les groupes sociaux.

2.2 Les langues comme objets ou les objets comme langues

À cause de ce mélange constant de langues, Lepage joue avec les mots et leurs significations. Il explique :

What I like to do is use words as music. People's talk becomes music and what they do are the real verbs, the real actions, the real phrases. The meaning of the shows has to be what's up front. And the way we get there is by the different languages, to treat them as objects. I have an idea. I say it in a language that people don't understand so they're interested to know what it's all about. I say it again, but in another language they don't understand. But they understand a little more of it. They start to build up the show with me. It's very active. It's like saying the same thing over and over again, but with different images. (Hunt 111-112)

Dans le théâtre de Lepage, les langues deviennent ainsi des objets et les objets deviennent des langues. La même chose dite en trois langues différentes est comme le même objet démontré sous trois angles différents. Lepage adore jouer avec des angles et des perspectives, et son installation d'art numérique récente au Musée des Beaux-Arts à Montréal en fournit la preuve. *Fragmentation* (2012), qui est une adaptation en 3D de *Lipsynch* (2007), joue onze minutes d'images sur six écrans avec six perspectives différentes pour le spectateur. Nous croyons que l'usage de langues différentes produit le

même effet que ces angles différents, c'est-à-dire des perspectives variées. Dans *Fragmentation*, ce qui apparaît comme un piano sur un écran est en fait révélé comme une illusion d'optique si le spectateur tourne en rond pour voir le segment sur un autre écran. De façon semblable, des langues différentes peuvent révéler beaucoup de facettes d'un message singulier.

Les langues deviennent des outils pour créer le spectacle et, inversement, les objets et les mouvements du corps deviennent la langue souvent privilégiée de la pièce.

Aleksandar Dundjerović cite un entretien avec Lepage où le dramaturge déclare :

Words were so coloured with politics, at least in the 1970s, that people turned to non-verbal theatre to try and get other messages across. Politics were so present in Canadian life in the 1970s that a lot of the creative work in Canada was based only on the politics of the mind, not the politics of the body, of emotions, or of relationships. I think an artist sometimes has to put words aside, to explore these types of politics (7).

Lepage s'intéresse à une unité, une hybridité qui va au-delà des mots et qui englobe tous les éléments du théâtre : le corps, les objets, le décor, la musique, le son, les voix, etc.

Cette intégration de tous les éléments théâtraux favorise à son tour le traitement de sujets universaux tels que l'identité, l'altérité, la réconciliation, voire les questions politiques, dans une nouvelle perspective plus visuelle et plus poétique. Lepage échappe aux mots politiquement chargés pour communiquer une histoire plus personnelle, une histoire qui peut se raconter au-delà des mots. Il n'y a pas une évacuation complète des questions politiques, mais plutôt une généralisation et une universalisation, qui permettent de dépasser le seul cadre québécois ou canadien. Dundjerović renforce cette idée :

« instead of verbal language, Lepage's performances use different media and technology

as the language of theatre. The purpose of technology for Lepage is to serve as a unifying factor to tell stories that bring people together » (47). Ainsi, dans *le Dragon rouge*, au lieu de représenter la dévastation de la Deuxième Guerre mondiale avec une scène dialoguée, Lepage met en scène des patineurs qui marchent sur des souliers avec leurs lames, ce qui permet de symboliser la guerre en évitant les clichés. C'est une évocation puissante qui transcende les langues.

2.3 Le plurilinguisme : une voie vers l'identité

La définition du plurilinguisme la plus connue dans la critique littéraire est celle de Bakhtine, qui observe que « le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (88). Bakhtine voit le plurilinguisme dans un sens polysémique : il parle non seulement d'une pluralité de langues, mais aussi d'une pluralité de niveaux d'une seule langue et même d'une pluralité de voix narratives. Selon Jeanne Bovet, cependant, la définition bakhtinienne très vaste s'applique mieux au genre romanesque qu'au théâtre. Pour analyser le théâtre de Lepage, Bovet prend plutôt la définition de Mireille Azzoug, qui décrit le plurilinguisme comme un « pluralisme organisé des langues, c'est-à-dire la co-existence d'un certain nombre de langues » (citée dans Bovet 45). En employant cette définition d'Azzoug, Bovet restreint la définition à la « cohabitation matérielle des langues étrangères » (46) et met l'accent sur celle-ci comme une stratégie dramaturgique qui se révèle principalement dans le dialogue. Ainsi, selon elle, avec très peu d'exceptions, « les seuls passages en langues étrangères qui subsisteront sur la scène réelle ou virtuelle seront ceux qui se trouvent

contenus dans le dialogue des personnages » (46-7), de sorte que c'est l'énonciation linguistique du personnage qui compte. À l'instar de Bovet, notre étude du plurilinguisme se concentre la plupart du temps sur la coexistence des langues multiples dans les dialogues des personnages. Toutefois, pour *le Dragon bleu*, nous considérerons également les textes projetés sur la scène sous la forme de surtitres, de même que l'intégration de caractères chinois.

L'article de Bovet nous donne aussi un aperçu du plurilinguisme dans le contexte théâtral québécois au moment où Lepage a créé *la Trilogie*. Dans les années 60 et 70, le plurilinguisme au théâtre était conçu par rapport au conflit entre les langues. Bovet qualifie le théâtre de cette période de « militant », en observant que les personnages anglophones représentaient souvent « le pouvoir (économique, politique, intellectuel) exercé au détriment du francophone » (49). Dans le théâtre de cette période, l'anglais était presque toujours en opposition au français. Dans les années 80, et en particulier dans le théâtre de Lepage, le plurilinguisme encourage plutôt le contact entre les langues, qui ne sont pas dans un rapport de domination : « selon le contexte d'énonciation, la communication plurilingue entre les personnages sera investie de différents effets de sens relationnels : ouverture ou fermeture à autrui, tolérance, méfiance, oppression, conflit, etc. Ces effets dépendent du rapport entre le système des valeurs linguistiques construit par la fiction dramatique et le système référentiel du public cible » (48). L'interaction entre des personnages lepagiens en anglais, en français et dans d'autres langues mène

souvent à l'intimité et à l'intercompréhension⁸ plutôt qu'au conflit. Dans les mondes fictifs et dramatiques de *la Trilogie* et du *Dragon bleu*, le plurilinguisme produit des effets de sens relationnels variés. Au départ, le plurilinguisme semble être un obstacle à la communication qui démontre la méfiance de l'Autre dans la communauté fermée du Québec, mais dans la progression de *la Trilogie* et dans *le Dragon bleu*, il permet l'ouverture à autrui : non seulement la tolérance, mais également l'acceptation de l'Autre.

Si l'une des stratégies de Lepage est d'éliminer la langue dans certaines scènes en faveur de l'aspect visuel, une deuxième stratégie est d'avoir plusieurs langues dans d'autres scènes, ce qui pousse les personnages à entreprendre une quête identitaire. Jeanne Bovet explique : « it is by struggling with a multilingual communication that Lepage's characters come to discover that a strong sense of identity is the only way to reach awareness of the unity of mankind and, therefore, achieve universality » (4). Paradoxalement, c'est en luttant avec les différentes langues que les personnages atteignent la compréhension de l'Autre et par conséquent, du Soi. Les personnages doivent voyager et apprendre à connaître d'autres cultures pour voir les éléments communs qui se trouvent en chaque individu et qui réunissent toute l'humanité. L'exemple le plus saillant de *la Trilogie des dragons* est la rencontre entre Pierre et Yukali dans l'espace artistique.

⁸ Sylvain De Coster note que « ce qui importe dans les relations bi- ou plurilinguistiques est essentiellement le rapport social de compréhension entre les êtres » (cité dans Bovet 48).

Dans *le Dragon blanc*, il y a trois interactions entre Pierre et Yukali. Dans la première, ils parlent l'anglais, qui possède des significations différentes pour chaque personnage. Bovet explique que :

Chez Yukali, la langue anglaise suggère la réminiscence de l'irresponsable soldat américain qui fut son grand-père maternel. Elle la parle cependant couramment et en maîtrise bien la grammaire et la syntaxe. Pierre, quant à lui, fait au contraire preuve d'une assez piètre compétence en la matière. Il a quitté la ville de Québec pour s'installer à l'autre bout du Canada, le plus loin possible de ses origines et, plus précisément, d'une mère aimante mais envahissante qui voue depuis toujours un véritable culte à l'Angleterre. (54)

Dans cette première rencontre, l'anglais est utilisé dans une fonction commerciale, puisque Pierre rencontre Yukali au moment où elle est en train de vendre des souvenirs à sa mère, qui s'est arrêtée au kiosque pour acheter un cadeau. Le niveau de maîtrise de la langue varie pour les deux personnages et ce fait seul démontre les personnalités de chacun. Ainsi, Yukali est une femme ouverte à cette culture qui est nouvelle et qui constitue une partie de ses racines en même temps, alors que Pierre est un homme plus fermé qui semble vouloir rester fidèle à ses racines et à sa nation. Or, la deuxième rencontre utilise l'anglais, la langue tierce, d'une façon plus personnelle pour communiquer; le dialogue mi-français, mi-anglais qui en résulte montre surtout la complémentarité de Pierre et de Yukali comme artistes, comme personnes, voire comme des représentants d'une culture globale du monde. Cette identité fondamentale partagée entre eux retentit d'ailleurs dans la signification de leurs noms. Ainsi, lors de leur troisième rencontre, dans un jardin zen, les interlocuteurs se présentent en révélant le mimétisme de leurs noms : « PIERRE – Dans un jardin zen, le contraire d'un trou dans la

terre, c'est une pierre. (*Il regarde Yukali.*) My name is Pierre, and en français, it means rock, stone, it means pierre. YUKALI – My name is Yukali Ishi and in Japanese, it means purple stone, amethyst » (Lepage 161-162). Leurs regards se lient à leurs noms, qui sont des affirmations de leurs identités et de leur complémentarité parfaite. Enfin, lors de leur troisième rencontre, ils font l'amour après avoir exécuté l'ancienne tradition japonaise de fabriquer, de rassembler et de relier des cordes familiales. Dans cette partie, Yukali raconte ce qu'ils font en japonais et Pierre le répète en français (163). Bovet explique : « pour parvenir à communiquer de façon satisfaisante en contexte plurilingue, les personnages doivent paradoxalement recourir à leur propre langue, seule voie d'accès à une parole intime » (57). La collectivité plurilingue apparaîtrait donc comme le chemin préféré et privilégié dans *la Trilogie des dragons* pour atteindre la compréhension totale du Soi. Alors que d'autres personnages de *la Trilogie* échouent dans cette quête identitaire, seul Pierre s'installe avec succès en Chine, et cette réalisation de sa quête commence par l'immersion dans une autre langue : la langue de Yukali. Il construit une nouvelle compréhension du monde. Bovet confirme qu' « en conciliant de la sorte les paramètres de l'identité et de l'intercompréhension linguistiques, cet amoureux échange plurilingue semble signifier que la rencontre véritable passe par la conjonction de l'affirmation de soi et de l'ouverture à l'autre. [...] Ainsi, tant sur le plan linguistique que sur le plan physique et artistique, seule la dualité paraît féconde et constructive dans *La trilogie des dragons* » (57-58). L'ouverture à l'Autre et l'affirmation de Soi sont, en fait,

presque la même chose. La dualité mène à la compréhension de l'individu unique et à l'universalité, qui rejoint les hommes par-delà les cultures et les langues.

2.4 Le plurilinguisme : une voie vers l'Autre

Dans « O.K. on change! », Lorraine Camerlain loue le rôle de la langue, spécifiquement la langue québécoise, dans *la Trilogie*. Elle constate : « 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 » (84). Le prologue introduit le plurilinguisme si important dans le reste de la pièce. Dans ce prologue, la première voix, féminine et « canadienne-française »⁹, dit : « Je ne suis jamais allée en Chine ». La deuxième voix, masculine et à l'accent britannique, dit : « I've never been to China ». Finalement la troisième voix, qui est masculine et parle en cantonais, dit : « gnô tchough leoi to mi to kotchougnkot kà » (Lepage 15). Ces déclarations dans les trois voix continuent en devenant presque simultanées et puis en redevenant distinctes. Ce jeu juxtapose la différence et la ressemblance. Les voix disent la même chose et par la suite, si le spectateur connaît une des langues, il « comprend » toutes les langues à ce moment de la pièce, ce qui souligne l'universalité de l'histoire, de la condition humaine. Lorsque la vitesse de la récitation augmente, cependant, les voix deviennent une cacophonie. Si le spectateur parle une des trois langues, le prologue donne ainsi l'effet d'être Soi et Autre en même temps; nous reconnaissons notre propre langue, mais les langues étrangères nous embrouillent. Comme avec la plupart des moyens que Lepage emploie, le prologue

⁹ C'est l'adjectif qui est utilisé dans la didascalie (Lepage 15) plutôt que celui de « québécoise ».

défamiliarise le Soi et lui ouvre la voie vers l'Autre. Camerlain ajoute que « 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 » (85). La langue « étrangère », au lieu d'aliéner les personnages et les spectateurs, permet une communication profonde, ce qui ouvre une voie vers l'expérience de l'Autre.

Il y a d'autres moments où Lepage représente la rencontre avec l'Autre à travers la langue. À la fin de sa première rencontre avec Wong, Crawford dit : « what a strange man... » (Lepage 30). Au début, cette assertion pourrait être vue comme un jugement d'un homme occidental envers un homme oriental. C'est une déclaration partielle qui donne le statut de l'Autre au Chinois et qui verbalise le stéréotype déjà donné par Jeanne et Françoise, que Wong est inconnu et étrange. Plus tard, cependant, dans *le Dragon rouge*, Françoise rencontre Crawford et elle explique que sa mère lui a dit de ne jamais parler à un étranger. Crawford répond : « Well, I'm not really a stranger, you know... Let's just say I'm a strange man » (80). À ce moment, trois ans se sont écoulés depuis la première déclaration, par Crawford, que Wong est un homme étrange. Cette distinction entre « étrange » et « étranger » est vitale et révélatrice pour le spectateur. Crawford n'est plus l'étranger dans le sens littéral du mot; comme Wong, il s'est intégré dans la communauté au point où il connaît ses voisins. Or, il ne fait pas vraiment partie de la communauté dans le sens où il garde son altérité, sa différence. Pour se décrire, il

emploie les mots qu'il a utilisés plus tôt pour le Chinois, comme s'il s'identifiait plus à Wong qu'aux personnages québécois. Il trouve alors une facette de sa propre identité dans celle de l'Autre.

2.5 Le plurilinguisme : un regard touristique?

Une question qui survient lorsque nous parlons du plurilinguisme dans *la Trilogie des dragons* et de sa façon de rapprocher les personnages de différentes cultures est la suivante : est-ce que la pièce soutient une position raciste ou une vision réductrice de l'Autre? Le reproche que certains critiques ont fait au sujet de la pluralité des langues dans *la Trilogie* est celui de promouvoir un « regard touristique », c'est-à-dire un ensemble d'attentes que le touriste met sur la population locale en cherchant une expérience « authentique » (Burns 142). Pour Jennifer Harvie, il s'agirait chez Lepage non seulement d'une recherche d'authenticité, mais d'une recherche illusoire d'une communication idéale. Elle critique ainsi cette idée d'une « utopie transnationale », « a world where communication across cultural borders is not only possible, it is practicable » (109) parce qu'elle croit que *la Trilogie* « engages nevertheless with Orientalist East/West binary constructions in ways that are productively disruptive » (111). Harvie concède cependant que la pièce est une représentation des personnages au début du vingtième siècle et par conséquent, que la pièce présente des personnages naïfs et grossiers (114). Solange Lévesque poursuit cet argument lorsqu'elle confirme que « plus on s'approche des années quatre-vingt, plus on sent chez les personnages une osmose des cultures » (114). L'idée que *la Trilogie des dragons* est « orientaliste » est un

argument possible à cause du traitement utopique des cultures asiatiques, mais, comme nous l'avons présenté dans le premier chapitre, cette idée réduit le projet à un seul niveau et à une lecture de la pièce à un premier degré. Selon nous, les clichés et les stéréotypes de la pièce¹⁰ non seulement illustrent le contexte historique, mais doivent être considérés dans le contexte plus global de la construction du sens poétique de la pièce.

Dans la première scène entre Crawford « le British » et Wong « le Chinois »¹¹, Wong doit parler l'anglais qui est une langue étrangère pour lui. Crawford ne peut pas le comprendre. Crawford cherche le magasin de chaussures qui s'appelle « Pettigrew, or Petite Grue, or Petite Grosse, or something like that... » (Lepage 23-24). Les tâtonnements du personnage pour trouver le nom exact du magasin donnent lieu à des jeux de mots qui proviennent du passage d'une langue à une autre. La suite du dialogue poursuit le quiproquo en jouant de l'incompétence linguistique des personnages. Wong répond : « the store is burn » (24). Alors que les spectateurs reconnaissent tout de suite que l'anglais est la langue seconde de Wong, à cause de son lourd accent et de sa grammaire fautive (« is burn » au lieu de « burned down »), le dialogue se développe autour d'une figure poétique qui joue du choc des deux langues. Ainsi, au lieu de répondre impoliment, Crawford essaie de comprendre : « did you say a star is born? » (24). Wong répète sa phrase maladroite une deuxième fois et quand Crawford ne comprend toujours pas, Wong « *prend le bout de papier que Crawford tient dans sa main et y met le feu à l'aide de sa bougie* » (24). Il y a beaucoup de significations importantes

¹⁰ Nous étudierons cette question des stéréotypes et des clichés dans le chapitre 4 sur les personnages.

¹¹ Ces deux désignations se retrouvent dans le titre de la scène.

dans cet échange. D'abord, Camerlain note le côté prémonitoire et symbolique de la proclamation « a star is born »¹² : « cette nouvelle étoile prendra un sens infini dans le reste de *la Trilogie*. On y connaît 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 » (88). La question de Crawford qui, à un premier niveau, constitue une faute d'interprétation de la réplique de Wong, constitue à un second niveau un écho à la thématique et à l'imaginaire de la pièce entière en présageant la naissance de Stella, dont le nom veut dire littéralement « étoile », ainsi que la transformation de Crawford en « star de cinéma » dans son film de « junkies gériatriques ». D'ailleurs, le devenir vedette de Crawford dépend de sa rencontre avec Wong, qui l'initiera à l'opium.

Il faut noter également que les actions sont privilégiées comme le mode de communication entre les deux personnages. Lorsque les langues font défaut, Wong se tourne vers la langue primitive des gestes, qui est aussi un langage théâtral. Or, Wong ne mime pas simplement. Son explication non verbale est littérale, destructive et efficace. De plus, son « discours » silencieux peut être considéré comme une prévision qui parvient à symboliser la destruction de Crawford, des étoiles filantes, voire peut-être des cheveux de Stella, qui apparaissent rouges comme une étoile brûlante. Ce moment théâtral est lourd de significations. Camerlain en souligne les paradoxes. Elle remarque

¹² « A Star Is Born » est un film de 1937 qui raconte l'histoire d'une jeune femme qui arrive à Hollywood en cherchant le vedettariat, mais qui ne réussit qu'avec l'aide d'un vieux comédien alcoolique. Ce film a été refait deux autres fois, une fois en 1954 et l'autre en 1976. Il est intéressant de noter que, intentionnellement ou non, *la Trilogie* a en quelque sorte suivi ce cycle dans le développement de l'intrigue, avec ses trois périodes historiques.

que « 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 » (88). Or, tandis que certains personnages trouvent leurs identités dans un processus de création, d’autres pataugent dans la destruction, et ce fait est démontré dans le deuxième malentendu de cette scène qui suit la même piste, mais il n’a pas recueilli la même attention critique. Crawford dit : « you see, I was born in Hong Kong ». Wong lui demande « Burn Hong Kong? » Crawford crie: « No, no! I did not burn Hong Kong. I was born in Hong Kong... Born, born... Born like a baby... A baby in a cradle... » et « *il fait rouler sa valise vers lui et la berce avec son pied* » (26). Ce dialogue est le renversement de l’échange précédent. Au lieu de remplacer la destruction avec la création dans l’ordre de mots, ce dialogue fait le contraire.¹³ Maintenant, c’est Crawford qui doit recourir aux gestes. Ce jeu entre les langues révèle l’altérité des deux hommes étrangers et leur façon de surmonter l’incompréhension, tandis que les thèmes de la pièce sont évoqués subtilement. La pièce traite de la destruction de certains personnages (Jeanne, Crawford, Stella) en juxtaposition avec la naissance et la création d’autres (Pierre, Yukali). Ainsi, la confrontation des langues parlées dans une situation de plurilinguisme, de même que l’intervention du langage gestuel, qui contribue à la construction du sens théâtral, présentent moins une vision stéréotypée de l’immigrant qu’ils ne participent à l’élaboration poétique de l’ensemble de la pièce, qui permet de dépasser les clichés.

¹³ « Born » devient « burn » ici, par rapport à « burn », interprété à tort comme « born » plus tôt.

On trouve une autre collision de langues qui se passe entre Lee, le fils du Chinois qui parle anglais avec une facilité qui échappe à son père, et Morin, un Québécois souvent ivre qui possède de lourds préjugés contre les Chinois (36). Cette conversation est loin du dialogue drôle entre le Chinois et Crawford, avec ses tournures maladroites et symboliques. Ici, c'est le malentendu complet sans gestes ni efforts pour se comprendre. Lee, bien qu'il vive à Québec et appartienne à une deuxième génération d'immigrants, n'a pas appris la langue prédominante du Québec. Il s'excuse trois fois avec les mots « I'm sorry », tout en anglais. De manière semblable, Morin n'a pas appris l'anglais, mais plutôt que de reconnaître que le malentendu ne repose pas seulement sur les épaules de Lee, il se fâche : « Hé! Écoute-moi bien, toi, mon petit Chinois pas de barbiche! » (51). Morin paraît donc impoli et raciste. Mais surtout, ni Morin ni Lee n'essaient d'utiliser des gestes pour arriver à se comprendre et leur malentendu ne comporte pas le symbolisme enrichissant du dialogue précédent. Quel est le message? Pourquoi est-ce que cette conversation fonctionne si différemment de celle entre Crawford et Wong? Il y a deux raisons pour lesquelles le dialogue entre Morin et Lee s'écarte de celui entre Crawford et Wong, et la clé se trouve dans la conversation qui suit directement. Un instant plus tard, Crawford dit à Lee : « you see, French Canadians are very joyful people, and sometimes quite animated, but they do not open up to other cultures » et Lee répond : « But maybe we must open up! » (53). La première raison pour la différence entre les deux séries de dialogues est que Lepage prend note de la xénophobie des Québécois de cette époque. Il jette un regard lucide sur la génération de Québécois qui l'a précédé, qui voyageait peu et

était plus fermée à l'Autre. Lepage est bien conscient maintenant de l'importance de s'ouvrir aux autres cultures et à apprendre d'autres langues : « si je veux avoir une meilleure compréhension du monde, il faut que je voie à travers les choses. Surtout en ce moment, où il faut lire l'arabe, il faut lire le chinois et ainsi de suite » (Bureau 35). Par contraste, Morin est un Québécois qui ne s'intéresse pas à connaître le monde et par conséquent ne peut pas se connaître vraiment. Ces deux échanges servent alors à exposer les sentiments xénophobes de Morin, voire son racisme. Or, Morin est un personnage peu crédible pour le spectateur : c'est un alcoolique qui est irresponsable avec son argent et sa famille. Bien que Lepage ait, par un souci historique, voulu représenter le caractère fermé de la société québécoise des années 30, le fait que son personnage le plus xénophobe puisse difficilement gagner la sympathie du public, montre qu'il n'a pas cherché à en faire la vision dominante de sa pièce et en quelque sorte qu'il s'en est dissocié.

Dans la dernière scène du *Dragon vert*, Lépine, Crawford et Wong parlent leurs propres langues et il y a une alternance de codes linguistiques. Les trois posent la même question en français, en anglais et en cantonais, mais il manque le flot du prologue, où les langues coexistent et impliquent une unité universelle. Ici, après que chacun a demandé « qui c'est ça? » de sa propre façon, Lépine demande : « Qu'est-ce qu'il dit, le Chinois? » auquel Crawford répond : « What? ». Lépine répète, cette fois en anglais : « What did he say? » (Lepage 63). Ce qui suit est presque un sketch du type de celui d'Abbott et Costello, « Qui est au premier but? » avec des répétitions et une confusion comique. Malgré les erreurs grammaticales telles que « He wants a revenge », tout le monde arrive

à comprendre – sauf Morin, qui est complètement ivre. Il entre en scène en disant « Bonsoir! Hello! Wyoming! » (64). Le spectateur peut voir la différence entre les interactions précédentes qui, quoique drôles, sont tout de même des tentatives sincères de communication, et, au contraire, la mauvaise volonté de Morin, qui se moque du Chinois en le saluant avec le nom d'un état américain, choisi pour ses consonances chinoises : « Wyoming ». Or, ce sur quoi il faut insister est le fait que le personnage le plus xénophobe de *la Trilogie* est un personnage pitoyable auquel les spectateurs ne s'identifieront pas.

Pour terminer notre discussion de la question de la xénophobie dans la pièce, nous devons nous tourner vers ce que d'autres critiques disent à ce sujet. En parlant du dialogue entre le British et le Chinois, Lorraine Camerlain indique que les portraits des deux personnages « puisent directement à ce qui est, pour nous, irrésistiblement drôle : les questions d'accent et les difficultés d'apprentissage de l'anglais » (87). Mais ce point de vue est critiqué par Christie Carson, qui riposte : « transposing the difficulties the Quebecers have with the English language onto the Chinese characters gives an impression of empathy, but negates the importance of racism and economic disadvantage that members of this community face. Ultimately it is a disturbing simplification of the problems » (50). Selon elle, il s'agit d'une simplification d'un problème social : « by simplifying the issues involved, *The Dragons' Trilogy* does a disservice, not only to the community it uses for imagery, but also to the audience it deceives with images of false harmony » (54). Cette critique de Carson n'est pas sans intérêt, mais elle ne prend

pas en compte le fait que Lepage ne prétend pas capter la Chine réelle, qui est pour lui plutôt un pays imaginaire. Ainsi, ses personnages ne creusent pas la terre pour se retrouver en Chine, mais plutôt ils creusent pour se trouver eux-mêmes. Lepage explique : « There is the physical place and then there's what the place represents for you. The China of the *Trilogy* was a China that suited what we wanted to say in the production » (Charest 35). Le pays devient alors une métaphore de l'Autre en général; il possède une nouvelle signification qui est spécifique à *la Trilogie* et qui va au-delà du lieu physique.

Il faut toutefois souligner que Carson affirme que, malgré la simplification excessive de *la Trilogie*, elle était engagée dans la pièce.¹⁴ Malgré les stéréotypes et les clichés présents grâce au contexte historique dans *la Trilogie*, il y aurait donc quelque chose dans les dialogues, dans les cultures présentées et dans les langues utilisées qui touche les gens, qui les émeut. D'ailleurs, bien que les généralisations de l'expérience chinoise restent une préoccupation pour Carson, elle conclut : « it is not the universal nature of the images that are presented on the stage that produces the magic of Lepage's theater, but the self-referential, probing dialogue, which he instigates, that draws audiences into his spell. [...] Lepage perhaps has hit on the only truly universal human trait: we all enjoy the deeply intimate pleasures of self-analysis and self-discovery » (75).

Il semble donc ici que Carson rejoint notre propre position. Non seulement Lepage crée

¹⁴ Elle dit au sujet des *Sept branches de la rivière Ôta* (1994) : « it drew together many of [Lepage's] ideas about Eastern cultures in a more personal and specific way and avoided the offenses of generalization and projection of experience of *The Dragons' Trilogy*. Owing to the broad and abstract nature of the themes presented, however, this production did not move me to the kind of engaged response elicited by *The Dragons' Trilogy* » (70).

un monde imaginaire dont les lieux peuvent représenter des choses différentes pour chaque spectateur, mais encore ses dialogues et les images qu'ils créent visent l'universalité. C'est l'ensemble de la pièce avec le travail poétique sur la langue qu'elle privilégie qui met en avant le thème principal de la quête identitaire. À première vue, avec son contexte historique et son plurilinguisme, *la Trilogie des dragons* peut sembler marquer des différences, mais en réalité, la langue comme elle est employée dans la pièce illustre l'universalité de la quête pour la découverte de soi.

2.6 Le voyage vers l'intimité

Dans le petit prologue du *Dragon rouge*, le même format du premier prologue est suivi, mais beaucoup plus court, et curieusement, la voix chinoise est éliminée. Les voix disent « le soleil s'élève à l'est. Toronto, 1935 » (Lepage 71). Ce n'est qu'une explication préliminaire, du temps et du lieu de la partie suivante, et pourtant – pourquoi la voix chinoise n'est-elle pas là? En fait, Wong n'est plus présent, et Lee parle anglais la plupart du temps. Le Chinatown imaginaire du Québec a disparu et maintenant la pièce se resserre sur Jeanne et sa tragédie personnelle. Tout au long de *la Trilogie*, soit du *Dragon vert* jusqu'au *Dragon blanc*, il y a un mouvement vers l'intimité. Tandis que *le Dragon vert* couvre la vie de plusieurs personnages en privé et en public sans que l'accent soit mis sur un personnage plus que sur un autre, *le Dragon rouge* raconte l'histoire personnelle d'une femme québécoise. Ce *Dragon* commence et se termine dans la cuisine de Jeanne. Ainsi, bien que la pièce dévoile les événements dans la vie d'autres personnages, c'est toujours à travers l'histoire de Jeanne. Par exemple, nous voyageons

au Japon pour voir la geisha et son officier, mais seulement à travers la radio de Jeanne qui joue la chanson *Youkali*.

Malgré toutes les langues parlées dans *la Trilogie*, la présence du français est sans aucun doute la plus forte, car la pièce entière est centrée sur l'expérience québécoise. Il y a plus d'une conversation où une des deux fillettes du *Dragon vert*, maintenant adultes, ne croit pas que les personnes présentes peuvent parler français, mais chaque fois le français resurgit. Le premier incident est lorsque Jeanne et Françoise se retrouvent au magasin de chaussures. Jeanne demande à Françoise d'attendre à cause du soldat canadien : « Faut que je m'occupe de lui. Je suis en train de lui faire essayer tout le magasin. » Françoise la met en garde : « Fais attention, je pense qu'il t'a entendue », mais Jeanne s'en moque : « Fais-toi-z-en pas, ma fille, y a pas un Anglais à Toronto qui comprend le français » (82). À la fin de l'interaction avec le soldat, ce dernier parle français, ce qui crée un moment comique, mais aussi un instant qui pourrait révéler les préjugés des Québécois au sujet du français qui est parlé au Canada. Bien que le français soit une langue officielle du Canada avec un statut égal à l'anglais, le fait que Jeanne croit qu'il n'y a personne à Toronto qui parle français est une représentation de l'idée que les Québécois se font du français parlé en dehors du Québec. Ainsi, Lepage joue avec les attentes et les préjugés des personnages, comme ceux des spectateurs, en intégrant un soldat bilingue à la scène. Cet événement seul ne serait pas si significatif s'il n'y avait pas un autre exemple du même type. À l'aéroport à Vancouver, c'est Françoise qui présume de l'incompréhension du pilote d'Air France. Lorsque son fils Pierre indique que le pilote

va l'entendre, elle répond : « comment ça, il va me comprendre? Il parle en anglais depuis tantôt. [...] Voyons donc Pierrot. Tout le monde parle en anglais ici, on est à Vancouver » (127). De nouveau une supposition qui est attendue et probablement commune dans la population québécoise, sinon la population canadienne en général, et qui s'accorde avec les statistiques : on parle moins français à Toronto et à Vancouver qu'à Québec. Toutefois, en mettant du français un peu partout dans l'intrigue, la pièce dévoile comment le Soi peut être projeté sur l'Autre, avant de se retrouver dans l'Autre. Dans son article « Le sable et les étoiles », Diane Pavlovic remarque que l'Orient et l'Occident européen dans *la Trilogie* passent en quelque sorte :

[...] par le fantasme québécois. Il n'est pas étonnant, dès lors, que ce spectacle voué à l'ouverture – aux autres et à l'ailleurs – parle d'abord du Québec et de destins individuels. Dans cette version intégrale de six heures, une grande partie des scènes ajoutées réintroduisent la ville de Québec et accentuent, ailleurs, l'usage du français [...], usage qu'on avait déjà pris soin, du reste, de répandre partout dans *la Trilogie*, même là où l'on s'y « attend » le moins. (121-122)

La prédominance de la langue française démontre comment, même si on voyage dans les lieux de l'Autre, on peut rester chez Soi. Dans *la Trilogie* d'ailleurs, en quelque sorte, on revient toujours au Soi.

D'un autre côté, la chanson *Youkali* (1934) agit comme une mise en abyme de la pièce pour faire écho au thème de l'universalité en rapport avec son plurilinguisme. Françoise chante devant un public de soldats la veille de Noël. Elle présente la chanson en anglais, mais prend bien soin d'indiquer ses origines mixtes : « the title is the name of a Japanese woman, the words have been written by a French author and the music was

composed by a German. And I hope very deeply that soon, in the name of liberty, all these people can live in peace together » (Lepage 88). En effet, la musique de cette chanson bien connue de *Youkali* a été composée par Kurt Weill, un Allemand qui a dû émigrer en France, puis aux États-Unis pour fuir les Nazis, les paroles sont du compositeur français Roger Fernay, tandis qu'elle parle d'une femme japonaise du nom de Youkali, qui est aussi le nom d'une île imaginaire. La chanson a une fonction métathéâtrale dans le sens où elle parle également d'un pays de l'Orient comme d'un pays imaginaire, qui devient le lieu de l'espoir et des désirs. En outre, les motifs mentionnés tels que l'étoile, les vœux, l'amour et le rêve sont les motifs principaux de la pièce entière; la chanson parle de « l'espérance qui est au cœur de tous les humains/ La délivrance que nous attendons tous pour demain » (89). La chanson aborde cet espoir universel au milieu d'un mélange de cultures (la musique allemande, les paroles françaises et le sujet japonais) tout comme la pièce.

Selon la chanson, l'espérance est au cœur de tous les humains, donc universelle, mais puisque la chanson vient après la rencontre de Françoise et Jeanne (elle est chantée par Françoise pendant que Jeanne danse avec son amant) et vient avant la méningite de la fille de Jeanne, *Youkali* est liée plus spécifiquement à ces deux femmes. Françoise chante : « L'étoile qu'on suit/ C'est Youkali/ Youkali, c'est le respect de tous les vœux échangés/ Youkali, c'est le pays des beaux amours partagés » (*ibid*). Cette partie évoque les vœux échangés sur le toit de la guérite plus tôt entre Jeanne et Françoise, et plus particulièrement le désir de Jeanne de tomber amoureuse et d'appeler sa fille Stella,

d'après l'étoile. De plus, le bel amour de Jeanne est avec Bédard, mais cet amour ne peut pas se réaliser, car elle est mariée à Lee; son amour illicite pour Bédard reste alors dans le pays imaginaire et utopique – « c'est un rêve, une folie » – évoqué dans cette chanson. La chanson revient plusieurs fois tout au long de la pièce; par exemple, elle joue à la radio quand l'action se déplace de la cuisine de Jeanne au Japon, juste avant son suicide. La chanson représente les rêves et les désirs de Jeanne, et la musique « s'arrête brusquement » (119) au moment du suicide; ses rêves ne seront donc jamais plus possibles.

Les mots de la chanson continuent à révéler les thèmes de la pièce : « Et la vie nous entraîne/ Lassante, quotidienne/ Et la pauvre âme humaine/ Cherchant partout l'oubli/ A pour quitter la terre/ Su trouver le mystère/ Où nos rêves se terrent/ En quelque Youkali » (89). Il y a toujours présente chez Lepage la complémentarité du banal et de l'extraordinaire : la chanson présente l'histoire de la pièce, qui est un mélange de concepts extraordinaires tels que l'étoile filante et l'éternité et des soucis quotidiens de chaque individu tels que raser la barbe ou l'achat des souvenirs. La chanson et la pièce mettent le banal et l'extraordinaire en parallèle, pour que les actions de chacun puissent transcender le quotidien et devenir symboliques. C'est une histoire qui se déplace graduellement vers l'intime, mais qui garde un caractère exceptionnel. C'est aussi une histoire qui relie le personnel et le collectif. Les blessures émotionnelles des drames personnels et les maladies telles que la méningite et le cancer ne minimisent pas les événements collectifs de la Deuxième Guerre mondiale, représentée dans la scène de la

valse des patineurs, mais elles correspondent et renforcent plutôt l'impact de cette dernière. Chaque personnage de n'importe quelle culture est touché par cette immense guerre. En même temps, la catastrophe de la guerre est liée à la méningite de Stella, qui arrive entre la chanson et la valse des patineurs. L'entremêlement des événements personnels et collectifs indique l'universalité de la tragédie insensée, et le symbolisme de la chanson *Youkali* reprend tous ces thèmes de la pièce entière.

À partir du deuxième prologue du *Dragon rouge*, le contexte historique et mondial des événements liés à la Deuxième Guerre mondiale se relie à des histoires personnelles. Cette fois les voix sont attachées à des personnages connus au lieu d'être désincarnées. Yukali commence en japonais à raconter pourquoi la date (le 6 août 1955) est importante pour elle et sa culture : « il y a dix ans, les Américains larguaient leur bombe atomique sur Hiroshima » (95).¹⁵ Sœur Marie ajoute en français que « onze pilotes américains, qui avaient été faits prisonniers lors de la Deuxième Guerre mondiale en Chine communiste, ont été libérés de Canton après huit ans d'emprisonnement » et un médecin explique en anglais : « A Toronto doctor has perfected a radium treatment » (95). Enfin, Jeanne (en français) compare le monde à « un jardin prospère » et cite un proverbe chinois : « “Écoutez pousser les pierres et retrouver [*sic*] la paix.” Je ferme les yeux... j'écoute; ce que j'entends, c'est un caillou qui grandit dans mon sein » (96). Comme les deux premiers prologues, il y a plus d'une langue, mais contrairement à eux, ce prologue n'est pas seulement un indicateur du temps et de l'espace de l'action. Il est

¹⁵ La réplique est en japonais dans la pièce; le texte publié comporte des traductions en français.

plutôt une combinaison des faits historiques qui sont culturels mais personnels en même temps. L'histoire de Yukali est l'Histoire de son peuple, l'histoire de Sœur Marie est un événement présent qui la touche personnellement, grâce à ses années à Canton, et finalement il y a l'Histoire canadienne du traitement au radium, qui est intimement liée à l'histoire de Jeanne et à son propre cancer. La perspective change des événements mondiaux qui ont une influence sur les habitants de chaque culture à une tragédie extrêmement personnelle. Or, le cancer de Jeanne, sa maladie qui la concerne elle et son petit univers, garde toujours son lien avec l'univers au sens large – le microcosme et le macrocosme, le banal et l'extraordinaire étant toujours inextricablement liés dans les pièces lepagiennes.¹⁶ L'objet fonctionne ainsi comme un espace liminal entre le présent et le passé, le quotidien et l'extraordinaire. Dans *la Trilogie des dragons*, c'est un *caillou* qui grandit dans le sein de Jeanne. Un caillou, Pierre, Yukali : toutes les références aux pierres sont liées, comme pour le motif de l'étoile. Pour Pierre et Yukali, se rencontrant dans le jardin zen, la pierre est le contraire d'un trou dans la terre; c'est une addition positive, un objet qui peut être utilisé pour construire. Dans le cas de Jeanne, le caillou dans son sein est la destruction et va aboutir à un trou dans la terre quand Jeanne se suicidera. L'invention du nouveau traitement au radium pour les malades du cancer ne peut être qu'ironique, car Jeanne n'en profitera jamais. De cette façon, ce troisième prologue est le plus personnel et le plus universel en même temps; nous sommes émus

¹⁶ Dans *La face cachée de la lune*, Philippe pose la question : « comment tu fais pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel? » (47). Cette question est en quelque sorte une question sous-jacente à toutes les pièces de Lepage.

par l'histoire intime de cette Québécoise, une tragédie mise au même niveau que les tragédies mondiales d'Hiroshima et des onze pilotes américains emprisonnés à Canton. Par la juxtaposition de ces histoires dans des langues variées, Lepage esquisse un parallèle entre les tragédies globales et le drame personnel; il réussit ainsi à démontrer les liens entre l'individuel et l'universel.

2.7 La découverte de l'Autre

Le plurilinguisme dans *la Trilogie des dragons* crée une situation riche de possibilités pour la découverte de l'Autre en Soi. En fait, c'est Jeanne qui décrit le mieux la situation d'un locuteur qui vit dans un monde plurilingue. Elle se confie à Françoise : « ça a été dur au début, mais il a appris quelques mots de français, j'ai appris quelques mots de chinois, puis avec un peu d'anglais mélangé à tout ça, on a fini par se comprendre » (Lepage 84). Or, Jeanne n'apprend pas plus que ce qui est nécessaire pour se débrouiller. Pierre Lamontagne dans *le Dragon bleu*, de l'autre côté, maîtrise bien une autre langue. Si l'on considère l'ensemble des personnages de *la Trilogie*, l'exemple de Stella est un autre contraste avec le modèle de Jeanne. Lorraine Côté, qui a joué le rôle de Stella, soutient : « 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 » (Lavoie et Camerlain 195). En fait, il n'y a jamais de preuve que Stella est vraiment bilingue ou trilingue, mais il y a un autre personnage qui parle les trois langues aisément et c'est justement l'autre rôle joué par Côté : Sœur Marie de la Grâce. Stella ne parle pas beaucoup dans la première version de la pièce et pas du tout dans la deuxième

version, ce qui s'oppose au personnage de Sœur Marie, qui parle sans s'arrêter. Elle dit à Lee et Jeanne : « if there is anything you do not understand, you just ask me, I can explain it to you in Chinese, in English, in French, that is why I am here » (Lepage 103). Donc, contrairement à ce que Côté dit, il y a un autre personnage qui parle les trois langues et fonctionne comme une traductrice, mais une traductrice inefficace. Malgré ses efforts pour unir les époux, dans ce cas, ses capacités langagières ne peuvent pas surmonter l'incompatibilité culturelle de Jeanne et de Lee. Nous croyons que l'intercompréhension n'arrive pas parce que le désir de s'immerger dans la culture de l'Autre doit venir du personnage lui-même, qui doit vouloir apprendre complètement une autre langue, comme Pierre dans *le Dragon bleu*. Si l'on est trop fermé à l'Autre, comme Lee ou Jeanne, la traduction faite par une autre personne ne peut pas résoudre les problèmes culturels qui vont survenir inévitablement.

Donc, la traduction comme moyen de communication n'est pas valorisée dans *la Trilogie*; ce qui importe, c'est l'ouverture à autrui en assimilant les éléments d'autres cultures, spécifiquement leurs langues. Jane M. Koustas reconnaît : « unlike that of his forerunners, Lepage's theater is not Quebec theater in English translation but international theater in a theatrical language that goes beyond translation, relying even on the confrontation of different languages and cultures » (172). Koustas souligne ce langage théâtral universel qui implique tous les éléments du théâtre, les langues différentes y comprises. De façon semblable, Dundjerović déclare :

Although Lepage's performances are often theoretically situated within intercultural theatre, they are as much about the collision

of cultures and linguistic misunderstandings as cultural exchanges. This relates to Lepage's experience of the Canadian dual identity. However, his theatre is pertinent to a global reading and has themes that are accessible to interpretation by other cultures outside the Canadian experience. This is because his theatre appeals to the urban cosmopolitan audience which is exposed to cultural collisions and a plurality of perspectives. (7)

Ainsi, la cohabitation des langues et des cultures chez Lepage révélerait une pluralité de perspectives. Elle servirait à démontrer la primauté et la nécessité de la communication dans un contexte plurilingue, qui nous permet d'ouvrir une voie vers l'Autre. Bien qu'il y ait toujours des exemples de fermeture à autrui, où les langues sont des langues du conflit plutôt que des langues du contact, Lepage réussit à démontrer la découverte de l'Autre en Soi à travers les langues multiples. En dépit des moments qui dépeignent la xénophobie de certains personnages, l'intercompréhension survient; nous voyons une progression vers l'intimité, l'Autre et l'identité du *Dragon vert* au *Dragon blanc*, et pour terminer le cycle, *le Dragon bleu* nous offre une communication plurilingue qui va au-delà de celle de *la Trilogie*.

2.8 Les caractères chinois : nouvelle dimension de la langue dans *le Dragon bleu*

Dans *le Dragon bleu*, Lepage ne met pas l'accent sur le plurilinguisme de la même façon que dans *la Trilogie des dragons*. Il n'y a pas de malentendus tels que ceux entre Crawford et Wong ou les hésitations dans le discours de Pierre et de Yukali. Pierre Lamontagne parle plutôt chinois avec aisance, tandis que Claire Forêt, Québécoise francophone et Xiao Ling, une Chinoise, parlent anglais ensemble. Tous les trois

possèdent des accents¹⁷ liés à leur langue d'origine quand ils parlent l'autre langue, mais la compréhension n'est jamais un problème dans leur communication. Les personnages passent sans effort d'une langue à une autre, sauf pour Claire qui ne parle pas mandarin: « je suis désolée. Je ne parle pas chinois » (Lepage 80). À la différence de *la Trilogie* alors, la signification symbolique de la pièce ne survient pas toujours dans les moments où deux personnages surmontent le défi de deux langues maternelles différentes, mais plutôt dans la langue visuelle de l'art et dans la langue écrite.

Il n'en demeure pas moins que les langues parlées jouent toujours un rôle important dans *le Dragon bleu*. L'alternance des codes linguistiques survient beaucoup plus facilement dans *le Dragon bleu* que dans *la Trilogie des dragons*, ce qui s'accorde avec le contexte des années 2000, le moment où se déroule l'histoire. L'apprentissage d'une autre langue est souvent nécessaire de nos jours, non seulement pour comprendre l'Autre, mais aussi et plus pertinemment pour comprendre le monde dans lequel nous vivons. Le choix d'avoir trois personnages plurilingues révèle la vision mondiale et inclusive de Lepage dans cette pièce; tandis qu'il met l'accent sur l'intimité dans *la Trilogie*, *le Dragon bleu* démontre la grande ouverture d'un esprit cosmopolite à travers les langues. En effet, Lepage met le plurilinguisme au premier plan du *Dragon bleu*; alors que des personnages dans *la Trilogie* tels que Wong, Jeanne, voire Pierre lui-même, n'apprennent que quelques mots d'une autre langue pour communiquer à un niveau

¹⁷ Les locuteurs québécois qui ne parlent pas mandarin ne peuvent pas percevoir l'accent français d'Henri Chassé ou de Robert Lepage quand ils parlent mandarin, mais nous supposons que, étant des locuteurs francophones, ils auront un accent.

élémentaire, nous voyons les trois personnages dans *le Dragon bleu* atteindre l'intercompréhension en passant d'une langue à une autre. La facilité avec laquelle Pierre parle mandarin est à l'opposé de ses difficultés en anglais dans *la Trilogie*, où il tâtonne pour trouver les mots corrects et recourt souvent au mot français. Il est intéressant que Pierre parle chinois couramment, mais nous ne savons pas s'il maîtrise l'anglais également. Tout de même, il y a de plus en plus de francophones qui apprennent une deuxième langue qui n'est pas l'anglais et par conséquent ce choix reste fidèle au contexte historique du vingt-et-unième siècle et échappe à l'opposition traditionnellement représentée au théâtre québécois entre le français et l'anglais.

Bovet remarque que dans *la Trilogie*, « pour parvenir à communiquer de façon satisfaisante en contexte plurilingue, les personnages doivent paradoxalement recourir à leur propre langue, seule voie d'accès à une parole intime » (57). Les personnages du *Dragon bleu* ne doivent pas recourir à leur langue, mais c'est toujours la voie d'accès à l'intimité. Dans *la Trilogie*, on a dit que bien que le Soi intègre l'Autre, on revient toujours chez Soi : un Soi québécois, au Québec, qui parle français. Si *la Trilogie* démontre un « contact du moi et du monde » (Bovet 55), *le Dragon bleu* échappe un peu à « l'égoïsme » pour représenter plutôt le monde. Lepage se concentre sur l'histoire de trois personnages présentés comme individus plutôt que trois personnages illustrant les oppositions Soi québécois/Autre anglais ou Soi occidental/Autre oriental. Les personnages dans les deux pièces cherchent non seulement la communication, mais aussi la communion avec d'autres êtres humains; dans *le Dragon bleu*, la communion est

parfois sacrifiée pour la communication, l'intimité, pour la fonctionnalité. Les personnages communiquent, mais la parole intime n'apparaît pas jusqu'aux moments où les personnages parlent leurs propres langues; comme Bovet le dit, la communion : « becomes possible only through the acceptance of one's identity-tongue, that is, through the acceptance of one's fundamental identity » (4). Nous croyons qu'une des scènes les plus intimes est en fait la scène où Pierre et Claire se disputent; les deux crient furieusement en français et se blessent mutuellement. Les capacités plurilingues de chaque personne révèlent leur ouverture à autrui, mais c'est toujours la langue-identité qui permet l'intimité, l'affirmation, et la connaissance de soi. Ces moments sont rares, cependant, et l'ouverture au monde reste la plus importante dans *le Dragon bleu*.

Nous avons noté que, tandis que *la Trilogie* expose le spectateur à plusieurs langues parlées sans nécessairement les traduire, *le Dragon bleu* utilise des surtitres, alors qu'il y a des échanges complets dans une autre langue. Or, les spectateurs peuvent toujours suivre l'intrigue dans les deux cas. *La Trilogie des dragons* possède un milieu plurilingue où tout le monde, les spectateurs et les personnages, relève le défi de ne pas connaître toutes les langues parlées sur scène. Dans son article « L'altérité et les modes de non-traduction : un regard sur Robert Lepage », Marta Dvorak souligne que « *la Trilogie des dragons* fut jouée en français, anglais, chinois, et japonais, avec 10% environ des répliques en chinois ou japonais, et le reste divisé de façon inégale entre le français et l'anglais » (65). Elle cite un entretien avec Barbara Crook où Lepage déclare : « the challenge is to make the play understood by both English and French audiences *without*

translating. We performed it in Quebec City, where very few people spoke English, and in Toronto, where hardly anyone understands French, *without changing a single line of the text* » (*ibid*). La pièce est donc écrite pour que le spectateur comprenne l'intrigue malgré les différentes langues parlées par les personnages. Les éléments visuels doivent être assez éloquents pour que le spectateur soit capable de comprendre la communication qui, dans d'autres circonstances, serait impossible. De façon différente, pour *le Dragon bleu*, il y a une version anglaise et une version française de la pièce¹⁸, et toutes les répliques sont traduites dans la langue cible du public par des surtitres. On aurait pu imaginer facilement une pièce où Pierre Lamontagne parle français à Xiao Ling au lieu du mandarin, ce qui aurait enlevé la nécessité de la traduction, mais Lepage choisit de présenter plusieurs langues authentiques avec des surtitres. Ainsi, les deux pièces prennent des dispositions pour que le spectateur puisse suivre facilement l'intrigue même quand il ne comprend pas la langue parlée par le personnage, mais l'effet varie pour chacun. Dans *la Trilogie*, le spectateur ne doit pas lire des surtitres et, par conséquent, il n'y a pas un rappel constant qu'il est en présence de l'Autre. Dans *le Dragon bleu*, de l'autre côté, le spectateur doit entrer dans le monde des personnages à travers la traduction continue; l'altérité de la langue lui rappelle qu'il est vraiment en présence de l'Autre. De plus, les surtitres dans *le Dragon bleu* sont accompagnés des caractères chinois, qui fonctionnent à un niveau plus symbolique et tentent d'atteindre un imaginaire

¹⁸ Nous avons vu la version anglaise à Toronto, mais nous étudions la bande dessinée française. Cette dernière donne les caractères chinois dans des bulles avec la traduction française en bas de la page et efface entièrement l'anglais en faveur de la traduction donnée en français, avec seulement des crochets obliques pour nous rappeler que les personnages parlent en anglais.

de la Chine. Ainsi, nous dirons que la communication dans cette pièce débouche sur le langage universel de l'art.

Tout comme le théâtre, l'écriture chinoise est hautement symbolique en signifiant à travers la langue parlée et l'image à la fois. Au début de la pièce, Pierre explique que « le premier caractère chinois qu'un maître de calligraphie nous enseigne à peindre est constitué d'un seul trait. Malgré son apparente simplicité, il signifie à la fois le chiffre 1 et la ligne d'horizon qui sépare le ciel de la terre, le haut du bas, le visible de l'invisible. Donc s'il est vrai qu'une image vaut mille mots, on peut dire qu'en Chine, un mot vaut mille images » (3). Il est évident que non seulement les images intéressent l'homme de théâtre qu'est Lepage, mais plus spécifiquement que ce sont les images de la Chine, où les mots et les images tiennent une relation si particulière, qui le fascinent. La calligraphie des caractères chinois est employée deux fois tout au long de la pièce : au début, avant la projection du titre de la pièce, dans un prologue où le comédien qui joue Pierre entre sur scène et nous parle¹⁹, puis lorsque Xiao Ling découvre qu'elle est enceinte. Tout comme pour *la Trilogie*, le prologue du *Dragon bleu* présente un milieu plurilingue dès le début, mais d'une manière plus subtile. Dans *la Trilogie*, on entend trois voix qui disent la même chose dans trois langues différentes. Leurs discours résument la pièce entière; leurs mots possèdent un type de pouvoir prophétique, comme si elles nous donnaient déjà une esquisse de l'histoire qui viendra. Dans *le Dragon bleu*, de façon semblable, il y a deux langues présentes : le français lorsque Pierre parle et le

¹⁹ À ce moment-là, le public ne sait pas si c'est le personnage de Pierre ou le dramaturge lui-même qui parle.

chinois dans sa forme écrite. Les mots de Pierre et les images de la langue écrite dévoilent également l'histoire qui va suivre. La différence fondamentale est que dans *la Trilogie*, les trois langues ne sont qu'orales, tandis que dans *le Dragon bleu*, les caractères chinois fournissent une image graphique devant nos yeux. La langue écrite non seulement fait partie de la culture réelle, mais elle ajoute aussi un aspect visuel à l'expression linguistique.

Lorsque Pierre fait de la calligraphie la deuxième fois, il est assis à son bureau au deuxième étage de la scène pendant que les deux femmes font de la bicyclette à la ville. Xiao Ling descend de son vélo et se tord de douleur; dans la scène suivante, elle explique à Claire : « Il faut attendre cinq minutes. Une ligne, c'est négatif et deux lignes, c'est positif » (106). Le seul trait que Pierre dessine en premier pendant le dialogue qui suit²⁰ n'est pas seulement une représentation du symbole pour un test négatif de grossesse, mais aussi le mot « un » en chinois. Le symbolisme de la langue chinoise est directement lié ici au symbole du test; si Xiao Ling n'est pas enceinte, elle est toujours seule ou juste « une ». D'une façon semblable, le deuxième trait qui forme une croix ne signifie pas seulement le test positif de grossesse, mais aussi le nombre « dix » en chinois, qui est le nombre le plus grand à un seul chiffre dans la langue chinoise, qui ainsi représente la totalité.²¹ Dans *la Trilogie*, de grands thèmes sont évoqués dans les dialogues entre deux

²⁰ « XIAO LING – (en mandarin) merci. CLAIRE – (en anglais) C'est négatif? XIAO LING – (en anglais) Oui » (Lepage 107).

²¹ De plus, les chiffres arabes pour le mot dix sont composés d'un « 1 » et un « 0 » qui peuvent représenter le principe du mâle et de la femelle respectivement, ce qui est nécessaire pour le positif au test de grossesse! Cette dernière idée est peut-être une extrapolation un peu trop forcée, mais la combinaison du côté yin et du côté yang est un motif présent dans les deux pièces et par conséquent mérite d'être soulignée.

personnes qui parlent des langues complètement différentes, alors que dans *le Dragon bleu*, la Chine imaginaire est évoquée par la langue parlée tout autant que par le symbolisme très visuel des idéogrammes de la langue écrite.

En bref, le plurilinguisme dans *le Dragon bleu* diverge de celui de *la Trilogie* de deux façons révélatrices. D'une part, le choix dramaturgique d'avoir trois personnes complètement plurilingues dans *le Dragon bleu* indique le contexte des années 2000 ainsi que la vision mondiale de Lepage. C'est une communication ouverte sur le monde. D'autre part, les caractères chinois dans *le Dragon bleu* enrichissent la langue théâtrale et mettent l'accent sur l'imaginaire de la Chine. Faudrait-il dire alors que le plurilinguisme chez Lepage nous a conduit à une langue symbolique plus riche plutôt qu'à une meilleure communication avec l'autre? En dernière instance, c'est le langage de l'art qui permet au Soi de trouver l'Autre tout autant que de se trouver.

Chapitre 3

La représentation de l'Autre dans l'espace

Dans *La lecture du spectacle théâtral*, Louise Vigeant démontre l'importance de l'espace théâtral :

L'espace théâtral est un espace réel – mais construit, artificiel, sémiotisé et sémantisé parce qu'il est organisé à partir de codes. Parce qu'il est le lieu où se produisent, se combinent et sont perçus tous les signes du texte spectaculaire, l'espace théâtral constitue le premier texte partiel à considérer et à partir duquel on peut analyser les relations qui se tissent entre tous les signes scéniques. C'est donc par là qu'il faut commencer! (34)

L'espace théâtral, selon Vigeant, peut être divisé en quatre catégories, mais de façon générale l'espace théâtral possède deux qualités majeures, dont la première est qu'il est un espace physique et concret qui loge les spectateurs et les comédiens, avec son architecture et des objets réels. Vigeant divise ensuite cet espace physique en trois espaces : le *lieu théâtral*, l'*espace scénographique* et l'*espace scénique*. La deuxième qualité est que l'espace théâtral contient un monde imaginaire, qui est désigné par Vigeant comme l'*espace dramatique*. Dans l'espace, il y a d'autres éléments qui fonctionnent tous ensemble pour créer l'illusion de la pièce (et qui sont une réalité physique aussi). Anne Ubersfeld insiste de son côté sur le fait que « l'espace théâtral n'est pas vide : il est occupé par une série d'éléments concrets, dont l'importance relative est variable et qui sont : les corps des comédiens; les éléments du décor; les accessoires » (143).

Avec ces divisions en tête, nous pouvons aborder la question de l'espace dans l'œuvre de Robert Lepage. Il faut dire d'abord que, pour Lepage, la pièce, dans un certain sens, s'écrit par elle-même. Le processus de création est très organique et artistique; le créateur répond aux stimuli de son environnement et est « à l'écoute » de l'espace dans lequel il travaille. Dans « Appartenance et territoires », Hélène Beauchamp cite Robert Lepage, qui explique comment le lieu est une des ressources du spectacle *À propos de la demoiselle qui pleurait* d'André Jean, dont il a fait la mise en scène en 1985 :

Durant près de deux mois, la majorité des créateurs et collaborateurs [...] se sont employés à laisser parler un lieu, à lui laisser raconter l'histoire de la demoiselle qui pleurait. Tout le monde a dû être à l'écoute de cette salle et sensible à son âme. Et surtout se laisser envahir par elle plutôt qu'essayer de la découvrir bêtement. Tout à coup, c'est l'espace qui choisit lui-même qui l'occupera et à quel moment. (47)

Ce type du processus qui donne une grande importance à l'espace recueille des éloges critiques. Dans *Fifty Key Theatre Directors*, Shomit Mitter précise :

A striking by-product of Lepage's preoccupation with involving the actors in the process of developing performances is the proliferation of the most exquisite stage images in his dramas. Whether it is the manner in which a parking attendant's booth becomes a staircase leading down into a basement in *The Dragons' Trilogy* or a huge syringe injecting narcotics into a gigantic silhouetted arm in *Needles and Opium* (1991), Lepage's productions speak with a vibrant visual eloquence. (243)

Cette éloquence vient presque toujours des objets et du fait qu'ils sont polyfonctionnels²², polysémiques²³ et polyvalents²⁴. De même, l'espace dramatique de la pièce n'est pas possible sans les influences des lieux réels.

3.1 Les lieux géographiques

Ainsi, dans *la Trilogie des dragons*, la conception de l'espace des pays orientaux joue un grand rôle dans la conception de la pièce dans son ensemble. Dans *Quelques zones de liberté*, livre d'entretien avec Rémy Charest, Lepage, qui se passionne pour la géographie, affirme que la différence entre le Japon avec sa culture insulaire, mais transparente, et la Chine, plus opaque, « tient à la nature de leurs territoires, de l'espace. À ma première visite au Japon, j'ai été saisi par l'exiguïté, par la maximisation d'utilisation de l'espace vital. Donc, par la transparence obligée du Japon. Le Japon est un pays fait de papier de riz : les murs des maisons en sont littéralement faits. Les frontières sont donc toujours un peu éthérées, vaporeuses » (48). Or, cette différence n'est pas visible dans l'espace de *la Trilogie*. Lepage profite plutôt d'une fusion entre les deux pays. Dans son article « Tenir l'univers dans sa main », Solange Lévesque note que dans la pièce « [...] tao et zen s'associent pour former l'Orient. Il n'y a pas opposition des cultures, mais amalgame. La parabole chinoise du yin et du yang racontée dans *le Dragon blanc*, en contrepoint à la première rencontre amoureuse de Pierre et de Yukali, montre

²² Selon Louise Vigeant (1989), lorsqu'un objet est polyfonctionnel, il remplit « plus d'une fonction: une fonction reliée à son usage et une autre reliée à sa signification connotative » (79).

²³ L'objet est polysémique lorsque « les significations que l'on peut accoler à un objet sont [...] très nombreuses (le propriétaire de la voiture peut être riche, jeune et excentrique) » (*ibid*).

²⁴ Selon Vigeant, l'objet polyvalent est « un objet "passe-partout" : un objet qui se métamorphose, un objet dont les sens se remplacent les uns les autres plutôt que de s'additionner » (*ibid*). C'est peut-être la polyvalence qui distingue d'ailleurs les objets lepagiens.

bien que *la Trilogie* ne s'intéresse pas à l'exotisme pour l'exotisme, mais plutôt aux aspects féconds de la rencontre et du mélange des cultures » (117). Lepage prend les éléments disparates de la Chine et du Japon et les unit dans un imaginaire dont le symbolisme emprunte à chaque culture. Chaque Dragon se passe dans un Chinatown différent; la forte présence du Chinois et de sa blanchisserie, de même que son rêve et les mouvements inspirés du tai-chi, démontrent l'influence de la Chine sur la pièce dans *le Dragon vert*. La langue chinoise réapparaît dans *le Dragon rouge* avec les personnages de Stella,²⁵ les sœurs chinoises, Sœur Marie-de-la-Grâce et Lee, tandis que les deux Yukali parlent japonais. Le symbolisme du drapeau communiste, du portrait de Mao Tsé-toung et de sa chanson illustre le rôle que la Chine tient toujours, mais la présence de la geisha Yukali, de sa fille qui enterre la robe de sa mère et le sujet de la chanson *Youkali* révèlent l'influence croissante du Japon dans la représentation de l'Orient. Dans *le Dragon blanc*, sauf dans l'épilogue, la langue chinoise disparaît, alors que la langue japonaise est dans le prologue et dans la scène amoureuse entre Pierre et Yukali. Le Hong-Kong se matérialise dans la mémoire de Crawford et est évoqué dans la réplique du pilote, qui dit de Hong-Kong et de Vancouver : « les deux villes jumelles deviennent ainsi l'incarnation même du Tao : le yin et le yang qui régissent et permettent l'unité de l'univers » (Lepage 166). Le yin et le yang ressurgissent dans la tradition japonaise de joindre les cordes familiales dans le jardin zen.

Une autre image qui réunit les deux cultures est la scène de kamikaze :

²⁵ Rappelons que, dans la première version, Stella dit quelques mots en mandarin.

Sur l'écran défilent des images d'archives militaires : des avions japonais attaquent des porte-avions américains. Yukali entre dans le jardin zen, trace des sillons dans le sable avec un râteau et y dépose un bateau de papier. [...]

YUKALI – During the 12th century, when China and Japan were still at war, from the top of a cliff, Japanese saw an impressive fleet of Chinese ships, preparing to attack them. Since they did not have a fleet of their own to counterattack, their only hope was to invoke the gods. Hearing that prayer, the gods blew into the ocean a great wind, creating a tidal wave that swallowed up all ships...Like tiny little paper boats. It was gods wind: KAMIKAZE. (140)

Dans l'Histoire, la Chine et le Japon étaient des ennemis. D'une certaine façon, l'évolution de *la Trilogie* reflète cet acte de kamikaze : au moment du *Dragon blanc*, les influences culturelles du Japon semblent englober la culture chinoise comme le raz-de-marée de cette histoire. À la différence de cette anecdote, cependant, les influences chinoises ne disparaissent pas complètement; en fait, le retour en Chine est si important dans *le Dragon bleu* que toute l'action s'y déroule et qu'aucune référence au Japon n'y est faite. Ainsi, les deux cultures dans *la Trilogie* ne sont pas en conflit; Lepage les combine plutôt pour avoir un Orient imaginaire qui est constitué d'un mélange d'éléments de la Chine et du Japon, qui est, à son tour, en contact avec l'Occident. Dans son article « Robert Lepage and the Languages of Spectacle », Sherry Simon note : « East and West are not, however, two different places, two separate realities, but pieces in an ever-moving and changing configuration of identities » (220). De façon semblable, dans un entretien avec Pierre Lavoie et Lorraine Camerlain, Marie Brassard explique : « 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 » (195). L'Orient et l'Occident

sont ainsi interdépendants; en gardant leur autonomie, ces forces apparemment antinomiques sont entièrement interconnectées.

Les espaces géographiquement réels influencent la création de l’Orient imaginaire dans les quatre Dragons, mais ils contribuent aussi aux interactions créées entre le Soi et l’Autre. C’est encore dans le livre de Charest que Lepage observe :

Michel Tournier, dans quelques ouvrages, se livre à des comparaisons entre le Canada et le Japon, entre un lieu immense et presque vide de population, et un autre, restreint et très densément peuplé. Il me semble que cette différence a des répercussions : les Japonais vivent dans des appartements grands comme des mouchoirs de poche, ce qui les a amenés à se créer un espace intérieur considérable, infini; ici la disponibilité spatiale est concrète, évidente : nous avons le potentiel pour développer un tel espace intérieur, mais nous agissons autrement, à cause de notre conditionnement, de notre perception de l’espace. (49)²⁶

Lepage représente cette différence dans la visite de l’installation de Pierre Lamontagne à Vancouver par Yukali, qui, japonaise, possède cet espace intérieur que Lepage évoque dans son entretien. La discussion entre les deux personnages tourne autour de la différence de leur esthétique. Tel que le remarque Pierre : « non, non, c’est pas pareil. Toi, ton travail, ça part de toi... Toi, tu es branchée sur toi. You plug in you. Me, I plug in the wall » (Lepage 158). Yukali insiste sur le fait que, de même que ses peintures viennent directement d’elle, l’électricité, utilisée dans l’installation, vient de Pierre aussi

²⁶ Lepage continue : « Je le constate pendant les répétitions, quand je travaille avec des acteurs japonais au Tokyo Globe Theatre. Pendant les pauses, avec les acteurs occidentaux, on lâche son fou, on va discuter de choses et d’autres, on rattrape des nouvelles. Mais je me suis aperçu qu’avec les Japonais, en faisant cela, je violais quelque chose de précieux. Les acteurs ont chacun leur place dans la salle de répétition, où ils retournent aux pauses. Aller vers eux à ce moment-là, c’est envahir leur espace personnel. Au début, ils sont très gentils, mais malgré cette gentillesse, on s’aperçoit qu’on leur vole un temps qui leur appartient en propre, où ils se réfugient en eux-mêmes » (49).

(157). Elle répond : « but it touches me. Look, I work with the space inside. Small. You work with the space around us. You took the universe and you put it into a small room. And here, I feel safe, I feel secure, in your universe. » (158). Cette description de l'installation pourrait être une métaphore pour la pièce elle-même en ce que l'espace théâtral de Lepage veut englober en quelque sorte l'univers.

Or, si les lieux géographiques influencent la pièce, doit-on critiquer *la Trilogie* pour ne pas donner une représentation « juste » de l'Orient? Pour Jennifer Harvie, « the Orient is never realized in the play; it remains a complex fantasy viewed from the West » (117). Selon nous toutefois, l'Orient qui est traité dans une perspective occidentale est d'abord un espace intérieur et imaginaire chez Lepage, tel qu'il l'affirme d'ailleurs dans la citation suivante :

Il y a le lieu géographique, mais il y a aussi ce que le lieu représente pour toi. La Chine de la *Trilogie* était une Chine qui seyait bien à ce que nous voulions dire dans le spectacle. [...] La Chine a des odeurs, des textures, des règles, des sensations que nous ne connaissions pas, mais dont nous n'avions pas besoin pour le spectacle. Ce n'est pas important d'être géographiquement exact : comme pour une anecdote, il faut d'abord et avant tout que ça convienne au spectacle. (cité dans Charest 42)

3.2 Les lieux théâtraux et les espaces scénographiques

Pour commencer sa discussion sur les quatre types d'espace, Vigeant remarque que « lorsqu'on parle d'espace au théâtre on peut parler en fait de bien des espaces différents. N'utilise-t-on pas le mot « théâtre » parfois pour désigner l'endroit même où l'on présente du théâtre? Mais la dimension spatiale ne se limite pas à identifier cet endroit, qui sera appelé le *lieu théâtral*, où se joue le spectacle » (35). Vigeant explique

que la dimension spatiale va au-delà du lieu théâtral : dans l'organisation de l'espace par rapport aux spectateurs (*l'espace scénographique*), l'organisation des moyens qui concrétisent un lieu imaginaire (*l'espace scénique*) et le lieu imaginaire qui est représenté (*l'espace dramatique*). Dans ces trois types d'espace, l'organisation « peut varier d'un lieu théâtral à un autre » (*ibid*). De même, le lieu théâtral a beaucoup changé pour *la Trilogie des dragons* tout au long de son évolution. Pierre Lavoie énumère les lieux centraux pour chaque étape de la conception : « la première étape, d'une durée de quatre-vingt-dix minutes avec un entracte, a été créée à l'Implanthéâtre du Québec »; la deuxième étape au même lieu, avec des reprises au Du Maurier World Stage à Toronto, au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal, au Théâtre de l'Atelier du Centre national des arts à Ottawa, et à la Salle Octave-Crémazie du Grand théâtre de Québec à Québec; la troisième étape dans le Vieux-Port à Montréal (209). En outre, la deuxième étape a été reprise aux États-Unis, à Londres, à Limoges, en Irlande et en Australie (210). De toute notre recherche, le lieu théâtral qui mérite le plus notre attention est le Vieux-Port de Montréal, où la version intégrale de six heures consécutives a été créée. Dans un entretien avec Stéphan Bureau, Lepage raconte l'histoire de la première fois qu'il a créé la version intégrale de *la Trilogie* dans le Vieux-Port le 6 juin 1987 :

[...] quelque chose est arrivé. Au bout de six heures, la porte s'ouvre sur le fleuve et il y a une jonque chinoise pas rapport qui passe dans le cadre, qui fait une entrée de cadre au bon moment et les trois voiles de cette jonque-là sont des trois couleurs des trois dragons – rouge, blanc et vert – et tout le monde est certain que ça fait partie du spectacle. Notre réunion, notre talent, notre communion, nos intentions, notre poésie ont percé un trou dans l'espace-temps, puis sont allés chercher un miracle, ont fait coïncider les choses. (195)

Pour cette production-là, le choix du lieu théâtral a ajouté un élément à la pièce avec un hasard qui ressemblait à un destin. Lepage donne du crédit à « une convergence d'énergie » (Bureau 195), mais pour les spectateurs cette nuit-là, la jonque aura été de la magie pure, un décor inoubliable. Pour certains critiques toutefois le changement de lieu théâtral pour la deuxième version semblait être aléatoire. C'est le cas d'Étienne Bourdages, qui a vu la deuxième version en 2003 :

Le spectacle se donnait dans un immense hangar désaffecté situé au bout d'un stationnement en terre battue à l'une des extrémités du quartier Pointe-Saint-Charles, un quartier pas riche du tout, à majorité anglophone. Mais je me rendis vite à l'évidence : le lieu avait peu d'importance et n'avait pas été choisi pour quelque caractéristique particulière; il n'amorçait en fait aucune piste empruntée par le texte. En 1987, la pièce avait été jouée dans un hangar du Vieux-Port. Cette année, elle aurait pu aussi bien être jouée à Dorval que sous un chapiteau ou dans une salle quelconque... peu importe. Le concept ne va pas jusque-là. Première désillusion. (142)

On peut néanmoins être étonné d'un tel commentaire, qui ne tient pas compte du fait que les deux lieux mentionnés présentent une coïncidence intéressante avec le lieu scénique polysémique du stationnement dans *la Trilogie*. De même, il faut signaler ici que Lepage a trouvé son inspiration dans « un terrain de stationnement de la basse-ville de Québec [...] un lieu physique réel, situé à l'arrière du cinéma Odéon, où les créateurs du spectacle, suivant la méthode des Cycles Repère, ont puisé leur inspiration première » (Bovet 209). Par conséquent, le choix de jouer la pièce dans un hangar au bout d'un stationnement demeure significatif.

Tournons-nous maintenant vers l'espace scénographique, que Vigeant définit comme « l'organisation spatiale, à l'intérieur d'un lieu théâtral, qui met en relation les

émetteurs et les récepteurs du spectacle » (37). Elle dénombre huit possibilités d'espaces scénographiques : l'espace dit *traditionnel*, l'espace à rapport frontal, l'espace rectangulaire, l'espace en rond, l'amphithéâtre ou hémicycle, l'aire de jeu en croix, les aires de jeu multiples et l'espace éclaté (37-40). Dans son article « La ville en soi : représentations de Québec dans le théâtre de Robert Lepage », Jeanne Bovet raconte en détail le lieu scénographique de la troisième production de *la Trilogie* dans sa version intégrale en 1987: « le plateau se présente comme une aire de jeu rectangulaire, recouverte de sable, bordée sur ses deux plus longs côtés de gradins où prennent place les spectateurs » (209). L'espace scénographique pour *la Trilogie des dragons* tombe ainsi dans la catégorie de l'espace rectangulaire, où « les spectateurs sont distribués de part et d'autre d'une aire de jeu souvent plus longue que large. On devine tout de suite comment une telle organisation empêche la construction de décors parfaitement illusionnistes et comment le public ne peut pas oublier qu'il est le public puisque les spectateurs se voient à travers le spectacle » (Vigeant 37). Dans l'acte de voir l'Autre de l'autre côté de la scène, on peut se voir, se retrouver. Dans son article « The Dramatic Art of Robert Lepage : Fragments of Identity », Josette Féral affirme : « for the subject, identity requires a look backward, a doubling of perspective in order to observe oneself, to appropriate the [social and moral] codes, to transform and repeat them, to play with them, to expand their meaning, to agree with them or enter into conflict with them. The zone of conflict is essential » (149). Donc, voir d'autres spectateurs de l'autre côté de la scène est un type de dédoublement dans cette « zone de conflit »; d'un côté, on voit tous ces autres

spectateurs et le sens d'être un Soi unique devient plus fort. De l'autre côté, on s'observe dans leurs réactions comme s'ils étaient un miroir, ce qui s'applique à notre thèse selon laquelle l'Autre est toujours déjà en Soi.

Le Dragon bleu a été présenté dans des lieux théâtraux plus conventionnels. La première production a eu lieu à la Comète en France du 22 au 24 avril 2008 et a été reprise en Espagne, aux États-Unis, au Canada, en Serbie, en Irlande, en Australie, au Japon, au Royaume-Uni et en Italie pendant sa tournée de quatre ans.²⁷ Au Canada, la pièce a fait son début au Théâtre du Trident à Québec en 2009, puis a voyagé au Centre national des Arts à Ottawa et au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal. La pièce a été jouée à Vancouver à l'Université Simon Fraser en 2010. Nous avons quant à nous assister à une représentation de cette pièce qui a été présentée au Royal Alexandra Theatre à Toronto du 10 janvier au 19 février, 2012. Ce théâtre ne possède rien de spécial et capture moins de magie que les théâtres où s'est produite *la Trilogie des dragons*. Il n'y a là aucune chance pour des moments miraculeux comme celui de l'apparition de la jonque au Vieux-Port à Montréal; toute la magie vient donc alors uniquement de l'espace scénique. L'espace scénographique de ce théâtre est ce qu'on appelle l'espace dit « traditionnel » : « c'est l'espace qu'on voit dans le lieu théâtral conventionnel, soit celui qui met face à face une salle où est assis le public et une scène à l'italienne. [...] C'est la scène idéale pour le jeu naturaliste qui veut se faire passer pour la réalité puisqu'elle permet une reconstitution quasi parfaite de la réalité par des décors illusionnistes qui

²⁷ Curieusement, la pièce n'a jamais été présentée en Chine, le lieu géographique qui a inspiré l'espace dramatique.

cachent la machine théâtrale » (Vigeant 37). Nous avons déjà une différence dans les espaces des deux pièces : dans *la Trilogie*, l'espace ne permet pas aux spectateurs d'oublier complètement qu'ils assistent à une représentation imaginaire, et cela crée ainsi un rapport Soi-Autre entre les spectateurs eux-mêmes, tandis que dans *le Dragon bleu*, l'espace permet de mieux s'immerger dans l'histoire, de sorte que le Soi (spectateur) s'identifie à l'Autre (personnage).

3.3 L'espace scénique et dramatique

L'espace scénique étant l'interprétation de l'espace dramatique, concrétisée dans le décor, les objets, les éclairages et les corps des comédiens, les deux espaces sont intimement liés. Selon Vigeant, l'espace scénique « est un espace ludique, l'espace investi par les comédiens en jeu : leurs déplacements, leurs gestes et la manipulation des objets qu'ils peuvent faire modifient continuellement cet espace pour en faire un espace très dynamique qui se déploie dans une durée » (41). En ce qui concerne l'espace dramatique, elle affirme que « dans un premier temps, les spectateurs constatent que les comédiens, tout comme eux, sont dans un espace réel, concret, le lieu théâtral, mais tout de suite, ils savent aussi que ces comédiens tentent de leur faire croire qu'ils sont « ailleurs ». C'est ce que l'on appelle un *espace dramatique*, c'est-à-dire un espace fictionnel » (*ibid*). Nous examinerons maintenant l'évolution des espaces scéniques et des espaces dramatiques du *Dragon vert* au *Dragon bleu* et comment ils se rapportent à notre problématique.

Bien que *la Trilogie* introduise l'idée du voyage vers l'Orient dès son début, en réalité, elle voyage à l'intérieur du Canada de l'Est à l'Ouest, en commençant par la ville de Québec. C'est donc un élément de preuve de plus que *la Trilogie* accède à l'Orient par l'Ouest. L'espace dramatique du *Dragon vert* est celui d'une communauté québécoise des années 30, ce qui se reflète dans l'espace scénique. Pavlovic observe que l'action arrive « au cœur d'une société fermée pleine de préjugés raciaux, religieux et autres. Le monde clos de ce début de siècle sera évoqué par des lieux fermés, étanches, occultes : sous-sol labyrinthique, local du barbier, chambres, morgue, monde réduit à la dimension d'une seule rue née du jeu de deux fillettes. Tout, ici, est creux et lointain, sombre, humide et brumeux, éclairé aux torches et aux chandelles » (43-44). L'espace dramatique évoqué est claustrophobe et représentatif de la xénophobie qui existait à cette époque historique. Dans les années 30, il y avait moins de voyage, moins de contact et, par conséquent, d'une certaine façon, plus de craintes concernant l'altérité. L'espace obturé révèle ainsi le monde fermé à ce moment.

Dans *le Dragon rouge*, l'espace n'est plus fermé, mais il n'est pas ouvert comme dans *le Dragon blanc* non plus. Pavlovic écrit : « Le Dragon rouge nous transporte cinq ans plus tard, à Toronto, dans un monde en guerre et en transformation » (55). La ville de Toronto est non seulement plus grande que Québec, mais elle est plus multiculturelle aussi. L'histoire devient plus noire dans son contenu avec la méningite de Stella, le traitement de la guerre, ainsi que le cancer et le suicide de Jeanne. Or, ces sujets difficiles ne sont pas représentés sur un champ de bataille ou dans un hôpital sombre; il y a plutôt

une euphémisation au niveau de l'espace. La patinoire des amants devient un champ de bataille pour la Deuxième Guerre mondiale; le sable au Japon devient un cimetière; la cuisine devient le lit de mort de Jeanne. Ces lieux sont moins distincts et plus variés que ceux présentés dans *le Dragon vert*; l'action voyage au-delà d'une seule rue pour arriver dans des espaces plus grands, tels que Tokyo.

Dans *le Dragon blanc*, les personnages sont à Vancouver en 1985. L'espace est toujours au service de la rencontre, de l'universalité et de la quête identitaire. Dans ce *Dragon*, Lepage met l'accent sur le voyage, le transit et les échanges, qui se passent tous dans des lieux publics. Pavlovic constate :

Le *Dragon blanc* est actuel; voyages, confort, luxe, anonymat et mélange de cultures s'y traduiront par des lieux abstraits, connotatifs, des lieux neutres et emblématiques qui ne sont plus identifiables à des personnages précis: aéroport, montagne, ville remémorée, cimetière, hôpital, galerie d'art, jardin zen, avion et ciel au-dessus du Pacifique... L'élargissement de l'espace se traduira d'ailleurs par une ouverture réelle du hangar où se déroule la représentation, sur le vent et sur l'infini de l'extérieur.
(66)

L'espace dramatique s'élargit dans ce *Dragon* par rapport aux autres et reflète les attitudes plus ouvertes des gens un demi-siècle plus tard. L'aéroport, l'évocation de Hong-Kong, le jardin zen sont tous des lieux internationaux et contemporains, ce qui est complètement l'inverse de l'espace tel qu'il est représenté dans *le Dragon vert*.²⁸

²⁸ Un autre mouvement vers l'internationalisme évolue à travers les véhicules. Dans *le Dragon vert*, il y a une jonque complètement chinoise, mais elle est immobile et trouvée seulement dans le rêve de Wong. Dans *le Dragon rouge*, les bicyclettes sont partout, mais elles ne peuvent pas parcourir de longues distances. Ce n'est qu'avec *le Dragon blanc* que nous voyons des véhicules tous internationaux et mobiles : la voiture sport, l'avion, voire le scooter, sont des véhicules trouvés partout dans le monde et par lesquels on peut voyager bien loin.

Si chaque Dragon était caractérisé par un seul lieu, ce seraient le stationnement pour *le Dragon vert*, la cuisine pour *le Dragon rouge* et l'aéroport pour *le Dragon blanc*. Dans le prologue du *Dragon vert*, nous sommes confrontés à quelques éléments du décor qui restent plus ou moins stables et présents à travers la pièce entière, et dont les fonctions sont très révélatrices. L'élément de l'espace scénique le plus important est sans contredit le stationnement. Bovet énumère les objets qui représentent le terrain de stationnement : « la guérite en bois à une extrémité, le poteau de téléphone à l'autre extrémité, les blocs de béton bordant les longueurs du plateau. Ce dispositif initial restera en place pour toute la durée du spectacle [...] » (209). Lévesque ajoute que la surface du stationnement est « couverte de sable, comme un jardin zen » (113). Il y a deux effets paradoxaux de cet espace scénique, qui est minimal et polyvalent. D'un côté, la simplicité de l'espace scénique pourrait donner une valeur universelle à l'espace dramatique; Bovet appelle le stationnement un « non-lieu » (209) et un « lieu de passage neutre » (211). Puisque le décor de base ne change pas tout au long de la pièce, un spectateur pourrait avoir le sentiment que cette histoire aurait pu arriver dans n'importe quel lieu, dans n'importe quelle ville canadienne. Il n'en demeure pas moins que le stationnement n'est pas tout à fait neutre, parce que nous l'associons à la ville de Québec. Étant donné que la pièce commence à Québec, Bovet constate que « les deux villes canadiennes-anglaises semblent en quelque sorte procéder du lieu initial qu'est la ville de Québec; on pourrait même affirmer qu'elles y sont, dès l'origine, virtuellement contenues. [...]L]a rémanence des marques scénographiques de Québec dans la représentation des villes ultérieures

répond à la logique fictionnelle de *La Trilogie des dragons* » (210). Ce sont des Québécois qui déménagent de leur ville natale à Toronto et puis à Vancouver (et enfin en Chine dans *le Dragon bleu*). Le Québec reste dans les personnages et c'est comme si, d'une certaine façon, ils ne partaient pas vraiment. Dans un stationnement immobile, ils restent chez soi tout en voyageant d'une ville à une autre.

Le stationnement fournit non seulement l'espace dramatique qui permet de voyager vers l'ouest horizontalement, mais aussi un espace dramatique qui s'étend verticalement dans deux sens différents. D'abord, le prologue évoque un axe vertical :

Si tu grattes le sol avec tes ongles
Tu vas trouver de l'eau et de l'huile à moteur
Si tu creuses encore
Tu vas sûrement trouver des morceaux de porcelaine
Du jade
Et les fondations des maisons des Chinois qui vivaient ici
Et si tu creuses encore plus loin
Tu vas te retrouver en Chine
Quand je vais mourir
C'est dans un trou comme ça que je voudrais que tu me jettes
Pour que je tombe
Éternellement
Pour que je vive éternellement (Lepage 16-18)

Puisqu'il y a des couches de détritiques sous le stationnement, si on creuse comme un archéologue, on découvre des objets qui, comme au théâtre, portent des significations. Or, ce lieu évoque également un mouvement vers le haut, dans la mesure où « cet axe vertical est aussi celui de la transcendance » (Bovet 212). Le trou vers la Chine devient une voie vers l'éternité. Deuxièmement, il y a l'axe vertical du temps. Le stationnement est un chronotope. Mikhaïl Bakhtine définit le chronotope comme le « "temps-espace" » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la

littérature. [...] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps » (237). Plus on creuse profondément, plus l'histoire qu'on déterre sera vieille. Le temps se manifeste dans les couches du stationnement. De plus, les voix dans le prologue précisent : « Aujourd'hui, c'est un stationnement/ Plus tard, ça va peut-être devenir un parc, ou une gare, ou un cimetière » (Lepage 15-16). Cette phrase simple dévoile la pièce entière : le stationnement devient un type de bac à sable pour les fillettes, un lieu de transport et bien sûr, un lieu de sépulture. En effet, Marie Gignac affirme que « le parking a vraiment été la métaphore poétique de tout le spectacle » (Lavoie et Camerlain180) et Lepage lui-même va au-delà de cette assertion en disant dans un entretien avec Alberto Manguel : « the parking lot became a sort of toy model for the universe » (cité en Koustas 39). Le stationnement contient tout : le déroulement prévu de la pièce, les souvenirs de chaque Chinatown, les mouvements vers le bas et le haut, et le voyage vers l'Autre et vers l'identité du Soi. L'élément le plus banal de l'espace scénique devient ainsi l'élément le plus vaste de l'espace dramatique, qui englobe effectivement l'univers entier.

Dans *le Dragon rouge*, une grande partie de l'action se passe dans la cuisine de Jeanne et de Lee. La cuisine est un espace domestique, qui représente les deux mouvements complémentaires : le mouvement vers l'intimité dans la quête identitaire et le mouvement vers l'Autre, qui sont en réalité la même chose. Jonathan Weiss remarque : « la cuisine, la chambre, voilà les lieux préférés des dramaturges des années 70 », mais il ajoute que le théâtre était « avant tout “québécois”, c'est-à-dire collectif, instrument

d'une prise de conscience nationale » (135). L'accent sur la cuisine dans *le Dragon rouge* pourrait être ici ironique, parce que Lepage se moque de ce lieu mythique en même temps qu'il échappe aux limites traditionnelles du théâtre québécois en ouvrant l'espace à la présence de l'Autre dans la forme de Lee et des objets orientaux qu'il y apporte. Dans la première scène dans la cuisine, Jeanne « *enfile un peignoir de style oriental* » (Lepage 71) et trouve une poupée japonaise. Leur cuisine est ainsi un lieu d'intimité qui accepte l'Autre oriental; ce mélange d'intimité et d'altérité se retrouve dans d'autres espaces dans *le Dragon rouge* aussi. Dans le magasin, par exemple, Jeanne porte un corsage chinois, costume de l'Autre, mais l'action se concentre sur l'histoire intime de Jeanne et Françoise. À la fin de cette scène, toujours au magasin, Jeanne raconte l'histoire des deux sœurs chinoises, qui « *entrent dans la cuisine* » et « *ouvrent les panneaux de la table, se glissent dans l'ouverture et se couchent sur le sol en position fœtale* » (86). Les deux espaces scéniques se superposent sur la scène tandis que l'espace dramatique de Toronto se mêle à celui de la Chine, représentée par la table qui devient aussi le ventre d'une mère.

La cuisine est aussi le lieu de l'affrontement entre les cultures. Lee crie : « *Stella has a family. She must stay with her family. That's the Chinese way. It's our belief. It's my belief!* » (Lepage 104). Jeanne, de son côté, répond : « *I want her to live in a hospital, where she will be taken care of. Lee! It's the only way!* » (105). Lee veut suivre la façon traditionnelle et chinoise de faire face aux problèmes familiaux; pour lui, « *the Chinese way* » est obligatoire. Pour Jeanne, la seule solution est un hôpital occidental. Dans cette

situation, la cuisine n'est pas un lieu d'ouverture vers l'Autre mais plutôt un lieu de luttes interculturelles.²⁹ Enfin, l'action se déplace vers Tokyo, où Yukali enterre la photo de son père et la robe de sa mère, mais nous voyons la cuisine de Jeanne en même temps sur une autre partie de la scène. La cuisine est inéluctablement un lieu d'intimité et de pluriculturalisme.

Dans *le Dragon blanc*, l'aéroport devient un lieu universel où les histoires personnelles et culturelles se mêlent. Le prologue révèle toutes les relations qui adviendront : quelques-unes fructueuses, d'autres violentes. En réalité, l'aéroport est un lieu où beaucoup de vies se croisent, mais il y a rarement un impact dans ces rencontres. Dans *la Trilogie*, cependant, l'aéroport est un lieu de signification : Yukali y rencontre le pilote et Pierre. Sa confrontation avec le pilote mène à la destruction :

PILOTE – En 1945, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les commandos suicides japonais prirent le nom de KAMIKAZE, en l'honneur du vent venu des dieux. Les pilotes de ces avions étaient pour la plupart de jeunes garçons qui recevaient leur entraînement au sol, dans de petites cabines de bois... On leur apprenait à décoller, mais ils ne savaient pas atterrir. Leur unique et ultime mission était de s'abattre désespérément sur leur cible, dès qu'ils étaient touchés...
Il lance son avion de papier sur le bateau de Yukali. Ils se défient du regard. (Lepage 141)

Ce jeu avec le bateau et l'avion de papier, deux objets qui peuvent être des jouets d'enfants, prend une nouvelle signification dans la scène suivante. Tout comme la violence du kamikaze, le pilote se jette vers la guérite de Yukali plusieurs fois avec le

²⁹ Jonathan Weiss remarque que « la cuisine, dans le théâtre des années 70, est devenue champ de bataille, champ où s'affrontent les diverses forces en lutte dans la société québécoise » (135). Encore une fois, cette pièce des années 80 évoque cette période passée du théâtre québécois.

seul but de s'abattre sur sa cible. Il met le feu à l'avion de papier dans un coup destructif. Sa violence affecte même l'espace dramatique. Ainsi, Yukali lui dit : « this is my space, it's a small space, but it's mine, and when you are here, I can't breathe. You take my air » (143). Les actions du pilote violent l'espace dramatique lui-même; il fait suffoquer Yukali sans la toucher. La didascalie précise : « *la scène est entièrement répétée, à un rythme beaucoup plus rapide et de façon plus intense. À la fin, le pilote [...] étend les bras de chaque côté de son corps comme pour faire l'avion et fonce à plusieurs reprises sur les parois de la guérite. À chacun de ses assauts, la guérite est ébranlée et émet des éclairs de lumière. Yukali, terrorisée, hurle* » (143-144). Dans l'espace scénique, les éléments du décor (par exemple, l'ébranlement et l'émission d'éclairs de la guérite) révèlent la rencontre infructueuse entre Yukali et le pilote, mais aussi la rencontre féconde entre elle et Pierre.

Cette dernière relation s'intensifie dans la galerie d'art, avec l'installation de Pierre, qui est un mélange de microcosme et de macrocosme. L'installation symbolise l'univers et est un espace pour une des dernières scènes de la pièce. *La Trilogie* voyage de Québec à Toronto, de Toronto à Vancouver, et de Vancouver à Hong Kong (voyage manqué), mais elle voyage aussi vers l'extraordinaire, vers l'éternité, vers l'immortalité qui se trouve dans l'Autre mystérieux. La *Constellation* de Pierre est une métaphore parfaite pour la rencontre du Soi terrestre avec l'Autre mystique tout autant que du banal et de l'extraordinaire, parce qu'il s'agit de petites lumières blanches de Noël tout à fait banales, qui représentent les étoiles de l'univers.

Les deux dernières scènes nous amènent à l'Autre et au Soi encore. D'abord, Crawford voit Hong-Kong comme s'il était dans un rêve; le Chinois retourne sur la scène et « *une marionnette géante représentant un dragon chinois apparaît, guidée par Crawford enfant qui brandit sa lanterne de papier* » (Lepage 167-168). L'Orient est toujours un imaginaire à la fin du *Dragon blanc*, ce qui s'étend jusqu'au *Dragon bleu*, malgré le voyage réussi de Pierre Lamontagne vers l'Autre, en Chine. Deuxièmement, l'épilogue du *Dragon blanc* se termine dans le stationnement. Tout élément scénique et dramatique de ce moment contribue alors au thème global général de l'identité. Bovet souligne cette progression naturelle de la pièce, qui se situe d'abord à Québec et y retourne à la fin, sans avoir changé le décor entre-temps : « le décor de *La Trilogie des dragons* semble ainsi rappeler que, si l'on peut sortir de Québec, Québec, à l'inverse, ne sort pas de soi. La pérennité scénographique du lieu initial extériorise le fait qu'intérieurement, on s'y trouve toujours » (210). Le fait que Québec est le point de départ et le point d'arrivée signifie que l'identité était chez soi, mais le voyage vers l'Autre, réel ou non, est nécessaire pour la trouver.

3.4 Les objets

Bien que l'espace lui-même soit important chez Lepage, nous aimerions aussi examiner les accessoires ou les objets théâtraux, qui non seulement possèdent une importance indiscutable dans ses pièces, mais aussi ont une signification par rapport à notre sujet.

3.4.1 La guérite

Le premier objet qui est sur la scène dès le premier moment du *Dragon vert* est la guérite en bois. Dans « Le théâtre expérimental », Patrick Caux-Hébert parle de cette cabane du gardien du parking : « Cette cabane sert tour à tour de buanderie, de maison, d'escalier, de kiosque de souvenirs dans un aéroport, d'appareil de radiographie et ainsi de suite, de façon presque infinie » (155). La guérite en bois sert ainsi de métonymie³⁰ et de métaphore³¹; comme une partie du décor au sens large, elle représente l'ensemble d'une ville et selon le jeu des personnages, des objets et l'éclairage, elle se transforme d'une chose à une autre dans l'espace dramatique. Tous ces usages symboliques de la guérite lui accordent deux fonctions principales : la guérite est surtout un lieu pour les vœux et un lieu de rencontre avec l'Autre.

D'abord, un lieu où l'on échange des vœux : vœux formés, vœux réalisés et vœux infructueux. La première fois où un personnage monte sur le toit est lorsque Jeanne et Françoise regardent le ciel ensemble. Jeanne suggère : « on trouve l'étoile la plus brillante puis on a le droit de faire un vœu? » (Lepage 32). Jeanne aimerait tomber amoureuse et Françoise voudrait aller en Angleterre pour épouser le roi et devenir la reine d'Angleterre; ce sont des vœux de jeunes filles, mais ils révèlent tout de même le chemin de leurs quêtes d'identité. Jeanne tombe amoureuse de Bédard, mais ne peut pas garder son bonheur; Françoise épouse un homme qui la traite comme une reine, mais elle n'est

³⁰ « Une figure qui permet de désigner un ensemble par un de ses constituants » (Vigeant 95).

³¹ Une métaphore « est basée sur une association entre deux éléments due à une ressemblance que l'auteur de la métaphore voit (ou crée) entre eux; il s'agit en quelque sorte d'une comparaison où l'on ferait disparaître l'élément comparé pour ne retenir que ce à quoi on le compare » (Vigeant 97).

pas satisfaite. Son vœu pour l'Angleterre est remplacé par un vœu familial, d'avoir un enfant. Dans *le Dragon rouge*, la geisha souhaite aller en Amérique sur le toit de la guérite avec l'officier américain. Quelques scènes plus tard, elle « *monte sur le toit de la guérite et met la robe américaine. Elle esquisse quelques pas de danse* » pendant que Françoise chante « Youkali, c'est le pays de nos désirs [...] L'étoile qu'on suit/ C'est Youkali » (88-89). On voit le désir de Yukali en même temps qu'on écoute une chanson pleine d'espoir, qui porte ironiquement le même nom que la geisha, et on associe tout au toit de la guérite, qui est élevé et plus proche des étoiles; c'est le lieu parfait pour parler des désirs. Pour Françoise, qui écrit à Jeanne sur le toit, ses rêves sont réalisés : « le ciel a enfin exaucé mon vœu le plus cher » (118). Pour d'autres personnages, cependant, le toit de la guérite ne peut qu'être la source des rêves brisés. La geisha n'atteint jamais les États-Unis avant sa mort; la dernière fois que nous la voyons, elle est assise sur le toit de la guérite et parle à l'enfant dans son ventre. Pour Jeanne, la guérite est le lieu d'où vient le diagnostic du cancer et la jeune Yukali est sur le toit de la guérite lorsque Stella meurt. Même ces vœux non exaucés, qui mènent tous à la mort, sont d'une certaine façon une voie vers le haut, car si les mots du prologue disent vrai dans cet univers imaginaire, mourir et être jeté dans un trou est vivre éternellement, et c'est le gardien dans la guérite en bois qui garde cette porte vers l'immortalité. La guérite en bois représente donc la quête identitaire, grâce à son élévation physique, qui signifie la transcendance.

De plus, la guérite fonctionne comme un lieu de passage pour entrer sur la scène et en sortir; c'est pourquoi nous pourrions la désigner comme un lieu de rencontre avec

l'Autre. Le premier personnage employant la guérite est le gardien du stationnement, qui est « le dragon qui garde la porte de l'immortalité » (Lepage 18). Il s'agit d'un personnage surnaturel, définitivement autre, et la guérite est alors le portail de l'éternité, tout en étant liée à la Chine par l'image du dragon. Le deuxième personnage est Wong; dans *le Dragon vert*, la guérite est toujours sa maison. Elle est le lieu de sa première rencontre avec Crawford. Dans *le Dragon rouge*, la geisha japonaise et l'officier américain montent sur le toit de la guérite pour faire l'amour, et dans *le Dragon blanc*, la petite boutique de souvenirs est le lieu de la première rencontre entre Pierre et Yukali.

3.4.2 La boule

Le premier objet symbolique qui apparaît dans *le Dragon vert* (à part la guérite en bois et le lampadaire de rue) est la boule. Dans la didascalie du prologue, Lepage précise : « *le gardien rallume la baladeuse. Il est penché sur un objet placé en plein centre du plateau. Il s'agit d'un globe de verre bon marché contenant des fleurs de plastique et monté sur un mécanisme de boîte à musique. Le gardien éclaire l'objet avec la baladeuse, puis il balaie lentement le public, de bas en haut* » (16). Dès le premier instant de la pièce, la boule est un objet de curiosité associé au gardien. Qu'est-ce qu'elle signifie? Pourquoi est-ce que le gardien dirige la lumière sur elle au tout début de la pièce? Nous voyons la boule au moment où les trois voix, en parlant du stationnement, suggèrent que « plus tard, ça va peut-être devenir un parc, ou une gare, ou un cimetière » (Lepage 16). Le gardien « *tend la main vers la boule et, au moment de la saisir, il éteint la baladeuse* » après que les voix ont dit « si tu creuses encore plus loin [...] tu vas te

retrouver en Chine » et juste avant une autre référence au cimetière : « Quand je vais mourir [...] c'est dans un trou comme ça que je voudrais que tu me jettes » (Lepage 17). La possession de la boule est ainsi liée à la Chine et à l'éternité, trouvée dans la mort également. La boule est associée à Stella plus tard dans *le Dragon blanc* et donc l'association de la boule et du cimetière présage sa mort. Dans un sens, Stella, représentée par la boule, est le portail vers la Chine et la mort, car elle porte le souvenir de Hong-Kong pour Crawford et meurt à la fin. La tombe, c'est-à-dire, le trou qu'on creuse quand on est mort, et l'acte de tomber vers la Chine sont intimement liés. Ensemble, ils sont la clé pour vivre éternellement. La boule est un objet mystique qui représente la magie de la Chine mystérieuse comme destination de l'immortalité et qui représente Stella comme un personnage mort, mais non vaincu. Lorraine Camerlain note que « le trou, le gouffre, la chute (voire la déchéance) sont des thèmes et des images qui hantent plus que jamais nos scènes, notre dramaturgie. [...] 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 » (85). La boule est ainsi une métaphore pour ce trou non menaçant qui est toujours lié à la Chine.

La boule apparaît seulement cinq autres fois : le prologue du *Dragon blanc*, la scène suivante où le pilote prend la boule, mais où Françoise l'achète, la scène où Françoise la donne à Stella, celle de la mort de Stella et finalement la dernière scène où Françoise dépose la boule sur le sol, alors que les mots du prologue sont répétés. La boule

a plusieurs significations, mais elle semble invoquer toujours la mort (par exemple lorsque Françoise la donne à Stella lors de la visite de la tombe de Jeanne), et par la suite la voie à l'éternité, ce qui est lié à la Chine et spécifiquement au gardien. Michel Vaïs résume :

[...] dès la première fois, on s'attend – consciemment ou non – au « retour » de la boule, à l'explication de sa présence et de sa signification. [...] C'est comme si la boule, entre les mains de Françoise, se remplissait alors de toute l'histoire de Stella, de Jeanne, de Lee, dont elle jouait la triste musique. Ainsi, un objet très peu utilisé atteint une immense valeur symbolique. Peut-être la gestuelle du spectacle, axée sur le tai-chi (exercice où l'on tient souvent une sphère imaginaire entre les mains), y est-elle pour quelque chose. (100)

Ainsi, cette boule qui est d'abord illuminée par le gardien, vendue par une Japonaise, touchée par un Français, achetée par une Québécoise, donnée à Stella, et enfin ressaisie par le gardien-dragon du quartier chinois, pourrait symboliser la magie de la Chine imaginaire et évoquer la possibilité de l'éternité. La boule boucle la boucle, c'est-à-dire que quand le gardien la ressaisit, nous nous trouvons au même point qu'au départ, et pourtant tout a changé.

3.4.3 Les boîtes à chaussures

Le premier espace dramatique représenté après le prologue est la rue Saint-Joseph, où Jeanne et Françoise jouent à faire semblant avec les boîtes à chaussures. Nous nous limiterons quant à nous à deux fonctions de ces objets. D'abord, les boîtes remplissent un rôle métathéâtral. Les boîtes sont ici les outils des fillettes pour représenter l'espace dramatique de leur imagination; cette scène constitue en quelque

sorte une mise en abyme. D'une certaine façon, Lepage est exactement comme les fillettes; il joue avec des objets simples et évoque pour les spectateurs un espace dramatique expressif. Le jeu de Jeanne et Françoise se présente alors comme une métaphore pour *la Trilogie* entière.

Deuxièmement, les boîtes et leur contenu servent à démontrer l'universalité de la condition humaine. Quand Jeanne est enceinte de Stella, Lee lui donne une paire de chaussures de bébé qu'elle prend et « *fait marcher sur son ventre. Elle sort un gros album du buffet en tire une mèche de cheveux roux, qu'elle embrasse. Elle range les petits souliers et la mèche dans un compartiment de l'album* » (Lepage 71). Donc, malgré le fait que ce soit Lee qui les lui donne, les souliers pour Jeanne sont liés à Bédard et à la vie qu'elle aurait pu vivre. Ils sont comme une porte vers son autre vie : la vie qu'elle et Françoise ont rêvée, mais qu'elles n'ont pas pu vivre. Ensuite, Jeanne « *aperçoit une boîte sur une des chaises. Elle la prend, l'ouvre et en sort une poupée japonaise, habillée en geisha. Elle dépose la poupée sur le buffet, allume la radio et s'assoit. La radio émet une faible lumière et diffuse une version instrumentale de la chanson Youkali* » (72). La geisha, convoquée par la poupée qui est son double, apparaît sur le trottoir tout de suite et supplie en vain l'officier américain de l'emmener en Amérique. Les boîtes elles-mêmes agissent alors comme une porte, non vers une autre vie possible, mais plutôt vers l'Autre. Les femmes ont quelque chose en commun : elles évoluent toutes les deux dans un monde masculin, où elles dépendent des hommes, qui sont leurs pourvoyeurs. D'une certaine façon, un parallèle est établi entre les deux femmes, l'Orientale et l'Occidentale,

à travers la boîte à chaussures. Elles sont des poupées qui désirent échapper aux boîtes dans lesquelles elles ont été mises.

3.4.4 Les draps

Dans *le Dragon vert*, les draps sont des accessoires tout aussi importants que les chaussures. Objets du quotidien, ils apportent aussi un élément mystique et mythique tout comme la boule. Ils apparaissent dans des moments associés à la mort et à la Chine, mais également au rêve. D'abord, puisque le Chinois possède une buanderie, les draps représentent métonymiquement les Chinois et leur isolement. Sherry Simon explique le contexte historique : « men who immigrated to Canada before 1924 were obliged to remain single, as racist considerations put a total stop to Chinese immigration from 1924 to 1951. The veil of separation is stunningly represented by Lepage by the sheets that the laundryman hangs up » (220). Les draps sont également associés aux sœurs chinoises, qui les manipulent souvent. Faisant la lessive pour l'entreprise familiale, elles permettent aux scènes d'advenir en déplaçant les draps d'un lieu à l'autre. Grâce à elles, par exemple, les personnages comme Bédard et Morin s'étendent sur les draps et « *sombrent dans un sommeil agité; ils tournent, se retournent et marmonnent* » (Lepage 57). Vaïs donne une autre note contextuelle :

Avant les années soixante-dix, au Québec, qui disait « Chinois » voulait dire blanchisserie une fois sur deux, et restaurant le reste du temps. [...] En venant chercher ses draps [...], on emportait inmanquablement chez soi un peu de cette odeur de brûlé, à mi-chemin entre la sueur séchée et la cuisine exotique. Comme si la propreté, la blancheur si chère aux Occidentaux, ne pouvait naître que dans cet air raréfié, presque irrespirable. Et le soir venu, au creux du lit, nos rêves étaient imprégnés de la même

odeur. Roi des draps, le Chinois régnait naturellement sur nos songes. (104)

L'usage des draps est donc au premier degré un rappel de la tradition des années passées, du rôle que les Chinois ont joué dans la communauté québécoise. Le lien entre les Chinois et les draps serait donc une relique de l'Histoire préservée dans *la Trilogie*.

L'importance des draps se trouve, cependant, non dans leur élément historique, mais dans le rapport entre le Chinois et le rêve; comme la boule, ils sont des symboles du portail entre le Québec et la Chine. En entrant dans le rêve lors d'une des dernières scènes du *Dragon vert*, tous les personnages sont emportés au pays imaginaire de la Chine mythique. Les draps semblent indiquer que cette Chine est plus qu'un lieu réel; c'est un lieu de rêve, riche de symbolisme.

De plus, l'autre moment où les draps apparaissent se trouve dans la scène appelée « la mort de Stella » : l'image de Stella, qui est sur les draps et le matelas, est projetée sur l'écran derrière Yukali, qui a une petite table à dessin, une feuille de papier et des pots d'encres colorées (Lepage 151). La première coloration des draps sur l'écran se situe après le premier acte de violence :

L'infirmier serre fermement le cou de Stella. Elle finit par lui donner la boule.
INFIRMIER – quand je te dis « tu me donnes la boule »... tu me la donnes, la boule, OK?
Stella trépigne. L'infirmier l'immobilise par derrière et lui applique le médicament sur les lèvres. Stella crache. Au même moment, Yukali verse de l'encre bleue sur sa feuille; à l'écran, l'image du dessin se superpose à celle de Stella. (151)

L'encre bleue symbolise le bleu de méthylène; les deux éléments scéniques sont mis en parallèle pour démontrer les similarités entre eux et relier les personnages de Yukali et

Stella. Il y a un rapport entre l'art et le médicament; si celui-ci atténue la douleur, celui-là fait la même chose, mais en la transposant. L'art fonctionne comme une sublimation du réel en manifestant et par conséquent en soulageant la souffrance de la vie, tandis que le médicament enlève les sensations complètement. Dans la première représentation, Pavlovic décrit la scène : « l'infirmier, impatienté, coince Stella et l'effraie avec sa lampe. Dans leur lutte, Stella se frappe la tête contre le fer et crie; Youkali, au même moment, crie et tache de rouge son dessin. L'infirmier s'enfuit. Stella va déterrer le drap maculé de sang associé à sa mère, s'en couvre la tête et va s'étendre sur le lit, sans vie » (73). De nouveau, les événements de Stella et de Yukali sont mis en parallèle : la tache d'encre rouge de Yukali transpose la violence de la mort de Stella.

Cette scène de la mort de Stella n'implique pas les draps comme des symboles qui représentent seulement la Chine imaginaire. Les draps sont en fait associés non seulement aux Chinois, mais aussi à Stella; à cause de son handicap, elle aurait été également considérée comme Autre dans le contexte historique de la pièce. Dans la représentation de 1987, lorsque Yukali jette de l'encre noire sur sa feuille, Stella répand le café de l'infirmier sur le drap qui couvre le lit (Pavlovic 73). Dans cette version, sa mort est accidentelle, une erreur d'un infirmier peut-être fatigué et surchargé de travail. Dans la reprise quinze ans plus tard, « *Stella jette le café au visage de l'infirmier et se couche sur le lit, l'oreiller par-dessus la tête* » (Lepage 152). Sa rébellion est plus marquée dans la reprise, ce qui rend sa mort plus révoltante pour le spectateur. En ce qui concerne les détails de sa mort, la seconde version varie encore :

Hors de lui, l'infirmier attrape l'oreiller, en donne plusieurs coups sur la tête de Stella. Elle hurle et se débat.
INFIRMIER – Arrête de crier! Ferme-la! Ferme ta gueule!
Il l'agrippe par les cheveux, la secoue, puis lui frappe la tête sur le poteau. Yukali jette de l'encre rouge sur sa feuille. Stella s'effondre. L'infirmier la soutient, puis la dépose sur le lit et sort au pas de course. La Chinoise se lève, déterre le drap ensanglanté et en recouvre Stella. (Lepage 152)

Cette scène dépeint, sans aucun doute, un meurtre. L'infirmier tue Stella avec une violence bouleversante. Dans cette version, Stella est immédiatement sans vie, toujours sans agentivité et par conséquent c'est une Chinoise qui déterre le drap de Jeanne et en recouvre Stella, comme un ange. Dans *le Dragon blanc*, ce ne sont plus les Chinois ou l'Autre qui doivent être craints, ce sont des membres de société tels que l'infirmier qui n'acceptent pas l'Autre. Dans le contexte historique de la représentation originelle *et* de la reprise, l'infirmier représente la société qui n'accepte toujours pas la différence dans toutes ses formes. La violence liée aux draps dans cette scène est inquiétante et condamne une société qui permet ces violations des droits de la personne.

3.5 *Le Dragon bleu*

L'espace dramatique du *Dragon bleu* se situe dans la Chine du XXI^e siècle. Comme *le Dragon vert*, *le Dragon bleu* met l'accent sur l'idée d'être chez soi, mais « chez soi » n'est plus seulement à Québec. Pierre a atterri en Chine pour y rester et il a ainsi créé un deuxième port d'attache. Tout comme dans *le Dragon rouge*, le lieu le plus important est le lieu intime de l'appartement de Pierre, mais, de façon similaire au *Dragon blanc*, d'autres espaces tels que l'aéroport sont également importants; ce sont des espaces internationaux et publics plutôt que privés. Avec le train miniature, des vélos

démodés sur une piste mécanique, l'intérieur d'une cabine d'avion et la rivière Yang-tsé-kiang projetée sur l'écran, Lepage met l'accent sur des lieux de passage et de voyage. La critique a du reste commenté le caractère polyvalent et créatif de l'espace du *Dragon bleu* : « le traitement scénique est virtuose. Le castelet se fractionne en cadres qui s'ouvrent et se referment sur la surprise. Les transitions sont souvent géniales, l'illusion poétique est fréquente, éblouissante dans la scène de l'atelier de copiste de Xiao Ling où un autoportrait tardif de Van Gogh se multiplie comme par apparition » (St-Hilaire). La Chine est encore une Chine imaginaire, représentée par une mise en scène magique et toujours symbolique, mais les espaces choisis portent un sens plus contemporain et actualisé.

L'espace principal du *Dragon bleu*, l'appartement de Pierre, est un espace d'intimité (le Soi) qui est aussi à l'étranger (le pays de l'Autre). Nous remarquons ainsi qu'à la différence des espaces de *la Trilogie*, cet espace où se situera toute la pièce se situe dans une Chine réelle plutôt qu'imaginaire; alors que les personnages dans *la Trilogie* ne quittent jamais leur pays, Claire rend visite à Pierre, qui habite en Chine. L'échange entre Claire et Pierre au début de la pièce met l'accent sur le fait que l'appartement de Pierre appartient totalement à la culture chinoise : « CLAIRE – c'est juste que je t'imaginai dans un immense loft. PIERRE – tu n'as peut-être pas remarqué, mais on est dans un pays communiste ici, Claire. CLAIRE – c'est quoi ici, au fond? PIERRE – Une cuisinette... CLAIRE – Mon Dieu! Mon garde-robe est plus grand que ça! » (32). L'espace dramatique de l'appartement, évoqué par l'espace scénique de deux

étages et par des objets domestiques, dévoile les éléments asiatiques du domicile de Pierre. De petits détails tels qu'un dragon peint sur le mur ou la musique chinoise, qui joue quand les personnages sont chez Pierre, nous démontrent que l'Orient n'est plus inaccessible ou trouvé seulement dans des rêves, mais que les personnages sont irrémédiablement chez l'Autre.

Le Dragon bleu aborde beaucoup de thèmes traités dans *la Trilogie* : l'intimité, l'ouverture vers l'Autre, ainsi qu'une nouvelle question posée sur la responsabilité de l'Ouest par rapport à l'Est, dans les valeurs partagées entre les deux cultures. Dans une revue pour le journal de Londres *The Guardian*, Michael Billington écrit que la pièce est « a critique of two cultures which shows modern China adopting some of the worst features of western capitalism. [...] The play makes it clear we share the burden of guilt » (exmachina.qc.ca). Nous dirions plutôt quant à nous que la pièce, sans porter un jugement de valeur sur la situation politique de la Chine, l'expose et, de ce fait, invite le spectateur à réfléchir sur l'art, le commerce et le progrès. Par exemple, la pièce commence par la danse traditionnelle chinoise de Tai Wei Foo, la comédienne qui joue le rôle de Xiao Ling. Ces moments qui font référence à une Chine du passé sont contrebalancés par les moments qui démontrent le « progrès » que la Chine a fait dans les dernières années. Plus tard, Tai Wei Foo marche comme un soldat pendant que joue l'hymne chinois. Dans une autre annonce publicitaire, d'anciens guerriers apparaissent devant un écran qui affiche le poulet de KFC. Cette juxtaposition du passé et du présent dans l'espace scénique permet d'opposer les nouvelles valeurs de la Chine aux valeurs d'une Chine communiste plus

traditionnelle. Les autres espaces dramatiques importants du *Dragon bleu* sont le salon de tatouage (lieu où Pierre se fait tatouer un dragon bleu) et la galerie d'art (où Xiao Ling reproduit les autoportraits de Van Gogh). Il s'agit de lieux artistiques qui renvoient à la quête identitaire de Pierre.

Ainsi, *le Dragon bleu* est le point d'arrivée du grand voyage vers l'Autre et par conséquent vers une meilleure compréhension du Soi. Tandis que *le Dragon vert* possède un espace fermé et des rencontres d'une qualité plus superficielle, les espaces scéniques et dramatiques des trois *Dragons* suivants révèlent une évolution dans l'ouverture d'esprit et une intimité croissante. Même des lieux tels que l'aéroport dans *la Trilogie* et dans *le Dragon bleu* deviennent des lieux intimes où les personnages peuvent avoir des conversations et des rencontres profondes. L'espace et les objets dans les deux pièces marquent le passage du temps, d'une époque où la Chine était encore un type d'utopie mystérieuse amalgamée avec le Japon pour devenir un imaginaire de l'Orient, à une ère plus récente où la Chine est devenue un lieu de passage très international et même un nouveau « chez soi ». Malgré ces différences, *le Dragon bleu* est vraiment l'apogée des quêtes identitaires qui commencent dans *la Trilogie* et qui se révèlent dans l'espace. Dans *la Trilogie*, nous pourrions dire en quelque sorte que l'Orient se retrouve en Occident, alors que dans *le Dragon bleu* les personnages se créent un nouveau « chez soi » en Orient.

Chapitre 4

Le personnage : l'Autre comme stéréotype?

4.1 Le personnage théâtral

Nous commencerons notre étude du personnage avec la base du modèle actantiel, qui « permet une approche immédiate de la structure profonde de l'action » (Pruner 28). Dans *la Trilogie des dragons et le Dragon bleu*, il y a une multiplicité d'intrigues et de quêtes. Selon le schéma du modèle actantiel conceptualisé par A. J. Greimas, « un sujet, poussé par un *destinateur* qui l'incite à agir, est orienté vers ce qui constitue l'*objet* de sa quête ou de son désir (entité ou personnage). Aidé par un *adjuvant* qui l'assiste dans la réalisation de son désir, il agit pour un *destinataire* qui est le bénéficiaire de l'action, et se heurte à un *opposant* qui contrarie son projet et l'empêche de se réaliser » (*ibid*). Il y a une myriade de quêtes dans les deux pièces qui motivent les personnages : quêtes d'amour, quêtes de succès, mais surtout, celle qui est la plus importante pour notre thèse, la quête identitaire, liée elle-même à la quête artistique.

4.1.1 Les quêtes actantielles

Les premières quêtes que le spectateur découvre sont celles de Jeanne et Françoise, qui sont les premiers personnages à entrer en scène. Nous suivons ensuite attentivement l'histoire de Jeanne jusqu'à son suicide à la fin du *Dragon rouge*, alors que nous accompagnons Françoise jusqu'à la fin du *Dragon blanc*. Chaque fillette a des rêves qui apparaissent comme des clichés. Ainsi, au début de la pièce Jeanne veut tomber

amoureuse (Lepage 33). Plus tard, son désir a un objet spécifique : Bédard le roux. Les opposants de cette quête amoureuse sont alors, tour à tour, Morin son père et Lee son époux. Quant à Françoise, sa première quête, tout à fait irréaliste et même dérisoire, est de devenir la reine d'Angleterre, ce qui démontre d'abord un désir de pouvoir et un certain refus de se conformer au modèle de l'épouse. Bien vite toutefois, ce désir est abandonné pour être remplacé par celui d'avoir un enfant. Ces désirs de fillettes, si elles semblent simples, sont surtout typiques des femmes de cette génération, où les meilleures garanties étaient de se marier à un homme riche et d'avoir une famille, plutôt que de devenir des femmes professionnelles et indépendantes. En fait, les quêtes qui retiendront notre attention sont celles de Yukali et de Pierre, ce dernier particulièrement parce qu'il est le personnage principal, et donc le lien entre *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*. Pierre et Yukali ont en commun une quête artistique, qui est en même temps une quête identitaire. En fait, nous dirions que l'art peut être considéré comme l'adjuvant dans la quête d'identité. Le but partagé de Pierre et Yukali est simultanément de créer une œuvre qui signifie quelque chose et en même temps, de se trouver. En essayant de devenir des artistes, ils entreprennent un voyage vers quelque chose de plus grand à l'intérieur d'eux-mêmes : l'art crée une voie pour « un idéal » (159). En fait, d'une certaine manière, Jeanne et Françoise ont aussi des quêtes grandes et extraordinaires qui sont similaires à celles de la génération suivante, dans la mesure où la pièce entière est née de leur jeu au commencement du *Dragon vert*. Elles sont des mères, des créatrices, voire des artistes dont l'objet est l'histoire, les personnages, soit le monde de *la Trilogie*

des dragons. Les quêtes non seulement lient l'identité et l'art, mais elles redoublent aussi le projet artistique de Lepage, dont Pierre est le double dans les pièces, ce qui nous amène d'ailleurs à l'idée de couples.

4.1.2 Les couples

Selon Pruner, « un personnage théâtral est rarement seul. Il intervient par rapport à autrui et n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification » (75). Cette idée rejoint notre thèse, parce que Pruner reconnaît qu'il faut avoir l'Autre pour avoir le Soi, non seulement pour démarquer ses opposés du Soi, mais aussi pour l'intégrer au Soi. Pruner définit deux catégories de regroupement des personnages théâtraux : les couples et les constellations. *La Trilogie des dragons* possède les deux types de relations en même temps : d'abord, tout personnage se trouve dans une constellation, décrite par Pruner comme une structure où « tous les personnages s'inscrivent à l'intérieur d'un microcosme structuré dont ils sont interdépendants. L'individualité de chacun se construit à partir des traits différentiels qui définissent ses relations avec les autres » (76). Comme les lumières dans l'installation de Pierre qui s'appelle *Constellation*, chaque personnage est nécessaire dans le microcosme de la pièce pour éclairer les autres. Au sein de cette constellation, il y a aussi des couples, qui ne se limitent pas aux rapports amoureux, puisqu'il peut s'agir d'un rapport parental, d'une relation maître-serviteur, roi-sujet ou simplement de deux amis. Ce qui est important, c'est que dans ces couples, « tout personnage exige la complémentarité d'un partenaire. Cette réciprocité semble nécessaire à son existence théâtrale » (Pruner 76). Il y a

définitivement cette notion de complémentarité dans *la Trilogie des dragons et le Dragon bleu* : beaucoup de couples différents sont formés, allant des plus évidents tels que Jeanne-Françoise ou Pierre-Yukali à d'autres moins évidents tels que Wong-Crawford ou Pierre-Stella. Le concept de couples se lie à la notion de yin et de yang; l'un est nécessaire à l'autre. Il y a aussi les couples qui sont formés à travers le lien du comédien qui joue les deux personnages : tel est le cas de Pierre et Crawford, joués par Robert Lepage dans la première version, ou de Stella et Sœur Marie, jouées par Lorraine Côté.

La prise en compte des comédiens dans la définition du personnage est essentielle au théâtre, dans la mesure où le personnage théâtral est plus qu'une abstraction vide. Dans *Lire le théâtre I*, Anne Ubersfeld commence son chapitre sur les personnages en mettant en doute la définition sémiologique du personnage au théâtre. Elle postule qu'« on fait de lui, dans la perspective sémiologique contemporaine, le lieu de *fonctions*, et non plus la copie-substance d'un être » (89). Or, elle se rend compte qu'« il y a quelque chose qui demeure au-delà des variations de toutes qualifications et fonctions, au-delà ou en deçà du passage d'un rôle actantiel à un autre : c'est le comédien, l'existence et l'unicité physique du comédien » (92). Alors qu'elle est d'accord pour dire, avec les sémiologues, que le personnage n'est plus considéré comme une vraie personne, elle reconnaît que la continuité du comédien empêche l'évacuation complète du personnage. Ubersfeld souligne que « le personnage ne se confond pas avec *l'acteur* : plusieurs personnages peuvent être un seul acteur » (94), et ces choix de comédiens ne sont jamais arbitraires. De même, si on peut distinguer entre les acteurs et les personnages, il y a

toujours des moments où les lignes deviennent floues, tel que dans le prologue du *Dragon bleu*. Le comédien donne une partie de son sens au personnage, et cela dans certaines pièces plus que dans d'autres. Le choix d'avoir deux personnages joués par le même comédien, comme dans le cas de Stella et Sœur Marie, devient un élément en lui-même significatif dans la pièce. Par conséquent, nous étudierons non seulement les quêtes des personnages et leurs interactions avec l'Autre en forme de constellations et de couples, mais aussi comment les comédiens qui jouent des personnages en influencent notre perception et notre interprétation.

4.1.3 Stéréotypes et clichés

La critique la plus dure lancée contre *la Trilogie des dragons* est qu'elle reproduit des stéréotypes négatifs et des clichés culturels par ses personnages. Notre premier but alors est de définir ces termes. Bien que beaucoup d'articles critiques mettent le mot « stéréotype » et le mot « cliché » dans la même catégorie et les utilisent de façon interchangeable, il y a une différence entre les deux. Dans *Stéréotypes et clichés*, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot notent que le cliché « affleure à la surface du discours sous la forme d'une expression toute faite immédiatement repérable : « une douceur angélique », « un teint de lait », « blonde comme les blés ». Le stéréotype, au contraire, ne se laisse pas toujours saisir à la surface du texte » (72). Un cliché dans *la Trilogie* pourrait être le Chinois comme propriétaire de la blanchisserie. C'est une idée

rebattue dans la culture québécoise³² ou, comme Amossy et Herschberg Pierrot le suggèrent, une expression toute faite immédiatement repérable. La plupart du temps, cependant, nous parlerons de stéréotypes et non de clichés dans *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu*. Le stéréotype est un terme galvaudé que Saïd Mosbah discute dans son article « Le stéréotype, du mot au concept : saisie à travers des contextes ». Mosbah fait une étude générale de ce que les théoriciens écrivent et l'élément de la définition le plus saillant de son étude est qu'un stéréotype est figé ou fixé. Il retrace ainsi la variation notionnelle du stéréotype dans les domaines de la psychologie et de la sociologie, où le stéréotype est défini comme une croyance ou une préconception concernant les membres de certains groupes, ce qui nous ramène à notre sujet. De leur côté, Amossy et Herschberg Pierrot reconnaissent la nécessité de la stéréotypie; sans ces schèmes culturels, « l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui » (26), mais en même temps, « dans le langage courant comme dans le discours savant, le stéréotype est essentiellement péjoratif » (Amossy 35). Les stéréotypes peuvent être nuisibles envers certains groupes sociaux ou culturels, parce qu'ils ne sont pas fondés sur la vérité (Amossy et Herschberg Pierrot 36), mais qu'ils ont plutôt un caractère « inévitable, voire indispensable » (43) selon des psychologues sociaux. Par conséquent, il y a une « bivalence constitutive de la notion de stéréotype dans la pensée contemporaine » (28).

³² Voir à nouveau la citation de Michel Vaïs, qui insiste : « Avant les années soixante-dix, au Québec, qui disait « Chinois » voulait dire blanchisserie une fois sur deux, et restaurant le reste du temps » (104).

L'accusation contre Lepage est qu'il emploie des stéréotypes et, pire encore, qu'il les présente sans les remettre en question. Dans son article « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism : *La Trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota* », Jennifer Harvie critique le traitement d'autres cultures dans *la Trilogie* : « instead of productively exploring other cultures, [the play] reinforces diminishing and often naïve perceptions of them » (113). Certes, à un niveau superficiel, les stéréotypes sont condamnables; si le spectateur les prend littéralement, il pourrait partir du spectacle avec l'idée que Lepage voit tout Chinois comme Wong et tout Britannique comme Crawford. D'ailleurs, quelques critiques ne peuvent pas aller au-delà de ces stéréotypes. Karen Fricker observe que la multiplicité de personnages et de cultures et leurs représentations « sont devenues l'aspect le plus controversé de l'œuvre de Lepage. Certains critiques trouvent que ces représentations sont réductrices et contribuent à stéréotyper les cultures qu'elles représentent, particulièrement quand il s'agit des cultures d'Extrême-Orient » (86). D'autres critiques, cependant, adoptent une perspective complètement opposée, ce qui amène Fricker à remarquer : « les commentateurs francophones semblent avoir mieux saisi le sens que Lepage et ses collaborateurs cherchaient à conférer au spectacle, tandis que les commentateurs provenant d'un contexte extérieur aux références culturelles principales des créateurs (le Québec francophone et la culture de langue française) ont semblé passer à côté de ces intentions, et ce, de façon parfois assez spectaculaire » (83).³³ Nous croyons quant à nous que les

³³ Ce n'est pas une règle absolue; Jean-Luc Denis est un critique québécois qui voit le traitement de l'Autre

stéréotypes et les clichés sont invoqués pour trois raisons : d'abord, ils ne sont pas un renforcement de préjugés, mais plutôt une représentation du vrai contexte historique; deuxièmement, ils démarquent l'évolution des personnages et des relations culturelles au vingtième siècle, et enfin et surtout ils font partie du symbolisme de Lepage. Tout comme les pièces lepagiennes représentent des lieux imaginaires plutôt que des lieux réels, les personnages contribuent à cet imaginaire qui se distingue de la réalité. Le cliché d'un propriétaire chinois de la blanchisserie, par exemple, n'est pas seulement fidèle au contexte historique, mais il permet aussi d'introduire les draps, objet hautement symbolique, qui sera au service des grandes thématiques de la vie et la mort. Il y a certainement des stéréotypes et des clichés dans les pièces lepagiennes, mais ils sont toujours au service de l'imaginaire et du symbolisme. De plus, les personnages stéréotypés sont à la longue remplacés par des personnalités plus étoffées.

4.2 *Le Dragon vert* : l'Autre stéréotypé?

Comme nous l'avons déjà remarqué, les événements du *Dragon vert* se passent dans le Québec plus fermé des années 30; la représentation de l'Autre demeure fidèle ainsi au contexte historique, en montrant des attitudes xénophobes et des personnages stéréotypés. Barbara Godard n'apprécie pas cette représentation, qui, selon elle, « perpétue une certaine forme d'orientalisme et contribue à la longue tradition d'une construction identitaire occidentale à travers un processus d'altérisation » (cité dans Fricker 87). Le personnage le plus stéréotypé de *la Trilogie* pourrait être le personnage de

dans *la Trilogie* d'un point de vue assez négatif.

Wong, qui possède un accent très prononcé et qui est présenté dans la didascalie comme « le Chinois », soit le représentant stéréotypé de son ethnie. À la différence de Godard, quant à nous, nous voyons les trois raisons mentionnées ci-dessus dans ce stéréotype. Certes, Wong est une caricature simplifiée des Chinois qui habitaient les quartiers chinois, mais ce stéréotype ne dure pas dans toute la pièce et disparaît quand le contexte historique change. Le stéréotype fonctionne alors comme un reste de cette époque-là plutôt que comme le signe de l'orientalisme. Deuxièmement, la nouvelle génération, c'est-à-dire Lee, le fils de Wong, parle anglais avec aisance et est un personnage plus développé psychologiquement que son père. Par conséquent, il y a une évolution entre les personnages au cours de la pièce. Troisièmement, Wong est un symbole. Avec son rêve, ses mouvements de tai-chi, son opium, ses draps, même ses mots (par exemple « the store is burn » devenant « a star is born »), Wong fonctionne au niveau symbolique pour représenter la Chine imaginaire dans *le Dragon vert*. Lee est moins caricatural, mais il est aussi moins symbolique. Ainsi, Diane Pavlovic remarque que Lee « n'est pas une hallucination, mais un personnage qui vit, qui a des idées et qui les exprime, un personnage plus sec, moins coulant, moins fluide, touchant d'une autre manière : par ce qu'il ressent davantage que par ce qu'il incarne » (153). Wong est plutôt un symbole pour la communauté du quartier chinois, qui apporte l'Orient et ses secrets avec lui. Dans son rêve nostalgique, nous voyons la Chine imaginaire et fantasmatique. Selon Pavlovic, Wong « n'a rien de réaliste; il appelle des symboles (ces draps qu'il étend, ces maisons et cette jonque qu'il projette), rêve les événements et interpelle par là tout le passé

métaphorique de son peuple » (152). Ses préoccupations sont très concentrées : elles n'impliquent que son pays natal. Avec son maniérisme, son costume et son accent, Wong n'est qu'un stéréotype aux yeux des spectateurs. En revanche, Lee s'occupe de sa femme et de sa fille adoptée, soit des soucis domestiques et universels qui ne se limitent pas à l'Orient. Il ne mentionne sa culture chinoise que lorsqu'il y a la possibilité de perdre Stella, et à ce moment-là où il valorise la collectivité chinoise, il n'y a pas de stéréotypes projetés sur lui par Jeanne, mais plutôt un argument à cause d'un choc de cultures. Donc, Lee se distingue des stéréotypes qui définissent son père en étant plus humain comme personnage. Cette évolution n'enlève pas le côté stéréotypé des Chinois dans la pièce, et pourtant il faut bien insister sur le fait que Lepage dynamise et renouvelle les stéréotypes pour créer des symboles dans son monde imaginaire.

Un deuxième parallèle juxtapose les femmes asiatiques dans la pièce. Les sœurs chinoises sont silencieuses lorsqu'elles apparaissent, tandis que même la geisha stéréotypée du *Dragon rouge* possède une voix. Sans voix, les sœurs restent inaccessibles. Tout au contraire, Yukali crie : « Wait! I am a Geisha! I am not a prostitute. Listen! I have your baby in my body... I will go in America by myself... I will look for you... And I will find you » (Lepage 74). Dans moins de dix courtes phrases, nous apprenons son identité, son statut social et son désir pour l'officier. Son discours charrie toutefois des clichés, avec des éléments de l'opéra *Madame Butterfly*.³⁴ À la

³⁴ Dans l'opéra, tout comme dans *le Dragon vert*, une jeune Japonaise (*Madame Butterfly*) tombe amoureuse d'un officier américain (Pinkerton) et donne naissance à son enfant. *Les sept branches de la rivière Ôta* s'engage aussi avec cette histoire classique, ce qui est bien discuté dans « Playing Butterfly with David Henry Hwang and Robert Lepage » de Sherrill Grace.

différence de ceux de *Madame Butterfly*, les personnages de *la Trilogie* sont, d'une génération à l'autre, plus développés. La petite-fille de la geisha rend visite à Pierre et lui dit : « I have to tell you something. I came here with my drawings and I let them here... but I am leaving with ... something more... » (159). Qu'est-ce que c'est ce « quelque chose en plus » avec lequel elle part? N'est-ce pas l'influence et l'inspiration de Pierre (l'Autre par rapport à elle) en Soi? Par ailleurs, Yukali se révèle dans ses mots et dans ses trois tableaux. La différence des femmes asiatiques au fil des générations démontre encore l'évolution du traitement des personnages dans toute la pièce, du stéréotype à un personnage ayant plus de profondeur psychologique. Pavlovic observe que les sœurs chinoises sont des abstractions « qu'on ne voit le plus souvent qu'en rêve ou en souvenir et qui représentent la Chine intérieure, qu'elles serviront à transposer poétiquement à Toronto. [...] Masquées, cachées, éthérées jusqu'à la fin, ces deux allégories qui, dans la mise en scène de *la Trilogie*, commandent au vent, à l'orage et à la pluie, demeurent jusqu'au bout dans leur mystère » (127). *Le Dragon vert* présente ainsi des personnages qui sont moins des stéréotypes que des allégories dans un imaginaire poétique.

L'autre personnage qui peut tomber facilement dans la catégorie des stéréotypes est bien sûr Crawford. Dans les deux premières productions, ce personnage et celui de Pierre Lamontagne étaient joués par Robert Lepage, mais dans la troisième production de 1987, c'était Robert Bellefeuille qui a incarné les deux personnages, et c'est sur cette version de Crawford que Pavlovic met l'accent :

Son Crawford est racé, mystérieux, empreint d'un raffinement étudié; il a le geste onctueux, l'accent châtié, la tête haute, le

corps aussi soigneusement coulé dans une image élégante et glacée que la coupe de ses vêtements. Ce personnage est un pur cliché, un concentré absolu et merveilleux : c'est l'Anglais, le Flegme lui-même qui avance à longues enjambées, conscient de sa prestance et en accentuant l'effet par un humour fin qu'il distille avec la plus parfaite ingénuité. (141)

Selon Pavlovic, le fait que Crawford est un pur cliché par son maniérisme, sa physionomie et sa manière de parler n'est, selon nous, pas aussi négatif que certains critiques le disent. L'incarnation parfaite par Robert Bellefeuille du « Flegme lui-même » devrait être loué plutôt que jugé, dans la mesure où les critiques ont reconnu leur valeur symbolique.

De plus, à l'instar de Wong remplacé par Lee, le Crawford du *Dragon vert* est progressivement remplacé par un autre personnage dans *le Dragon rouge* et *le Dragon blanc* : un Crawford vieilli qui garde son accent et un certain maniérisme, mais qui perd l'usage de ses jambes. Jeanne Bovet voit le passage du Crawford supérieur et fort au Crawford sans mobilité comme un parallèle du changement dans le milieu linguistique des années 30, où les Québécois acceptaient l'anglais comme la langue dominante, aux années 80 où cette suprématie est remise en question. Dans cette décennie-là, la croyance des Canadiens anglophones que la langue anglaise devrait être dominante est devenue très affaiblie, et Crawford est affaibli de façon semblable à la fin de la pièce : « [he] now appears in a very vulnerable state : having lost his mind and the use of his legs from smoking too much opium, he is isolated from his fellow men and reduced to speaking only to himself » (17). Contrairement aux autres personnages, Crawford semble perdre son identité à la fin de son voyage au lieu de se trouver. Il se demande : « “Who tsiao

William S. Crawford Ma [*sic*]?" Is my name William S. Crawford? I don't quite remember » (Lepage 146). Ce personnage commence la pièce en étant un pur stéréotype né du jeu des deux fillettes et finit la pièce comme un personnage plus complexe. En fait, la suite logique de l'idée que toute la pièce est née du jeu de Jeanne et Françoise est que beaucoup de personnages pourront apparaître comme des stéréotypes, puisqu'ils sont des créations de deux fillettes naïves qui ont des imaginations fécondes. Étant donné qu'elles sont des enfants, elles mettent des personnages dans des boîtes, littéralement et figurativement. À mesure qu'elles vieillissent, les perceptions d'autres personnages dans la pièce évoluent aussi.

Dans la deuxième version de la pièce, certains critiques croient que Crawford est d'autant moins un cliché qu'il est joué par un véritable Anglais. Quelques critiques postulent que ce choix était une erreur de la part de Lepage, comme le rappelle Koustas en citant Karen Fricker :

The view of outside cultures presented is initially built from a limited group of images and stereotypical behaviours [...]. There is definite progress indicated, however, toward a more rounded and complex vision of the non-Québécois characters, underlined here by what appears to be conscious (and sometimes overbearing) overacting of the national clichés early on. In this context, the casting of one English and two [*sic*] Asian actors to play the foreign roles (the original cast were all white Quebeckers) feels like a misstep: It makes literal what the production seems otherwise at great pains to point out are externalized, distant impressions of otherness. (407)

Selon Fricker, l'emploi de comédiens anglais et asiatiques est un faux pas; elle croit que ce choix « littéralise » des représentations qui pouvaient être pris au sens figuré dans la pièce et par conséquent que cela renforce les stéréotypes. Nous croyons plutôt que, de la

même façon que le traitement des langues évolue de *la Trilogie* au *Dragon bleu* pour mieux s'accorder à la réalité linguistique des dernières décennies, le choix d'une distribution multiethnique est opportune en ce qu'elle répond au changement des mentalités. Alors que le « blackface » n'est plus acceptable de nos jours, un Blanc qui jouerait des rôles asiatiques ou anglais en changeant sa voix et en utilisant du maquillage pour changer son apparence pourrait être choquant. En outre, comme Ubersfeld le note, le comédien influe sur la perception des personnages par le spectateur : « l'existence et l'unicité physique du comédien » (92) apporte une saveur différente à la pièce, voire un nouveau trajet de l'intrigue. Ainsi, le choix du comédien Tony Guilfoyle pour jouer Crawford donne plus de profondeur au personnage. Dundjerović explique : « Lepage's Crawford was nostalgic and lovable, a comic version of the cliché of a colonial Englishman. [...] Unlike Lepage's Crawford, presented from an outside perspective of colonial Englishness, Guilfoyle's Crawford (being connected to his own experiences) had more depth and personal story » (79). À la différence de la première version des années 80, où Crawford meurt dans l'eau du Pacifique avant d'atteindre Hong-Kong, le Crawford de 2003 non seulement rencontre Pierre Lamontagne, mais choisit aussi sa mort en s'immolant. Si, dans cette version, le jeu des deux personnages par le même comédien pouvait signifier que le Soi *est* l'Autre, dans la deuxième version, l'emploi de deux comédiens permet de raffiner l'intrigue, qui comprend deux scènes importantes de rencontre entre les deux personnages.

D'abord, dans la première scène où ils se rencontrent, les deux personnages semblent s'opposer par leur rapport à l'espace. Dans son fauteuil roulant, Crawford n'est pas mobile (« CRAWFORD – They were supposed to send a vehicle to pick me up but that's prove [*sic*] beyond their capabilities » [Lepage 139]), tandis que Pierre part sur son scooter, une indication de l'opposition de la mobilité – ou immobilité – future de chacun. Pierre va voyager au bout du monde, mais Crawford ne réussira pas à quitter Vancouver. Par ailleurs, au début de leur deuxième rencontre, Pierre demande à Crawford : « you search for fire? » (Lepage 147). Tout au long de la pièce, Crawford est associé au feu, ce qui peut signifier la destruction inévitable du colonialisme, entre autres choses ou, pour Pavlovic, la « fonction démiurgique » (129) de Crawford, car le feu est souvent associé à la divinité. Koustas ne parle pas de ces idées, mais elle souligne plutôt : « Crawford commits suicide by immolation as images of his childhood in Hong Kong flash before his eyes. In addition to balancing the first and final acts, Crawford's return allows for greater development of this character: he no longer appears as the token Englishman » (404). Par conséquent, les interactions ajoutées entre Pierre et Crawford démontrent que, au moins dans la deuxième version de *la Trilogie*, l'Anglais stéréotypé évolue au cours de la pièce pour devenir plus réaliste, avec une profondeur psychologique qui manquait dans le *Dragon vert*.

4.3 Le Dragon rouge : l'Autre perdu

C'est une autre facette de l'Autre qui est révélée dans le personnage le plus pur de la pièce, Stella Wong, qui est invoquée pour la première fois dans *le Dragon vert* par une

jeune Jeanne, lorsqu'elle dit à Françoise : « savais-tu ça, toi, que Stella, ça veut dire étoile? [...] En tout cas, moi, plus tard, quand je vais être grande, si jamais j'ai une fille, je vais l'appeler Stella » (Lepage 34). Le motif des étoiles est un fil qui parcourt la pièce entière : de la comète que la mère de Françoise a vue et sous laquelle Crawford était né, aux cinq étoiles du drapeau chinois. Stella, dont les cheveux roux incandescent évoquent une étoile, est un personnage qui appartient à l'extraordinaire. Elle possède une pureté spéciale et un symbolisme unique dans la pièce, tel que le montre son monologue dans la première version de la pièce :

Stella : Wo tsiao Stella
Je m'appelle Stella
Maman lave et coiffe mes cheveux
En versant l'eau sur ma tête, elle laisse filer ma raison
En tressant ma chevelure, elle tisse mon destin
Au défilé des soldats, dehors, sans chapeau, mouillée, j'ai pris
froid
Cruel incident
Cruel incident...
Comme une pierre qui fend au froid ma tête s'est fêlée et par la
petite fente ma raison s'est envolée
(Elle fait une crise.)
Wo tsiao Stella ma?
Est-ce que je m'appelle Stella?
Je ne sais pas...
On a fêlé ma tête, et demain on la cassera (Pavlovic 59)

Dans la deuxième version, Lepage a enlevé cette réplique et on n'entend jamais la voix de Stella. Sans parole, elle devient un Autre qui se distingue des autres personnages; sans langue pour s'exprimer, Stella est en quelque sorte un symbole pur.

Stella est liée à deux autres personnages: Sœur Marie et Pierre Lamontagne.

Ludovic Fouquet parle de l'interprétation de Stella et Sœur Marie par Sylvie Cantin dans

la seconde version comme de grands moments d'émotion : « handicapée tour à tour enjouée sans calcul et hurlante en pleine crise, figure si touchante sous son béret dans la joie du défilé comme dans sa torpeur sur l'écran des souvenirs de Crawford caressant son visage. Son interprétation quasi simultanée de la religieuse reste un grand moment de plaisir : il faut la voir extasiée, revivant, debout sur un vélo, son procès chinois » (141).

Qu'ont en commun une enfant handicapée et une religieuse? Bien que ces deux personnages soient joués par la même comédienne, Sœur Marie et Stella paraissent d'abord s'opposer. Stella ne parle pas beaucoup, alors que Sœur Marie parle constamment et parle trois langues. Or, malgré leurs différences, la religieuse et Stella se ressemblent fondamentalement. Lorraine Côté, la comédienne qui a joué le rôle de Stella et de Sœur Marie dans la première version, explique que le lien entre les deux est la pureté : « la meilleure façon d'intégrer [Sœur Marie], c'était en passant par Stella. [...] 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 » (Lavoie et Camerlain 196). Pavlovic ajoute que « la réunion inattendue de ces deux antithèses – la sœur et Stella – donnera lieu à un contraste d'autant plus brutal. Lorsque Jeanne déshabille la religieuse et que la transformation s'opère, ce passage de l'une à l'autre bouleverse au-delà des mots, au-delà des liens nouveaux qui sont révélés de la sorte entre les deux femmes (leur angélisme involontaire, leur claustration imposée) » (148). Sœur Marie est en quelque sorte une mère de substitution pour Stella, mais une mère qui n'a jamais enfanté et qui est elle-même prise dans un système qui la contraint. Dans le milieu catholique des années 50, elle représente

bien sûr en premier le milieu institutionnel qui prenait en charge les enfants souffrant d'une déficience mentale. Mais sa relation avec Stella dépasse l'exercice de son travail. La pièce de Lepage montre qu'elles sont sœurs dans leur misère et dans leur absence de liberté. Par ailleurs, dans la transformation des personnages sur scène, on trouve l'illustration parfaite de notre thèse qui est qu'on peut toujours trouver l'Autre en Soi.

En ce qui concerne Stella et Pierre, dans la première version du *Dragon rouge*, après que les deux sœurs chinoises ont ouvert la table et se sont glissées dans l'ouverture, « un retour en arrière nous ramène Jeanne et Françoise fillettes, qui, devant la constellation du Dragon, reprennent leurs vœux (se marier avec le roux pour l'une, aller en Angleterre pour l'autre), auxquels Jeanne ajoute un souhait : elle aimerait qu'elle et sa cousine soient jumelles et ne se séparent jamais » (59). Dans cette version des années 80, la décision d'appeler sa fille Stella ne vient de la bouche de Jeanne qu'à ce moment-là. Les cousines veulent être des jumelles et par conséquent, leurs enfants pourraient être considérés des jumeaux. Lorraine Côté affirme : « 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 » (Lavoie et Camerlain 189). Pierre et Stella sont semblables comme les deux côtés de la même médaille. Ils créent d'ailleurs tous les deux dans la pièce des « œuvres » qui se présentent comme leur propre microcosme : Pierre dans sa *Constellation* et Stella lorsqu'elle fait « des pâtés dans le sable comme si le monde entier était résumé là : et il l'est en effet, puisque ses montagnes deviennent les Rocheuses, que son jouet contient le

spectacle entier dans sa sphère lumineuse et que le drap dont elle se couvre pour mourir est chargé de toute l'existence de sa mère » (Pavlovic 147). À la manière de Lepage qui représente le macrocosme du monde dans le microcosme de sa pièce, Pierre et Stella sont des artistes, des créateurs, mais il semble que Stella échoue là où Pierre réussit. Lorsque le pilote Philippe Gambier décrit les deux villes de Hong-Kong et Vancouver dans l'une des dernières scènes de la Trilogie, la description pourrait porter sur Stella et Pierre :

Hong-Kong, la noire, la mystérieuse, de l'autre côté du miroir de l'océan se mesure à son reflet, Vancouver, la blanche, la limpide. [...] Ainsi dressées, elles se font fièrement face et, quand la nuit est calme, à vol d'oiseau, on peut admirer le miroir glacé du Pacifique leurs reflets qui s'unissent et se complètent. [...] Comme il est fascinant de penser qu'au même moment, quand le soleil se couche sur Vancouver, il se lève sur Hong-Kong. Les deux villes jumelles deviennent ainsi l'incarnation même du Tao : le yin et le yang qui régissent et permettent l'unité de l'univers. (Lepage 166)

Dans ce discours du pilote, Stella s'associe à Hong-Kong (où elle apparaît d'ailleurs dans la mémoire de Crawford), tandis que Pierre s'associe à Vancouver, le lieu où il nous est présenté. De cette façon, Stella comporte toutes les qualités de Hong-Kong et donc de l'Autre : elle est mystérieuse, mais elle est reflétée dans l'image de Pierre. Ils sont des jumeaux, mais alors que Stella représente la mort, Pierre représente la vie. Quand le soleil se couche sur Hong-Kong et la vie de Stella, il se lève sur Vancouver et Pierre. Pierre et Stella incarnent le Tao aussi; l'un est nécessaire pour l'autre et leurs existences démontrent l'unité de l'univers. En fait, lorsque Pierre crée la *Constellation*, le réseau d'étoiles évoque Stella pour le spectateur; elle est l'Autre en Pierre (le Soi).

4.4 *Le Dragon blanc* : des artistes accomplis

Les quêtes de Pierre et de Yukali suivent aussi la notion du Tao, en ce que les deux personnages incorporent l'Autre en Soi pour une unité parfaite. Dans ce sens, Yukali remplace Stella dans le couple avec Pierre. Lorsqu'il essaie d'expliquer son art à Crawford, il lui dit : « you must see to understand » (Lepage 149). N'est-ce pas chez Lepage ce qui permet à l'individu de trouver son identité? Dans *la Trilogie* et dans *le Dragon bleu*, voire dans l'ensemble de son œuvre, les personnages qui réalisent leurs quêtes sont ceux qui sortent d'eux-mêmes en créant. L'art apparaît ainsi comme un symbole extérieur qui reflète l'identité intérieure. Dans « The Dramatic Art of Robert Lepage : Fragments of Identity », Josette Féral affirme : « identity is a creation, a construction, and a process » (145). Elle ajoute ensuite que les personnages les plus réussis « *discover* their identity rather than simply affirming it » (147). Elle examine les personnages de Pierre et Yukali de *la Trilogie* ainsi que Philippe de *Vinci* et Frédéric Lapointe du *Projet Andersen* : « these characters, who are all artists, make sincerity and self-creation the ultimate goals of their existence » (146). Ainsi, au lieu de poursuivre des buts familiaux comme ceux de Jeanne et de Françoise, Pierre et Yukali investissent surtout dans leur création. Chez Lepage, être artiste est une vocation plus élevée qui nécessite de voyager hors du soi. Dans un entretien avec *Nuit blanche*, Lepage lui-même dit : « le point de vue d'un artiste, c'est une façon particulière de mettre les choses en perspective » (Perelli-Contos et al 66). On dira donc que Pierre et Yukali se trouvent grâce au contact de l'Autre – mais que cela n'est possible que parce qu'il s'agit d'un contact artistique. Lorsque Yukali rencontre le pilote français, par exemple, elle est

terrorisée. C'est seulement avec Pierre qu'elle peut dire « I came here with my drawings and I let [*sic*] them here... but I am leaving with... something more... » (Lepage 159).

Elle s'épanouit comme personne tout autant dans son rapport avec Pierre que dans son art ou bien peut-être, dans son rapport avec l'Autre, dans la mesure où cet Autre est aussi engagée dans une démarche artistique.

Yukali fait partie de la lignée japonaise dans *la Trilogie*, dont Pavlovic trace l'évolution :

Ainsi, d'une pure image (quoi de plus « oriental » qu'une geisha?) emprisonnée dans son oppression et immobilisée dans son cri pour s'en affranchir, nous sommes parvenus à un cliché photographique subverti par le drame (la fille de la geisha, se recueillant sur la tombe de sa mère à Hiroshima, acquiert une humanité troublante), et à la version réaliste d'un personnage actuel, joué avec une intériorité de tous les instants. (144)

Comme l'évolution de Wong à Lee, la progression des trois femmes japonaises évolue du stéréotype à un personnage avec une profondeur psychologique, qui a également une importante dimension artistique. L'art d'une geisha était traditionnel, conformiste, voire lié à un ensemble de contraintes. Pour Yukali deux générations plus tard, l'art est un outil libérateur et non un emprisonnement, un adjuvant dans une quête identitaire plutôt qu'un opposant. Alors que cela n'était pas possible pour sa mère et sa mère avant elle, Yukali peut chercher son identité au lieu de sa liberté; grâce aux femmes qui sont venues avant elle, son art peut devenir sa priorité, le centre de sa vie. L'art et la réalisation de soi ne sont pas réservés aux hommes occidentaux : Pierre et Yukali tous les deux recherchent la création et explorent l'Autre en Soi. Réalisant leurs quêtes identitaires à travers l'art, ils

se découvrent dans tous les sens possibles, et selon la philosophie du Tao, comme deux pierres dans un jardin zen, ils se complètent en une unité parfaite.

4.5 *Le Dragon bleu* : le Soi avec l'Autre?

Dans *le Dragon bleu*, les rapports entre les personnages diffèrent de ceux de *la Trilogie*. Dans les deux pièces, les personnages s'entrecroisent, mais dans *le Dragon bleu*, les quêtes ne se recoupent pas. Tandis que les quêtes de Pierre et de Yukali se rejoignent et chaque membre de ce couple trouve l'Autre en Soi, les quêtes de Pierre, Xiao Ling et Claire demeurent parallèles au lieu d'être interdépendantes, et les personnages ne trouvent pas l'Autre en Soi de la même manière. *La Trilogie des dragons* insiste sur la communion intime entre les personnages à travers le plurilinguisme, les espaces et les quêtes; *le Dragon bleu* veut valoriser la même chose, en particulier dans les choix à propos de l'espace, mais au niveau des personnages, c'est la solitude et l'isolation qui règnent plutôt que la connexion. L'une des raisons de ce changement pourrait en partie refléter la société actuelle, où l'ouverture sur le monde signifie non seulement une remise en question des clichés et des stéréotypes, ce qui se reflète d'ailleurs dans la pièce, mais aussi une possible aliénation émotionnelle à cause de la nouvelle technologie. Une deuxième raison pourrait se trouver dans la structure des pièces. Au niveau le plus fondamental, dans *le Dragon bleu*, il s'agit d'un trio de personnages plutôt que d'un ensemble de couples ou que des constellations de personnages. Cette différence rend l'histoire plus traditionnelle : c'est une étude de triangle amoureux classique. Nous savons par expérience que cette formation de personnages mène souvent à la douleur, aux

difficultés interrelationnelles, et à la non-résolution de l'intrigue plutôt qu'à des quêtes réalisées. Dans une certaine mesure, *le Dragon bleu* suit le modèle de pièces classiques qui comportent des triangles amoureux célèbres, tels que *Huis clos* de Jean-Paul Sartre ou *Othello* de William Shakespeare, pour n'en citer que deux. Par ailleurs, à l'opposé de *la Trilogie des dragons*, l'intrigue du *Dragon bleu* suit des quêtes personnelles isolées pour chaque individu au lieu de quêtes liées et situées dans un plus grand ensemble : une collectivité évoluant dans un certain contexte historique.

La principale ressemblance entre les deux pièces est que les quêtes identitaires impliquent l'art dans la même mesure, mais sans qu'elles soient satisfaisantes dans *le Dragon bleu*. La seule quête qui n'a presque rien à voir avec l'art est celle de Claire. Dans la lignée des personnages de Jeanne et de Françoise, le but de Claire est axé sur la famille : elle vient chercher en Chine une fille à adopter. Pour elle, cependant, ce n'était pas sa seule option dans la vie comme pour les femmes des années 30, mais plutôt un désir d'une femme d'affaires qui a pu mettre sa carrière en premier et qui veut maintenant un enfant. Sa quête varie encore de celles des femmes québécoises dans *la Trilogie* parce qu'elle veut adopter plutôt d'enfanter. Une deuxième partie de sa quête est la recherche du contact humain; nous apprenons par une conversation entre Claire et Xiao Ling que Claire et Pierre se sont mariés et que Claire est « tombée follement amoureuse » (89), alors que Pierre s'est enfui. Lorsque Claire arrive chez Pierre le soir, elle lui demande de faire l'amour. Le spectateur ne sait pas si elle est encore amoureuse de Pierre ou si elle cherche plus simplement un contact humain. À la fin, nous ne savons pas si sa quête est

réalisée ou non : dans deux des trois fins possibles, elle prend l'enfant, mais dans la dernière fin elle quitte la Chine sans enfant et sans amour.

Ce sont de nouveau, comme pour *la Trilogie*, les quêtes de Pierre et de son amante asiatique (cette fois, Xiao Ling) qui sont les plus intéressantes, car elles incorporent l'art. Xiao Ling travaille d'abord comme artiste de tatouage, deuxièmement comme autoportraitiste et à la fin comme copiste de tableaux de grands maîtres. Si les quêtes identitaires de Pierre et de Yukali dans *la Trilogie* prennent la forme d'une accession, culminant à la fin avec l'épanouissement du Soi grâce à leur œuvre artistique commune, la quête de Xiao Ling suit un arc, avec le zénith au centre. Claire lui dit à propos de ses autoportraits : « C'est brut. C'est direct. Il y a un côté écorché vif » (Lepage 80). Xiao Ling elle-même explique son processus artistique : « Après certains appels téléphoniques, je prends une photo de moi pour capter l'émotion du moment. Comme elles sont prises sur le vif, les émotions sont spontanées. Ensuite je choisis les plus intéressantes » (*ibid*). À ce moment-là de la pièce, Xiao Ling est tout près de se comprendre à l'aide de son art; regarder son propre visage lui permet de revisiter et comprendre ses émotions. Son voyage personnel ne s'arrête cependant pas là. Elle tombe enceinte et nous la trouvons un an plus tard au marché des copistes de Dafen, où elle peint des reproductions de Van Gogh, et plus exactement l'un des autoportraits les plus célèbres de Van Gogh. À la fin de la scène, Xiao Ling se met en colère et jette de l'encre sur un des tableaux. Il y a un lien très saillant entre l'art que Xiao Ling produit et sa quête identitaire. Quand elle crée ses propres autoportraits, elle semble se comprendre, mais lorsqu'elle reproduit

l'autoportrait d'un autre artiste très tourmenté, cela indique plutôt qu'elle traverse une crise identitaire et que comme Van Gogh, elle souffre. Tout comme dans le cas de Claire, on n'est pas certain à la fin de la pièce si Xiao Ling réussit sa quête identitaire; son échec artistique à cause de ses problèmes personnels n'est pas effacé par les trois fins possibles.

La réalisation de la quête de Pierre qui prédomine dans *le Dragon bleu* demeure elle aussi incertaine. Nous l'avons laissé à la fin de *la Trilogie* dans une quête identitaire qui paraissait pouvoir aboutir grâce à sa rencontre avec Yukali dans le lieu de l'exposition de son art, mais au début du *Dragon bleu*, il semble s'être égaré. Il a arrêté de créer de l'art et il doit lutter pour ne pas sombrer dans la dépression. Dans *le Dragon blanc*, Yukali lui dit : « you know, the dragon, it's a symbol of a part of yourself that you have to fight, in order to get to something larger » (Lepage 159) et Pierre répond « oui, un idéal, une quête » (*ibid*). Il commence cette quête dans *le Dragon blanc*, mais elle ne se concrétise pas avant *le Dragon bleu*. Pierre représente sa quête et sa lutte sur son dos avec le tatouage. Il explique : « la mienne a la forme d'un dragon, cette force dévastatrice qui vit en toute chose... qu'on ne voit jamais, mais que l'on entend les soirs d'orage et qui nous fout une peur bleue » (Lepage 64). L'orage tempétueux est nécessaire dans sa vie pour se trouver et c'est vraiment un orage qu'il souffre. Claire crie : « qu'est-ce que tu en as fait de ton talent? Tu t'es sauvé jusqu'en Chine parce que tu n'étais pas capable de prendre la critique. Tu es un artiste qui aurait pu réussir à Paris, New York, Tokyo... ben non, tu es venu te cacher ici derrière le talent des autres. Et regarde-toi, tu as cinquante ans, tu ne crées plus rien, t'as pas une cenne [...] » (Lepage 119). Ses mots sont sévères,

mais ils sont justes; Pierre doit entendre cet avis d'un autre personnage qui lui tend un miroir peu flatteur pour devenir conscient de ses défauts. Une fois qu'il devient lucide de ses échecs, de cette vérité exposée par Claire, son évolution commence. Nous le trouvons un an plus tard. Il peint son nom en caractères chinois avec un grand pinceau sur l'écran en décrivant :

Une pierre. Une montagne. Pierre Lamontagne. Apprendre à écrire son nom en caractères chinois peut être une expérience extrêmement révélatrice. Dans mon cas, j'ai compris que mon nom était en fait le portrait de deux individus : d'abord le mien, la pierre qui roule et qui n'amasse pas mousse, placée au bas d'un escarpement dont elle s'est détachée, et celui de mon père, l'immuable montagne avec ses trois sommets inatteignables. [...] Comme on dit en Chine : puisque la terre est ronde, nous finissons toujours par rattraper ceux que nous tentons de fuir. (Lepage 136-9)

Cette dernière déclaration au sujet des personnes que l'on fuit et que nous retrouvons malgré nous évoque son père (l'Autre) tout autant que lui-même (le Soi). Dans *le Dragon blanc* Crawford accuse Pierre de fuir (« a French Canadian in Vancouver... What are you running away from? » [Lepage 148]) tout comme Claire le fait une quinzaine d'années plus tard, mais ce n'est pas qu'à ce moment-là que Pierre admet qu'ils avaient raison. Au lieu de reconnaître une identité partagée avec Yukali (les deux pierres dans un jardin zen), cette fois Pierre découvre sa propre identité dans une quête beaucoup plus individuelle. Il est vrai que Claire fonctionne comme un miroir, mais Pierre n'incorpore pas l'Autre en Soi de la même manière que dans *la Trilogie*. À la fin du *Dragon bleu*, il a recommencé à peindre (Lepage 157) et il a décidé de revenir au Québec, mais cette fin est peu satisfaisante. Le retour chez soi proposé n'est pas une action triomphante après

avoir trouvé l'Autre en Soi, mais plutôt le comportement d'un homme épuisé dont la galerie a été démolie et les amantes perdues. Dans une des trois fins possibles du *Dragon bleu*, il revient à Québec, mais dans les deux autres, il reste en Chine, un dernier tournant dans sa quête identitaire. Selon la troisième fin, Pierre garde ce fils hybride et adopte la nouvelle identité d'être père, qui est en soi un type de création et de rencontre avec l'autre. Donc, pour tous les personnages dans cette pièce, il n'y a pas une réussite des quêtes de la même variété que l'on trouve dans *la Trilogie* avec Pierre et Yukali, mais plutôt un inachèvement. Le cycle des Dragons n'est pas fini et il y a plus de questions que de réponses.

En réalité, ce serait mieux de dire que l'histoire de Pierre Lamontagne n'est pas terminée, parce que c'est sa quête qui prévaut tout au long de l'œuvre lepagienne, grâce à son statut de double de Robert Lepage. Après *la Trilogie des dragons*, le personnage de Pierre retourne dans le film *Le Confessionnal* (1995), dans la pièce *Les sept branches de la rivière Ota* (1997), sous le nom de Pierre Maltais, et bien sûr dans *le Dragon bleu*. Lepage a dit qu'il travaillait mieux quand il s'identifiait au personnage qu'il jouait (Duchesne). Ainsi, dans les premières versions de *la Trilogie* et du *Dragon bleu*, Lepage a joué le rôle de Pierre Lamontagne. C'est pourquoi la scène entre Crawford et Pierre est si drôle. Crawford critique le film dans lequel il est la vedette : « personally I thought it was... What's the word I'm searching for? Ah yes : shit! No integrity, no morality, no ideas, no love, no art. It just [*sic*] people playing with form because they haven't nothing to say which is new! Oh I'm sorry, are you a filmmaker? » (Lepage 148). À un certain

niveau, c'est une question ironique, car en 2003 quand ce nouveau dialogue est ajouté, Lepage est déjà devenu cinéaste et il semble se moquer de sa profession. Dans cette seconde version de la pièce, Lepage ne joue plus le rôle de Lamontagne, mais le personnage lui a été déjà associé.

Plus tard dans la scène entre Crawford et Pierre, Crawford veut savoir sur quoi porte le travail de Pierre. Pierre répond : « It's about... about anything en particulier... I do exploration with materials and I mix medias... » (149). Le spectateur comprend que Pierre pourrait parler de l'œuvre de Robert Lepage : le metteur en scène, tout comme Pierre l'artiste, explore différents matériaux artistiques et son œuvre intègre différentes technologies. Comme le dit bien une critique pour *Les Trois Coups* : « tel est le talent de Robert Lepage, peintre virtuel et virtuose, qui se joue des technologies (vidéo, multimédia, éclairage, bande-son) pour mieux les mettre au service de l'humain » (Gapp). Dans *la Trilogie des dragons*, Pierre veut apprécier l'art en soi : « the people, they come in, and they say, "What's the value of the œuvre d'art." We think we are des grands artistes, but it makes us feel like des vendeurs de souliers » (Lepage 158). Cette déclaration pourrait venir de la bouche de Lepage lui-même; d'une certaine façon, Pierre agit comme un porte-parole pour Lepage. En outre, le début de *la Trilogie*, avec le jeu de Jeanne et Françoise, n'a-t-il pas suggéré que toute la pièce provenait de boîtes de chaussures? Plus loin, Yukali dit à Pierre: « You took the universe and you put it into a small room » (Lepage 158), soit en français : « tu as pris l'univers et tu l'as mis dans une petite pièce » (*ibid*). Il s'agit à n'en pas douter d'un commentaire métathéâtral, par lequel

on comprend que Lepage a voulu mettre l'univers dans une pièce (qui évoque d'ailleurs en français à la fois un lieu et une œuvre théâtrale). Peut-être le moment où l'on voit le plus Lepage dans la figure de Pierre est lorsque Pierre remarque : « je suis ni politicien, ni diplomate, ni investisseur étranger... Je suis juste un pauvre petit propriétaire de galerie qui a décidé il y a une quinzaine d'années de venir s'installer en Chine parce qu'il voulait participer à sa manière à son ouverture sur le reste du monde » (46). À un certain moment, Lepage a aussi décidé de voyager partout dans le monde et de s'ouvrir à d'autres cultures. L'évolution de Pierre est ainsi un voyage parallèle à celui de Robert Lepage, qui tente de réaliser aussi une quête identitaire à travers son art. Sans fin certaine pour *le Dragon bleu*, nous attendons la prochaine pièce de Robert Lepage qui mettra en scène Pierre Lamontagne comme le sujet d'une quête artistique. L'isolation de chaque personnage dans *le Dragon bleu* remplace la communion intime de *la Trilogie*, mais possiblement le changement le plus grand au niveau de personnages dans le quatrième Dragon est que la découverte de l'Autre en Soi semble être remise en cause. Le spectateur comprend que l'inachèvement de cette pièce démontre peut-être en premier que la quête identitaire ne peut jamais être achevée, qu'il y a toujours un Autre en Soi à découvrir et que l'œuvre de Robert Lepage n'a pas fini de nous le rappeler.

Chapitre 5

Conclusion

La problématique du Soi et l'Autre justifiait une approche du théâtre de Robert Lepage selon les paramètres de la langue, de l'espace et des personnages. Nous aurions pu toutefois ajouter la question du temps, qui constitue non seulement un élément important du théâtre, mais aussi un aspect essentiel de la théorie de Ricœur sur le Soi : « c'est en effet en comparant une chose avec elle-même dans des temps différents que nous formons les idées d'identité et de diversité » (151). Dans le cours du temps, une personne peut vivre des événements qui la changent; son identité fondamentale n'a pas changé, mais, d'un moment à un autre, elle n'est plus exactement la même personne non plus. De cette manière, à travers l'*idem*, qui est la « mêmété » apparente de la personne peu importe le temps-espace, et l'*ipse*, qui implique l'altérité et le changement d'une situation d'un temps-espace à un autre, Ricœur démontre que l'Autre est une partie essentielle et intime du Soi, du passé au futur. Les personnages dans les deux pièces de Lepage que nous avons étudiées manifestent l'*idem* et l'*ipse* : Pierre, par exemple, est un personnage qu'on peut reconnaître de *la Trilogie* au *Dragon bleu*. Or, il n'est plus la même personne à la fin du *Dragon bleu* ou même à la fin du *Dragon blanc* qu'il l'était au début. De même, l'évolution des personnages, des langues et des espaces de *la Trilogie des dragons* au *Dragon bleu* démontre bien comment les rapports de l'Autre et du Soi sont déterminés par le temps.

Tout au long des quatre Dragons, le développement des personnages s'accorde également avec la théorie du « temps théâtral », qualifiée par Pruner comme le rapport entre « deux temporalités différentes qui se superposent sans jamais se confondre : le temps de la représentation, durée vécue par le spectateur, et le temps de la fiction » (57). Si on met les deux pièces ensemble, le temps total de la représentation est de huit heures, tandis que le temps de la fiction couvre une période d'au moins soixante-dix ans. Or, il y a trois grandes périodes de temps qui manquent entre chaque Dragon, chacune d'une vingtaine d'années. Ces discontinuités n'embrouillent pas l'histoire, mais plutôt la rendent plus claire : l'évolution des personnages stéréotypés des années 30 aux personnages ayant plus de profondeur psychologique dans le nouveau millénaire fonctionne grâce au temps théâtral. Nous acceptons ces sauts temporels, car ils nous donnent une justification en dehors du symbolisme pour la transformation des personnages qui trouvent l'Autre en Soi et qui deviennent plus complexes. D'ailleurs, Anne Ubersfeld note que « chaque fois que la scène présente un saut temporel, s'installe dans la conscience du spectateur la nécessité d'inventer le processus qui le comblera » (156). Les spectateurs des pièces de Lepage construisent activement une dialectique du temps qui leur permet de comprendre le temps de la fiction par rapport au contexte historique et leur permet de mieux saisir les changements des personnages.

Bien que dans notre étude, nous n'ayons pas parlé directement de la question du temps, elle était impliquée dans chaque stratégie que nous avons analysée pour aborder la problématique de l'Autre en Soi. D'abord, en réfléchissant sur le plurilinguisme dans *la*

Trilogie, nous avons montré que c'était le recours à la langue maternelle, soit la langue acquise originellement, qui permettait la communion avec l'Autre. Dans *le Dragon bleu*, ce principe s'applique aussi, mais ce qui a retenu notre attention c'est le temps de référence qui avait une influence sur la langue des personnages, ou plutôt sur le fait que chaque personnage maîtrisait une langue autre que la sienne. En outre, dans une société où la technologie a plus de place, la langue écrite (et en l'occurrence la langue écrite chinoise) possède un nouveau pouvoir; elle devient le lieu où le Soi et l'Autre se rencontrent, le but ultime de tous les contacts étant une communion intime et universelle.

De même, le temps et l'espace sont intimement liés. Ainsi, Pruner remarque que « l'aspect temporel du théâtre s'inscrit dans la même dualité que l'espace » (57). Dans l'espace dramatique de *la Trilogie*, il y a une fusion de cultures asiatiques réelles qui entraîne un imaginaire riche de l'Autre chez Soi, tandis que dans *le Dragon bleu*, il y a un nouveau « chez Soi » en Orient. De plus, alors que les pièces progressent dans le temps, l'espace est lié aux mentalités des personnages. Dans les années 30 à Québec, l'espace est fermé pour représenter la xénophobie des personnages, mais dans le nouveau millénaire en Chine, l'espace est ouvert, avec beaucoup de lieux qui impliquent le voyage et la mobilité qui n'étaient pas possibles au même degré auparavant.

En ce qui concerne les personnages, nous avons déjà démontré que « l'altérité ne s'ajoute pas du dehors à l'ipséité, » mais qu'elle appartient plutôt « à la teneur de sens et à la constitution ontologique de l'ipséité » (Ricœur 367). Les multiples facettes de l'Autre en Soi se dévoilent dans les couples de *la Trilogie*, mais cette opposition devient

curieusement troublée dans *le Dragon bleu*, avec des quêtes identitaires beaucoup plus incertaines et un cheminement artistique qui ne permet pas à l'individu de s'épanouir totalement. Il faudra voir du reste comment la quête artistique, qui ne se retrouve pas dans le nouveau cycle de *Playing Cards*, est elle-même intégrée dans les futures pièces de Lepage. Enfin, puisque *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu* présentent l'altérité sous tant de formes, dans les différentes langues parlées et écrites, dans les espaces orientaux et dans les différents personnages d'étrangers, nous avons vu que Lepage est souvent accusé par les critiques tels que Jennifer Harvie d'un regard touristique ou orientaliste. Nous avons montré quant à nous que les stéréotypes et les clichés qu'il emploie ne doivent pas être interprétés littéralement parce qu'ils font partie d'un imaginaire et d'un symbolisme qui font la spécificité de son théâtre. Le couple Soi-Autre dans le théâtre lepagien peut d'ailleurs être vu comme un outil pour révéler l'universalité de la condition humaine.

L'analyse des deux pièces de Lepage sous l'angle des rapports du Soi et de l'Autre nous amène ultimement à considérer ces rapports Soi-Autre dans le théâtre en général. Car, d'une certaine façon, le concept entier du théâtre est construit sur l'idée de trouver l'Autre en Soi. Le spectateur entre dans un nouveau monde, un monde autre qui est différent de l'espace physique dans lequel il se trouve; il découvre un monde imaginaire qui entretient des rapports complexes avec le monde réel. Louise Vigeant précise : « le théâtre ne se contente pas de représenter le réel (est-ce d'ailleurs possible? utile?), il ne fait pas que le montrer, il l'amplifie et le déborde, le transforme. Il le crée,

même » (4). De plus d'une manière, le spectateur rencontre l'Autre au théâtre : dans les langues, dans l'espace, dans les personnages, mais également dans le comédien qui, en jouant un rôle, *devient* l'Autre. Là où le théâtre de Robert Lepage se distingue en tant que représentation de l'Autre sur scène est dans son symbolisme très riche et dans la magie dans ses pièces. Dundjerović explique :

Lepage is attracted to eclecticism and transformation in theatre because they represent change which, for him, is at the heart of rituals as a pre-theatrical form of expression. The passage from one state of existence into another (as in, for example, the transformation of water and bread into the body and blood of Christ) is witnessed by the audience, who becomes part of this process of transfiguration. First it can be a young actor playing an older character or cross-gender casting. On a second, more spiritual level, the audience come to see transformation when an actor is inhabited by a character or *vice versa*. Finally, transformation is part of the narrative when, through the text, characters are faced with obstacles that cause them to undergo change and to metamorphose through the play. Lepage [...] is attracted to theatre where metamorphoses occur throughout the journey of a play – of character and space alike. (31)

La qualité du théâtre de Robert Lepage est donc celle d'une magie transformationnelle.

Sœur Marie devient Stella, les personnages stéréotypés acquièrent une profondeur psychologique, le stationnement devient une cuisine qui devient une patinoire. Son génie se trouve à l'intérieur de toutes ces transfigurations; il trouve l'altérité dans des choses familières pour les rendre neuves.

La dernière question qui est impliquée par la problématique du Soi et de l'Autre concerne le spectateur. Dans *Lire le théâtre II*, Anne Ubersfeld précise : « il y a dans ce *procès* qu'est la représentation théâtrale, dans cet événement à multiples personnages, un personnage-clé, quoiqu'il n'apparaisse pas sur scène et semble ne rien produire : c'est le

spectateur » (253). Elle ajoute que « le spectateur est co-producteur du spectacle à deux moments : au départ et à l'arrivée. On peut dire que ce n'est pas le *même* spectateur au départ et à l'arrivée, dans le projet et dans la réception » (254). Voici les deux côtés de l'identité en action : l'idée de l'*idem* qui dit que si nous allons au théâtre, nous serons les mêmes êtres humains au départ et à l'arrivée, et l'idée de l'*ipse* qui dit que nous changerons. Le spectateur est ainsi Soi et Autre en même temps, et c'est la pièce qui le change, qui le rend Autre. De plus, les spectateurs qui ont assisté à *la Trilogie des dragons* dans les années 80 ne sont pas les mêmes spectateurs qui assistent au *Dragon bleu* en 2012. Ces derniers spectateurs qui vivent dans une société multiculturelle et qui se déplacent plus souvent et plus facilement ne sont –ils pas eux-mêmes de plus en plus à la recherche de l'Autre en Soi?

La différence entre *la Trilogie des dragons* et *le Dragon bleu* en ce qui concerne les rapports entre les spectateurs et les pièces est révélatrice de la différence peut-être la plus grande entre les deux spectacles. Dans *la Trilogie*, comme nous l'avons montré, l'espace scénographique est plus ouvert, avec les spectateurs qui se font face des deux côtés. Cette organisation féconde le dynamisme de la pièce, puisque les spectateurs de chaque côté de la scène peuvent se voir : le Soi voit en quelque sorte l'Autre dans le personnage tout autant que dans l'autre spectateur. Il y a plus d'innovation et d'expérimentation que dans l'espace scénographique du *Dragon bleu*, qui est plus conventionnel, avec les spectateurs qui font face à la scène. Bien que l'espace scénographique du *Dragon bleu* paraisse plus traditionnel, le théâtre de Robert Lepage

demeure un lieu d'innovation. Dans sa nouvelle représentation de *Playing Cards 1 : SPADES*, les spectateurs s'assoient sur les quatre côtés de la scène, ce qui est l'espace de jeu le plus ancien selon Vigeant, mais qui n'en apparaît pas moins innovateur de nos jours. Cette organisation de l'espace en rond « crée immédiatement une grande communication entre les participants, comédiens et spectateurs. C'est l'antithèse de l'espace avec scène à l'italienne » (Vigeant 39). Selon nous d'ailleurs, il pourrait s'agir pour Lepage d'explorer d'autres modalités du rapport du Soi et l'Autre, qui n'est pas seulement présenté sur la scène, mais aussi dans l'espace théâtral où « joue » aussi le spectateur. Les deux pièces de Lepage que nous avons étudiées démontrent que l'identité se trouve entre deux mondes, que ce soit à l'intersection du monde quotidien et d'un monde imaginaire, de l'Occident et de l'Orient ou peut-être ultimement du monde fictif et du monde réel du spectateur. À travers la langue, l'espace et le temps, et en cherchant une communion intime à travers l'art, tous les actants du théâtre de Lepage (le dramaturge et les spectateurs y compris) embarquent dans une quête identitaire qu'ils peuvent seulement réaliser lorsqu'ils trouvent la facette d'eux-mêmes qui était déjà là, l'élément indissociable de leur être qu'ils cherchaient en dehors d'eux et de leur monde : l'Autre en Soi.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. « Identité sans personne. » *Nudities*. Stanford : Stanford UP, 2010. 81-94. Imprimé.
- Amossy, Ruth, et Anne Herschberg Pierrot. *Stéréotypes et clichés*. Paris: Éditions Nathan, 1997. Imprimé.
- Amossy, Ruth. *Les idées reçues*. Paris: Éditions Nathan, 1991. Imprimé.
- Andrews, Beverly. « The Blue Dragon. » *New African* IC Publications, Octobre 2011 : 94-95. Web. 30 nov. 2012.
- Aston, Elaine, et George Savona. *Theatre as Sign-System*. New York: Routledge, 1991. Imprimé.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions Gallimard, 1978. Imprimé.
- Beauchamp, Hélène, et Jean-Marc Larrue. « Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 8 (1990) : 131-143. Web. 3 sept. 2012.
- Beauchamp, Hélène. « Appartenance et territoires : repères chronologiques. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 8 (1990) : 41-72. Web. 4 oct. 2012.
- Billington, Michael. « Blue Dragon – Review. » *The Guardian*. 19 fév. 2011. Web. 4 oct. 2012.
- Birnie, Peter. « Cultural Olympiad: Robert Lepage takes a small story and makes it visionary. » *Vancouver Sun*. 5 fév. 2010. Web. 16 fév. 2012.
- Bourdages, Étienne. « Trois fois trop pour trop peu. » *Jeu* 109.4 (2003) : 141-143. Web. 4 oct. 2012.
- Bourke, Kevin. « Lure of the Dragons. » *Manchester Evening News*. 11 nov. 2005. Web. 8 juin 2012.
- Bovet, Jeanne. « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime. » *Études françaises* 43.1 (2007) : 43-62. Web. 3 sept. 2012.

- . « Identity and Universality: Multilingualism in Robert Lepage's Theater. » *Theater sans frontières*. Éd. Joseph I. Donohoe Jr. et Jane M. Koustas. East Lansing : Michigan State UP, 2000. 3-19. Imprimé.
- . « La ville en soi : représentations de Québec dans le théâtre de Robert Lepage. » *Lectures de Québec : actes du colloque du Centro interuniversitario di studi quebecchesi, Turin*, Éd. Anna Paola Mossetto et Jean-François Plamondon. Bologna : Pendragon, 2009. 207-216. Imprimé.
- Bunzli, James. « The Geography of Creation : Décalage as Impulse, Process, and Outcome in the Theatre of Robert Lepage. » *TDR* 43.1 (1999) : 79-103. Web. 11 juil. 2012.
- Bureau, Stéphan. *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*. Verdun : Amérik Média, 2008. Imprimé.
- Camerlain, Lorraine. « "O.K. on change!" » *Jeu* 45 (1987) : 83-97. Imprimé.
- . « Questions sur des questions. » *Jeu* (1987) : 164-168. Imprimé.
- Carson, Christie. « From *The Dragons' Trilogy* to *The Seven Streams of the River Ota*: The Intercultural Experiments of Robert Lepage. » *Theater sans frontières*. Éd. Joseph I. Donohoe Jr. et Jane M. Koustas. East Lansing : Michigan State UP, 2000. 43-77. Imprimé.
- Caux-Hébert, Patrick. « Le théâtre expérimental. » *Jeu* 52 (1989) : 154-156. Web. 4 oct. 2012.
- Charest, Rémy. *Quelques zones de liberté*. Saint-Laurent : Éditions de L'instant même, 1995. Imprimé.
- Le Confessionnal*. Réal. Robert Lepage. Act. Lothaire Bluteau, Patrick Goyette, Kristin Scott Thomas. Alliance, 1996. VHS.
- Costaz, Gilles. « Six heures sur la terre. » *Politis, L'Argus de la Presse*. 13 oct. 2005. Web. 11 juil. 2012.
- Cushman, Robert. « Robert Lepage's *The Blue Dragon* is a potent spectacle. » *National Post*. 14 janv. 2012. Web. 16 fév. 2012.
- David, Gilbert. « L'autre et le même : théâtre de France et théâtre québécois contemporain. » *Théâtre multidisciplinarité et multiculturalisme*. Éd. Chantal

- Hébert et Irène Perelli-Contos. Cap-Saint-Ignace : Nuit blanche éditeur, 1997. Imprimé.
- Denis, Jean-Luc. « Questions sur une démarche. » *Jeu* 45 (1987) : 159-163. Imprimé.
- Dickinson, Peter. « Adaptation, Remediation, and Doubleness in the Films of Robert Lepage. » *Great Canadian Film Directors*. Éd. George Melnyk. Edmonton : The U of Alberta P, 2007. 174-196. Imprimé.
- . « Space, time, auteur-ity and the queer male body: the film adaptations of Robert Lepage. » *Screen* 46.2 (2005) : 133-153. Web. 11 juil. 2012.
- Dixon, Steve. « Space, Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage. » *Contemporary Theatre Review* 17.4 (2007) : 499-515. Web. 11 juil. 2012.
- Dundjerović, Aleksandar Saša. *Robert Lepage*. New York : Routledge, 2009. Imprimé.
- . *The Theatricality of Robert Lepage*. Québec : McGill-Queen's UP, 2007. Imprimé.
- Dvorak, Marta. « L'altérité et les modes de non-traduction : un regard sur Robert Lepage. » *Études canadiennes* 41 (1996) : 57-70. Imprimé.
- « Ex Machina. » *lacaserne.net*. Ex Machina, 2012. Web. 3 sept. 2012.
- Féral, Josette. « The Dramatic Art of Robert Lepage : Fragments of Identity. » *Contemporary Theatre Review* 19.2 (2009) : 143-154. Imprimé.
- . « Robert Lepage, fragments identitaires. » *Théâtre/public* 188 (2008) : 23-9. Imprimé.
- Fludernik, Monika. « Identity/alterity. » *The Cambridge Companion to Narrative*. Éd. David Herman. Cambridge : Cambridge UP, 2007. 260-273. Imprimé.
- Fouquet, Ludovic. « L'écart de la surface, prémices d'une poétique du corps écranique. » *Jeu* 108.3 (2003) : 114-120. Web. 11 juil. 2012.
- . « L'envol du dragon : *Le Dragon bleu*. » *Jeu* 128.3 (2008) : 25-8. Web. 3 sept. 2012.
- . « Géographie et appartenance : quelques incursions scéniques. » *ETC* 85 (2009) : 24-29. Web. 11 juil. 2012.
- . « La mémoire du dragon. » *Jeu* 109.4 (2003) : 137-141. Web. 20 nov. 2012.

- . *Robert Lepage, l'horizon en images*. Montréal : Les éditions de L'instant même, 2005. Imprimé.
- Fricke, Karen, et Rémy Charest. « À l'heure zéro de la culture (dés)unie. Problèmes de représentation dans *Zulu Time* de Robert Lepage et Ex Machina. » *Globe : revue internationale d'études québécoises* 11.2 (2008) : 81-116. Web. 11 juil. 2012.
- Fricke, Karen. « Robert Lepage : Product of Québec? » *Staging Nationalism*. Éd. Kiki Gounaridou. Jefferson : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005. 167-185. Imprimé.
- . « Le Québec, "société d'Amérique" selon Robert Lepage. » *Jeu* 114 (2005) : 127-133. Web. 11 juil. 2012.
- Gapp, Estelle. « Robert Lepage, peintre virtuel et virtuose. » *Les trois coups*. 9 déc. 2009. Web. 16 fév. 2012.
- Gieseckam, Greg. *Staging the Screen*. New York : Palgrave Macmillan, 2007. Imprimé.
- Godard, Barbara. « Between Performative and Performance : Translation and Theatre in the Canadian/Québec Context. » *Modern Drama* 43.3 (2000): 327-358. Web. 11 juil. 2012.
- Goldberg, Daniel. *Lost in Translation: New Media, Performance, & Identity in Quebec*. Thèse. Ryerson et York University, 2003. Toronto. Web. 30 nov. 2012.
- Grace, Sherrill. « Playing Butterfly with David Henry Hwan and Robert Lepage. » *A Vision of the Orient*. Éd. Jonathan Wisenthal, Sherrill Grace, Melinda Boyd, Brian McIlroy, et Vera Micznik. Toronto : University of Toronto P, 2006. Imprimé.
- Harvie, Jennifer et Erin Hurley. « States of Play : Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil. » *Theatre Journal* 51.3 (1999) : 299-315. Imprimé.
- Harvie, Jennifer. « Robert Lepage. » *Postmodernism: The Key Figures*. Éd. Hans Bertens et Joseph Natoli. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2002. 224-230. Imprimé.
- . « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism : *La Trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota*. » *Theater sans frontières*. Éd. Joseph I. Donohoe Jr. et Jane M. Koustas. East Lansing : Michigan State UP, 2000. 109-125. Imprimé.

- Hays, Matthew. *The View From Here*. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 2007. Imprimé.
- Hébert, Chantal, et Irène Perelli-Contos. « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique. » *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec : Presses de l'U Laval, 2004. 287-303. Imprimé.
- . *Théâtre multidisciplinarité et multiculturalisme*. Cap-Saint-Ignace : Nuit blanche éditeur, 1997. Imprimé.
- Hébert, Chantal. « *La face cachée de la lune* ou la face cachée du sujet. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 41 (2007) : 161-173. Web. 3 sept. 2012.
- Hemming, Sarah. « The Blue Dragon. » *The Financial Times*. 21 fév. 2011. Web. 16 fév. 2012.
- Hunt, Nigel. « The Global Voyage of Robert Lepage. » *TDR* 33.2 (1989) : 104-118. Web. 21 sept. 2012.
- Horatschek, Anna-M. « Alterity. » *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Éd. David Herman, Manfred Jahn et Mary-Laure Ryan. New York : Taylor & Francis, 2005. 12-14. Imprimé.
- Kouostas, Jane. « Robert Lepage in Toronto : Staging the Other. » *Contemporary Theatre Review* 19.2 (2009) : 155-163. Web. 24 juil. 2012.
- . « Robert Lepage Interfaces with the World – On the Toronto Stage. » *Theater sans frontières*. Éd. Joseph I. Donohoe Jr. et Jane M. Kouostas. East Lansing : Michigan State UP, 2000. 171-189. Imprimé.
- . « Robert Lepage's Language/Dragons' Trilogy. » *Revue internationale d'études canadiennes* 30 (2004) : 35-50. Imprimé.
- . « Staging the/an Other: *The Dragons' Trilogy* Take II. » *International Journal of Francophone Studies* 9.3 (2006) : 395-414. Web. 8 juin 2012.
- . « Translation(s), Origin(s) and Identity in the Theatre of Robert Lepage. » *FLS* 26 (1999) : 85-96. Imprimé.
- Lachance, Dominique. « On nous raconte une histoire inoubliable et enthousiasmante. » *Le journal de Montréal*. 27 mai 2003. Web. 16 fév. 2012.

- Ladouceur, Louise, et Nicole Nolette. « *Cow-boy poétre* : a Bilingual Performance for a Unilingual Audience. » *Staging and Performing Translation*. Éd. Roger Baines, Cristina Marienetti, et Manuela Perteghella. London : Palgrave Macmillan, 2011. 155-169. Imprimé.
- Ladouceur, Louise. « Write to speak: Accents et alternances de codes dans les textes dramatiques écrits et traduits au Canada. » *Target* 18.1 (2006) : 49-68. Web. 8 juin 2012.
- Langston, Patrick. « Play a thoughtful, gratifying experience. » *The Ottawa Citizen*. 29 mars 2009. Web. 16 fév. 2012.
- Laurie, Victoria. « Six hours of cross-cultural magic in a Quebec car park. » *The Australian*. 13 fév. 2006. Web. 16 fév. 2012.
- Lavoie, Pierre, et Lorraine Camerlain. « Points de repère : entretiens avec les créateurs. » *Jeu* 45 (1987) : 177-208. Imprimé.
- Lavoie, Pierre. « Chronologie et crédits. » *Jeu* 45 (1987) : 209-210. Imprimé.
- . « Du hasard et de la nécessité. » *Jeu* 45 (1987) : 169-170. Imprimé.
- Lefebvre, Paul. « Le théâtre des métamorphoses, évolutions du théâtre québécois depuis les États généraux de 1981. » *Les seconds États généraux du théâtre professionnel québécois*. Le Conseil québécois du théâtre, 2007. Web. 10 sept. 2012.
- Lepage, Robert, et al. *Playing Cards 1 : SPADES*. Mai 2012. Théâtre.
- . *Les sept branches de la rivière Ôta*. Mai 1988. Théâtre.
- . *La Trilogie des dragons*. Québec : Ex Machina, 2005. Imprimé.
- Lepage, Robert, et Marie Michaud. *Le Dragon bleu*. Québec : Ex Machina, 2011. Imprimé.
- Lepage, Robert. *La face cachée de la lune*. Québec : Ex Machina, 2007. Imprimé.
- . *Playing Cards with Robert Lepage*. Entretiens avec Renate Klett. 14 juin 2012.

- . « Robert Lepage in Discussion with Richard Eyre. » *The Twentieth-Century Performance Reader*. Éd. Michael Huxley et Noel Witts. New York: Routledge, 2002. 279-288. Imprimé.
- Les 7 paroles de Robert Lepage*. Réal. Michel Duchesne. Montreal: Cinema 3180 B.E., 1997. DVD.
- Lévesque, Solange. « L'œil de la culture. » *Possibles* 17.2 (1993) : 67-76. Web. 11 juil. 2012.
- . « Tenir l'univers dans sa main. » *Jeu* 45 (1987) : 111-120. Imprimé.
- « Le livre. » *ledragonbleu.ca*. Ex Machina, 2011. Web. 3 sept. 2012.
- Martel, Denise. « Poétique et émouvant. » *Le Journal de Québec*. 18 janv. 2009. Web. 16 fév. 2012.
- Mitter, Shomit, « Robert Lepage. » *Fifty Key Theatre Directors*. Éd. Shomit Mitter et Maria Shevtsova. New York : Routledge, 2005. 242-247. Imprimé.
- Monk, Katherine. *Weird Sex & Snowshoes and other Canadian film phenomena*. Vancouver : Raincoast Books, 2001. Imprimé.
- Morlaud, Jacques. « La trilogie du dragon : dans le sillage de la comète Halley. » *L'Écho*. 7 oct. 2003. Web. 11 juil. 2012.
- Morrow, Martin. « Lepage's Blue Dragon breathes fire. » *The Globe and Mail*. 13 janv. 2012. Imprimé.
- Mosbah, Saïd. « Le stéréotype, du mot au concept : saisie à travers des contextes. » <http://perso.univ-lyon2.fr/~thoiron/JS%20LTT%202005/pdf/Said.pdf>. RLM/ISET'COM. 1-8. Web. 10 sept. 2012.
- Nadeau, Karine. *La Trilogie des dragons : Lecture d'un système riche, complexe et évolutif*. Thèse. L'Université Laval, 2008. Québec. Web. 10 sept. 2012.
- Nancy, Jean-Luc. *L'intrus*, Paris : Éditions Galilée, 2000. Imprimé.
- Nestruck, J. Kelly. « Lepage taps our anxieties again. » *The Globe and Mail*. 29 mars 2009. Web. 16 fév. 2012.

- Nightingale, Benedict. « The Blue Dragon at Belvedere College, Dublin. » *The Times*. 9 oct. 2009. Web. 16 fév. 2012.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1980. Imprimé.
- Pavlovic, Diane. « Figures. » *Jeu* 45 (1987) : 141-158. Imprimé.
- . « Reconstitution de “la Trilogie”. » *Jeu* 45 (1987) : 40-82. Imprimé.
- . « Le sable et les étoiles. » *Jeu* 45 (1987) : 121-140. Imprimé.
- Perelli-Contos, Irène, et al. « La tempête Robert Lepage. » *Nuit blanche, le magazine du livre* 55 (1994) : 63-66. Imprimé.
- Perrot, Edwige. « L'identité autrement : Pol Pelletier et Robert Lepage. » *Jeu* 127.2 (2008) : 129-134. Web. 16 fév. 2012.
- Possible Worlds*. Réal. Robert Lepage. Act. Tom McCamus, Sean McCann, et Tilda Swinton. Alliance, 2000. DVD.
- Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin, 2009. Imprimé.
- Rewa, Natalie. « Clichés of Ethnicity Subverted: Robert Lepage's La Trilogie des dragons. » *Recherches théâtrales du Canada* 11.2 (1990) : n. pag. Web. 1 déc. 2012.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1990. Imprimé.
- Roy, Irène. *Le Théâtre Repère*. Montréal : Nuit Blanche Éditeur, 1990. Imprimé.
- Saïd, Edward. *Orientalism*. New York : Pantheon Books, 1978. Imprimé.
- Salino, Brigitte. « Le plaisir tranquille d'une soirée avec le théâtre d'images de Robert Lepage. » *Le Monde*. 5 déc. 2009. Web. 16 fév. 2012.
- Shenton, Mark. « The Blue Dragon. » *The Stage*. 21 fév. 2011. Web. 16 fév. 2012.
- Shuttleworth, Ian. « The Blue Dragon, O'Reilly Theatre, Dublin. » *Financial Times*. 9 oct. 2009. Web. 16 fév. 2012.
- Simon, Sherry. « Robert Lepage and Intercultural Théâtre. » *Canadian Culture and Literature and a Taiwan Perspective*. Éd. Steven Tötösy de Zepetnek et Yiu-nam

- Leung, Edmonton: Research Institute for Comparative Literature, 1998. 125-144. Web. 3 sept. 2012.
- . « Robert Lepage and the Languages of Spectacle. » *Theater sans frontières*. Éd. Joseph I. Donohoe Jr. et Jane M. Koustas. East Lansing : Michigan State UP, 2000. 215-230. Imprimé.
- . *Le Trafic des langues*. Québec : Les Éditions du Boréal, 1994. Imprimé.
- Soldevila, Philippe. « Magie et mysticisme : comment (ne pas) expliquer l'inexplicable. » *Jeu* 45 (1987) : 171-176. Imprimé.
- Spencer, Charles. « The Blue Dragon at Dublin Theatre Festival, review. » *The Telegraph*. 8 oct. 2009. Web. 16 fév. 2012.
- St-Hilaire, Jean. « Le Dragon bleu : poésie et virtuosité scénique. » *Le Soleil* 16 jan. 2009. Web. 4 oct. 2012.
- Semujanga, Josias. « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman. » *Études françaises* 37.2 (2001) : 133-156. Web. 1 déc. 2012.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. Imprimé.
- . *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions BELIN, 1996. Imprimé.
- . *Lire le théâtre II*. Paris : Éditions BELIN, 1996. Imprimé.
- Vaillancourt, Geneviève. « Une trilogie au féminin pluriel. » *Gazette des femmes* 31.3 (2009) : 34. Imprimé.
- Vaïs, Michel. « Bloc-notes. » *Jeu* 44 (1987) : 215-218. Web. 3 sept. 2012.
- . « Entre le jouet de pacotille et la voûte céleste : le voyage des personnages à travers les objets. » *Jeu* 45 (1987) : 98-110. Imprimé.
- Vigeant, Louise. *La lecture du spectacle théâtral*. Laval : Mondia Éditeurs, 1989. Imprimé.

Weiss, Jonathan. « Le théâtre québécois : une histoire de famille. » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 5-6 (1988-1989) : 131-140. Web. 25 juil. 2012.