

Un théâtre des traces

Julie Gallagher et Mariette Brouillet

Numéro 90, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45814ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gallagher, J. & Brouillet, M. (2005). Compte rendu de [Un théâtre des traces]. *Inter*, (90), 54–57.



Un théâtre des traces

Julie GALLAGHER : « Théâtre d'images, théâtre d'ombres, théâtre de masques et d'objets », comme tu le dis toi-même, ton projet du *Théâtre de la maison céleste* semble s'inscrire dans une famille théâtrale qui ne travaille pas à partir du texte mais puise ailleurs sa matière première... Tu l'appelles d'ailleurs un « théâtre des traces ». Qu'entends-tu par là ?

Mariette BOUILLET : Il s'agit en effet d'un théâtre qui tente de faire « théâtre de tout », pour reprendre une formule du grand metteur en scène et théoricien Antoine VITEZ.

Un théâtre sans fiction dramatique au sens traditionnel, sans personnages à incarner, sans rôles à jouer, sans texte précis dans les lignes et les questions duquel cheminer...

Où, il s'est révélé dès le départ comme un projet expérimental, un « théâtre des traces » d'un lieu où s'ancre et se devine une partie oubliée de notre histoire, une maison abandonnée de l'ancien quartier chinois de la ville de Québec...

Je devine qu'il s'agit de la Maison céleste, à la façon dont étaient nommés au début du siècle les Chinois par les Occidentaux, « les Célestes », en référence au Céleste Empire... Or cette maison, en quoi est-elle un lieu de mémoire ? Quelles en sont les traces ? Et comment ces traces sont-elles devenues la partition de ta pièce ? Et surtout, que vient faire le théâtre dans ce qui semblerait relever davantage du champ de l'Histoire ?

Je ne crois pas pouvoir répondre succinctement à tes questions... Avant même de découvrir la dimension historique de la Maison, qui, en effet, a été un lieu important pour la communauté chinoise, un lieu de rassemblements religieux, culturel, social et

politique, avec le siège du parti du Kuomintang, des années quarante à la fin des années soixante, la Maison céleste m'est avant tout apparue, dans son état de mystérieux abandon, comme une sorte d'épave échouée dans le temps, avec toutes ses pièces fermées à la lumière du jour et tous ses objets couverts de poussière, têtes de dragon, chevaux de jade, pipes de bambou gravées, vieux 78 tours et plats de riz, une épave sans autre équipage qu'une ou deux statues de sages taoïstes et quelques portraits photographiques d'inconnus...

Tout n'y était que silence, poussière, traces, cendres, absences, tristes vestiges d'une disparition, reliques d'un monde dont il ne reste que des fragments, des signes isolés, des caractères chinois que l'on ne sait plus lire, des livres entassés, empilés dans des caisses, des dossiers politiques éparpillés, classés, archivés, d'étranges dessins à la craie sur le tableau d'école qu'aucune main n'effacera jamais plus... Comme le poète Wang ANCHE qui soupirait : « Je crois voir partout les cicatrices des années », je découvrais dans la peinture écaillée de son plafond de tôle la cartographie de pays inconnus, mystérieux et lointains, tracée par la main du Temps, ce « Grand Sculpteur ».

C'est ainsi qu'à l'instar de ces œuvres théâtrales qui résistent à toute lecture définitive, architectures englouties venues des profondeurs du temps que nous ne ramenons à la lumière que par morceaux sans jamais les reconstituer, la Maison céleste m'apparut comme une sorte de vaste énigme à résoudre, offerte à cet art de l'interprétation des signes, des textes et des traces qui se nomme aussi mise en scène... Aujourd'hui, je me rends compte que cette approche théâtrale repose sur une sorte d'extension du sens accordé à la notion de trace à une portée poétique presque

archéologique et non plus seulement textuelle, comme l'entendait Antoine VITEZ pour qui monter une pièce, c'était aussi « déchiffrer un grimoire dont les lignes sont obscurcies par le temps et l'espace [...], reconstruire par l'imagination la vie des autres, au moyen de traces menues qu'ils nous laissent, l'écriture sur le papier ».

En ce sens, *Le théâtre de la maison céleste* ne serait-il pas une sorte d'évocation des morts et des absents ?

C'est juste... une sorte d'évocation des morts et des absents...

Et sur ce point, après avoir imaginé de créer des scènes masquées avec des sortes de masques photographiques en noir et blanc de visages prélevés dans de vieilles photographies, j'ai d'ailleurs été fascinée de découvrir ce passage de *La chambre claire* de Roland BARTHES où il pose un lien très troublant entre les origines du théâtre, la photographie et les morts.

Je me permets de te le citer : « On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le culte des morts : le buste blanchi du théâtre totémique, l'homme au visage peint du théâtre chinois, le maquillage à base de riz du Katha kali indien, le masque du nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la photographie : si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à faire vivant n'est que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la photographie est comme un théâtre primitif, comme un tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts. »

Une autre troublante coïncidence fut la découverte de la dimension rituelle des origines du théâtre d'ombres qui, né en Asie, en Chine ou en Inde, était destiné à évoquer les morts, les ombres servant d'intermédiaires entre les vivants et les âmes des morts... Les Chinois appelaient « la toile de la mort » l'écran de soie, de fibres d'orties ou de papier sur lequel se projetaient les ombres... Tout cela me conforta dans mon idée d'intégrer des apparitions ombrées au *Théâtre de la maison céleste*.

Est-ce que ce travail avec des masques prélevés à même des photographies d'archives, trouvées dans la Maison céleste probablement, est également un bon exemple de cette archéologie imaginaire que tu revendiques ?

J'aimerais que tu reviennes de façon plus concrète sur cette interprétation des traces qui est le moteur de ton travail...

La formule paradoxale d'une archéologie imaginaire renvoie à une interprétation des traces qui est bien différente de celle qu'opère l'archéologue qui fouille la terre pour y extraire des morceaux du passé qu'il livrera à la vérité objective de l'Histoire... Alors que ce dernier cherche à expliquer le passé, à l'éclaircir de son savoir, à combler les failles creusées par le temps, il s'agissait davantage pour moi au contraire de ne pas chercher à briser le mystère de ce lieu, de ces objets et de ces portraits d'inconnus, de ne surtout pas les dépoussiérer pour plutôt mettre à nu le travail de l'oubli et montrer les fractures du temps... L'impression d'étrangeté que suscite la Maison céleste étant d'autant plus forte qu'à sa nature de vestige s'ajoute la dimension exotique et lointaine de ceux qui la fréquentaient... Telle une rêverie, une dérive poétique, qui reste dans le monde, devant les objets du monde, amassant de l'univers autour d'un lieu, d'un objet, d'un signe, d'une photographie, *Le théâtre de la maison céleste* est un corps de songes, le collage fragmenté de *vagabonderies* de l'esprit. Les acteurs donnent corps à ces rêveries. Ils en sont les porteurs, les passeurs, en manipulateurs de ces traces dont l'imaginaire s'est emparé, qu'il s'agisse de vieilles armoires d'école, de bouliers ou de mah-jongs laissés à l'abandon. Et les personnages aux masques photographiques de ce théâtre se révèlent de fantomatiques apparitions d'un monde révolu qui nous demeure étranger...

Si je te comprends bien, de la même façon que l'on peut dire du théâtre qu'il est un art de la variation infinie, au sens où chaque metteur en scène propose son interprétation de l'énigme posée par l'œuvre, serait-il juste de dire que chaque personne pourrait « faire son théâtre » de la Maison céleste ?

Tout à fait... Il suffit juste d'avoir cette propension à la rêverie devant les choses muettes : une lézarde dans un mur, une porte fermée... Et je sais d'ailleurs que beaucoup de personnes ont déjà rêvé sur ce lieu inaccessible sur la façade duquel se trouve une vieille pancarte en bois du Kuomintang écrite en idéogrammes chinois. Mais la société permet de moins en moins ce penchant naturel et vital à la lenteur, à la contemplation rêveuse, au silence, au hasard, à l'intériorité... Les villes, bruyantes, effacent les traces de ce long travail du temps et cherchent à « muséifier » tout lieu de mémoire... L'urbanisme se donne de moins en moins à lire, à arpenter ; il enlève aux hommes ce sentiment métaphysique d'être « dans le temps » pour, au contraire, les bousculer dans une course en avant... Même l'art actuel

semble évacuer ce silence de la rêverie : il privilégie le sens, le discours, le concept, le visuel... Et quant au théâtre, pourquoi se révèle-t-il le plus souvent bavard, naturaliste, réclamant sa dose de pleurs, de rires et de cris ?... Comme si l'émotion ne pouvait se situer à un autre niveau... Profondément, je crois à l'humaine nécessité de l'imaginaire... et finalement de la poésie.

La Maison céleste peut aussi se lire, selon moi, dans son état de poussiéreux et mystérieux abandon, comme une sorte de triple métaphore : celle que tu as soulignée de l'œuvre théâtrale comme vaste énigme à résoudre, indéfiniment ; mais aussi la métaphore de notre oubli de l'existence même d'un quartier chinois dans ce coin de la ville et celle du passage d'un passé de plain-pied à un passé que nous vivons comme une fracture...

Tu parles d'accélération du temps, de coupure, de fracture avec le passé, de perte de conscience du temps chez l'homme et de son positionnement sur la durée... D'où te vient cette sensibilité-là, ces questionnements ?

Tu as raison de parler de sensibilité... Je ne sais pas... Depuis très jeune, je suis bouleversée par les phénomènes de disparitions... Non pas dans le sens de la mort d'êtres humains, à moins qu'il s'agisse de crimes, mais dans celui plus global des disparitions de cultures, de langues, de savoir-faire et de modes de vie immémoriaux transmis dans la chaleur de la tradition, dans le mutisme de la coutume, dans la répétition de l'ancestral. Les disparitions des diversités culturelles qui coïncident avec les disparitions d'espèces végétales et animales... J'ignore si cela vient de mes origines paysannes, mais je suis très sensible à ce que représente la fin de la paysannerie, ces collectivités-mémoire par excellence dont la vogue comme objet d'histoire correspond à l'apogée des croissances industrielles. Qu'on songe aussi aux destructions des conquêtes colonisatrices concomitantes des premières études anthropologiques et de l'émergence des musées consacrés aux civilisations dites primitives. Parallèlement à ce phénomène ravageur et généralisé de la disparition des mémoires vivantes portées par les hommes et en réaction à l'angoisse de leurs pertes, on voit proliférer les institutions de mémoire au sein de sociétés obsédées par l'archivage et par la conservation religieuse de la moindre trace du passé...

Il ressort de cette constitution de « tout en archives » une impression d'effort compensatoire illusoire et désespéré ; BACHELARD ne disait-il pas avec justesse : « La mémoire n'est pas une faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire dans un registre. Il n'y a pas de registres, pas de tiroirs » ?

Et en quoi *Le théâtre de la maison céleste* relève-t-il particulièrement de cette sensibilité au phénomène généralisé de la disparition ?

Comme je l'ai évoqué au début de notre conversation, j'ai été frappée dès mon premier contact avec la Maison céleste par son caractère pétrifié, décomposé, qui en faisait une sorte d'épave chinoise échouée sur les rives du fleuve Lèthé. J'étais immédiatement confrontée à la disparition de cette communauté qui en avait été autrefois le vivant équipage : les membres du Kuomintang, le prêtre catholique et ses fidèles, les enfants de l'école, les joueurs de mah-jong, la famille WOO, les travailleurs du restaurant. Deux grosses têtes de dragon en papier mâché m'observaient, muettes et aveugles,

incapables de [me] dire les secrets et les joies d'un temps révolu où les corps des hommes vivants les faisaient encore danser... Dans leur écrin de velours violet, les lames de mah-jong semblaient reposer dans l'éternelle attente d'une nouvelle partie... Plus aucune mélodie ne s'échappait des instruments de musique, gongs, luths et violons chinois, condamnés à un silence infini... Orphelins, muets, tous ces objets témoignaient de façon saisissante de l'absence, de la disparition des hommes de la vie desquels ils faisaient partie. Sur ces traces, sur ces vestiges, *Le théâtre de la maison céleste* porte un éclairage non pas historique mais imaginaire, se laissant aller au rêve plutôt qu'à l'explication, à une vision irréaliste plutôt qu'à la reconstitution... Dans une sorte d'aveu exacerbé de l'impossibilité de rendre totalement compte du passé, lorsque plus aucune parole, plus aucun être vivant ne peuvent en témoigner, *Le théâtre de la maison céleste* interroge la capacité de l'Histoire à le représenter. Il cherche à brouiller la netteté de la frontière qui sépare la réalité de la fiction, l'imagination du travail de mémoire, l'objectif du subjectif... Il se laisse aller à ce piège de l'imaginaire, à cette « résurrection » du passé sous des formes quasi oniriques, piège dans lequel l'historien veille à ne pas tomber...

Mais pour tenter de clore cette succincte réflexion autour du phénomène de la disparition, je voudrais poser ces quelques questions qui sont peut-être soulevées, en filigrane, par ce théâtre des traces : est-il possible pour une culture, une communauté soudée par cette culture, de survivre à l'exil ; de continuer à vivre une culture déracinée sans lui faire courir le risque mortel de la *ghettoisation*, de la pétrification folklorique, de l'assèchement ? Comment une mémoire collective vivante survit-elle au déplacement, à l'exode, à l'arrachement à la terre nourricière, à la matrice dont elle est issue ? Pourquoi de nombreux Chinois de Québec dépendirent-ils tout leur argent, amassé au cours d'une vie de dur labeur, pour faire déterrer leur cadavre et le faire rapatrier en bateau sous la forme de paquets d'os lavés afin de reposer dans le cimetière de leurs ancêtres ?

Je sais les efforts, les démarches volontaires de certains membres de la communauté chinoise d'alors pour maintenir vivant ce qui, très rapidement, semblait voué à mourir... En fait, mon regard sur ce lieu n'a rien de nostalgique, je crois que cette disparition du « quartier chinois » diffère dans sa nature d'autres disparitions qui, elles, ont un caractère davantage tragique.

Pourrais-tu me donner quelques exemples concrets de ce rapport ambigu et subjectif que *Le théâtre de la maison céleste* entretient avec l'histoire ? L'histoire de la communauté chinoise de Québec, pour être précise...

Après l'impression marquante de la première visite de la maison, dont je me suis efforcée de maintenir le souvenir vivant, j'ai entrepris un travail solitaire de recherches historiques, d'archives et de lectures diverses... Lors de cette étape, il ne s'agissait aucunement pour moi, comme je te l'ai dit, de dépoussiérer ce lieu, de l'expliquer, mais plutôt de l'envelopper dans un manteau d'étranges réalités historiques dont je faisais la découverte.

À titre d'exemple, cet article intitulé *Ils perdent leur tresse*, publié dans un journal de Québec du début du XX^e siècle à la suite du renversement de l'empire de Chine par la révolution républicaine menée par le docteur SUN YAN TSEN : « Dix-sept fils du Céleste

Empire, après mûre considération, ont décidé pour prouver leur allégeance au nouveau gouvernement de leurs [sic] pays, de faire couper leurs tresses de cheveux, tel que le prescrit un édit du gouvernement. Tous se sont rendus hier à l'atelier du barbier "bijou", sur la rue Saint-Jean, où l'opération a été pratiquée avec célérité et succès par les coiffeurs de M. J. E. BOUCHARD. Les Célestes, transformés en un tour de main, partirent tout souriant de l'aventure, emportant avec eux, le petit rouleau de cheveux qui hier encore faisait leur gloire et leur ornement. »

Outre la perspective historique de l'attachement de la diaspora chinoise de Québec à la destinée politique de la Chine par le geste libérateur de la tresse coupée, signe de servitude à l'Empire mandchou, la scène évoquée a aussi quelque chose de troublant, de fascinant... C'est une action poétique ! Or c'est justement ce mystère de son cérémonial qui trouve un prolongement dans *Le théâtre de la maison céleste* avec l'apparition énigmatique d'un Chinois à la tresse infinie...

Ceci peut peut-être t'illustrer ce processus de détournement imaginaire de l'Histoire dont je te parlais. J'aurais pu tout aussi bien

dragon, autrefois utilisée lors des parades, nous fait un discours politique derrière le pupitre qu'utilisaient les membres du Kuomintang. Deux objets sans liens réels, la tête de dragon et le pupitre, font ainsi l'objet d'un collage surréaliste parce qu'ils ont perdu leur vocation, parce qu'ils nous sont devenus étrangers...

Tu m'as déjà fait part de ton admiration pour le théâtre de Tadeusz KANTOR, tu m'as montré des photographies de ses pièces et fait découvrir quelques-uns de ses textes... En tant que théâtre des traces qui cherche à évoquer les morts et les absents, les « résurrections oniriques » d'un passé oublié du *Théâtre de la maison céleste* ne comportent-elles pas des affinités avec le *Théâtre de la mort* de Tadeusz KANTOR, lui-même aujourd'hui disparu ?

Il est intéressant que tu fasses ce lien avec KANTOR... C'est en effet sur les ruines du Cracovie de son enfance, de la Pologne et du village de son enfance, tragiquement anéantis, ensevelis par la Seconde Guerre mondiale, par Auschwitz, puis par le totalitarisme soviétique,

été détruit, de lutter contre l'érosion de l'oubli... Il y a donc en effet une sorte de similitude entre la poétique de KANTOR et l'univers du *Théâtre de la maison céleste*. On y retrouve cette volonté de révéler les fractures du temps, d'évoquer les morts d'un passé duquel nous sommes irrémédiablement coupés... Mais le matériau de KANTOR était essentiellement autobiographique, il travaillait à partir de sa mémoire intime alors que, de mon côté, ma démarche s'apparente plus à celle de l'archéologue qui travaille sur un site, sur quelque chose qui ne lui appartient pas personnellement. *Le théâtre de la maison céleste* n'a pas la dimension viscérale et tragique qui habite l'œuvre de Kantor.

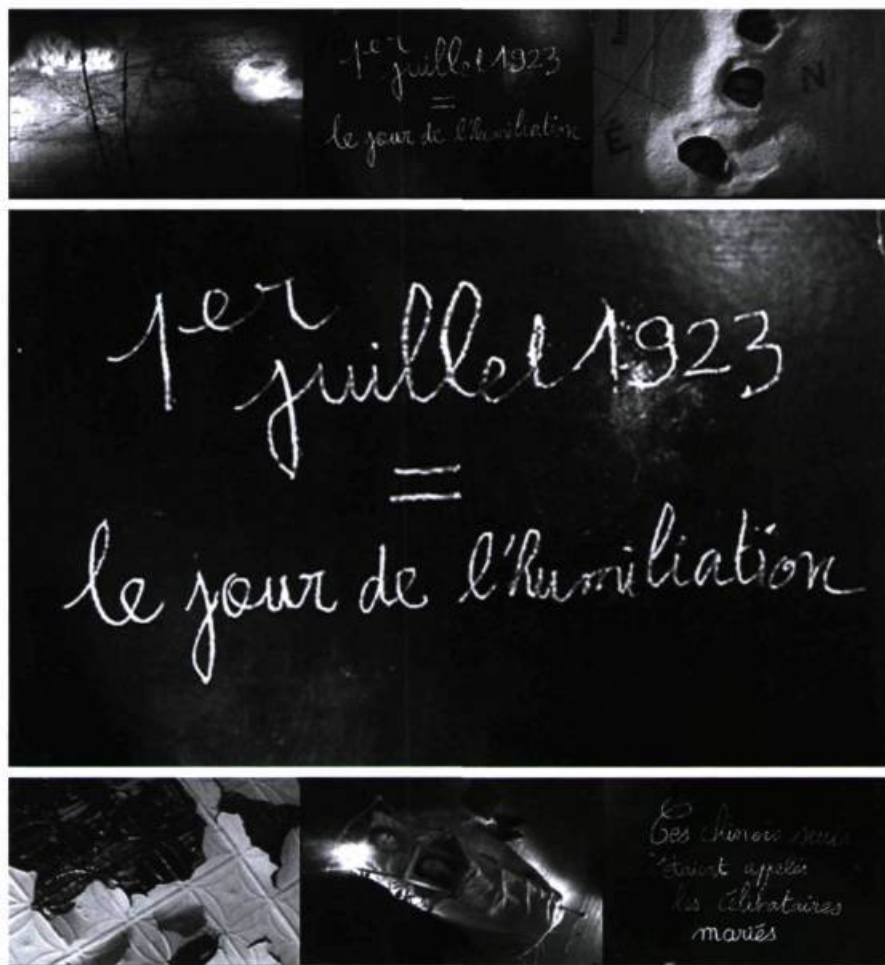
Oui, ton univers est beaucoup moins noir, moins grotesque... avec cet arrière-plan traumatisant de la guerre, de l'Holocauste... Mais, cependant, *Le théâtre de la maison céleste* ne s'efforce-t-il pas d'obtenir cette forte prégnance plastique caractéristique du théâtre de KANTOR, qui était aussi un peintre, un sculpteur, un créateur de happenings ? Avant-gardistes, ses créations étaient déjà du théâtre d'images où le metteur en scène est son propre scénographe...

Oui, comme je l'ai dit au début de notre entretien, *Le théâtre de la maison céleste* ne repose pas sur la rencontre d'un texte avec des comédiens. Il ne donne pas corps à la parole. Il n'est pas un théâtre de l'incarnation, de la chair, du verbe, du souffle... Il est, pour reprendre la formule de l'artiste japonais Shuji TERAYAMA, un « théâtre à regarder », qui se nourrit du côté des arts plastiques, du cinéma et où l'image remplace en quelque sorte le langage articulé...

Selon la pratique japonaise du *Misemono* qui signifie « choses à voir », *Le théâtre de la maison céleste* propose des énigmes visuelles. Mais cette approche n'empêche pas mon désir de me confronter dans de prochaines créations au texte, au sens, à la nuance, à la parole préférée, incarnée. Paradoxalement, je crois d'ailleurs qu'il devient de plus en plus urgent de résister au mutisme, à l'appauvrissement et à la *virtualisation* des échanges humains en activant des espaces concrets de rencontres, de paroles, de dialogues et de réflexions... Le philosophe Paul VIRILIO a une très belle formule pour cela, il parle de « reprendre corps, reprendre langue, reprendre monde »...

Dans cette perspective, quel rôle ce théâtre d'images accorde-t-il à l'acteur ? Que devient l'acteur dans *Le théâtre de la maison céleste* ?

Son rôle consiste uniquement à réaliser des actions visuelles, à créer des actes ou des situations à forte prégnance scénique, à s'intégrer à l'image au même titre que n'importe quel autre élément donné à voir... Il est un manipulateur d'objets. Doté de masques photographiques qui lui enlèvent toute individualité, toute expression faciale, son corps devient ambigu, se fait image. Ses gestes et ses déplacements s'incluent dans une suite de compositions purement formelles de lignes, d'éléments plastiques, de forces, de sons et de mélodies où rien ne doit être gratuit et occasionnel. Ses apparitions, ses disparitions suivent le rythme de tableaux rigoureusement construits. D'une certaine façon, il serait pertinent de dire que, dans cette création, j'ai cherché à *marionnettiser* le jeu, le corps, la gestuelle de l'acteur par le biais des masques, le travail sur les costumes, le jeu des échelles. D'autre part, l'acteur est souvent absent du cadre de la scène, ou bien nous ne voyons de son corps que des parties : une main surgit et dépose dans l'espace



évoquer d'autres réalités sous-jacentes aux scènes de mon théâtre comme le mystère des célibataires mariés, les obsessions du péril jaune, la menace des buanderies chinoises, l'évangélisation forcenée, les baptisés sur leur lit de mort, les discours politiques du Kuomintang, les parades... À un autre niveau, l'utilisation de photographies d'archives données à voir telles quelles, juxtaposées à la présence de personnages aux masques photographiques tirés de photos d'archives, renforce l'ambiguïté de ne plus savoir où se situe la frontière entre le documentaire et la fiction... Enfin, pour revenir à l'idée d'un « théâtre des traces » qui montre les fractures du temps et l'étrangeté du passé, j'ai également imaginé des scènes où des objets de la maison sont détournés de leur fonction passée : ainsi, par exemple, une tête de

que KANTOR a construit l'édifice unique, bouleversant et fragile de son théâtre où il faisait apparaître les spectres de son passé. Sur le mode tragico-grotesque, il orchestrait le retour sur scène, absurde et poignant, des disparus de sa mémoire dont il ne lui restait que des souvenirs fragmentés, impossibles à recoller... Il avait écrit : « Il faut imaginer une action où les morts commencent à agir et à parler. Ils sont maladroitement, ils bredouillent. Ce sont les restes de leurs actions qui de leur vivant étaient raisonnables, mais ces restes ne signifient rien. Ce sont des traces. [...] Des restes de coutumes, d'actions, de dialogues mais sans commencement ni fin dont je ne sais pas où ils mènent. » Toute la force de l'œuvre théâtrale de KANTOR repose sur cette démonstration tragique de l'impossibilité de retrouver le temps perdu, de retrouver ce qui a

scénique une montagne en papier... Lorsqu'il est invisible, il fait se déplacer ou apparaître des objets par des procédés d'aimants, de filages ou de trappes. Et c'est alors ces objets qui deviennent les acteurs de la pièce, dans un mouvement poétique et autonome de l'inanimé...

C'est pourquoi tu nommes aussi « théâtre d'objets » ce théâtre plastique, rythmique, visuel, musical, où la parole devient inutile...

Tout à fait... Néanmoins, je voudrais rectifier cette idée que ni l'écrit ni la parole ne sont présents dans *Le théâtre de la maison céleste*. Ils en font partie mais sur un autre mode que le texte dans le théâtre traditionnel. Ils sont intégrés à l'espace visuel, particulièrement dans le triptyque vidéographique, et à l'espace sonore par des enregistrements qui sont greffés aux compositions musicales et bruitistes des musiciens qui jouent *live*. Ces textes, ces paroles sont très éclectiques, pas uniquement littéraires et en aucune façon théâtraux : un extrait de *L'invention de la solitude* de Paul AUSTER, un vieux poème taoïste, des articles de journaux québécois du début du siècle, des nécrologies de Chinois, des listes de noms, des documents d'archives du diocèse de la ville de Québec, un témoignage d'enfance d'une personne âgée... Tels les fragments d'un livre qui n'existe pas ou d'un livre encore inconnu, ces récits tissent une sorte de toile où se nouent les fils imaginaires de la Maison céleste.

Pour ce qui est du spectateur, nous avons peu parlé de lui... Quel rapport cherches-tu à établir avec lui ; que cherches-tu à solliciter ?

C'est une question complexe qui est sous-jacente à mes diverses réponses précédentes... Au fond, c'est la question de la perception...

Le théâtre de la maison céleste propose une suite discontinue, quelquefois onirique, de tableaux. On pourrait presque parler de montage au sens cinématographique du terme. La métaphore d'une structure rhapsodique qui coud et ajuste ensemble des chants différents selon un très conscient et très choisi principe d'unité convient à l'écriture de sa mise en scène empruntant à la musique ses pouvoirs de polyphonie et de mise en fusion. Son rythme fragmenté, musical, épouse un enchaînement de séquences qui demande à être ressenti sur le mode de la contemplation plutôt que de manières logique et intellectuelle. Sa lenteur cherche à provoquer chez le spectateur un autre état de perception du temps, un certain type d'écoute... C'est en quelque sorte un théâtre du « temps suspendu », du « sens suspendu » : en dehors de toute évidente intelligibilité, quelque chose se raconterait dont il éprouverait mystérieusement la logique des enchaînements et des figures, quelque chose qui susciterait des questions, provoquerait un ébranlement plutôt que de donner des réponses... Dans cet autre temps, entre la veille et le sommeil, la mémoire et l'oubli, le rêve et le réel, une subjectivité s'irradie en cercles concentriques autour du spectateur.

Que penses-tu de mettre fin à notre correspondance en abordant davantage l'aspect formel de ce projet, ce qui pourrait s'appeler la « dramaturgie plastique » ?

Oui, pourquoi pas... Ton expression de « dramaturgie plastique » convient parfaitement au théâtre d'images, théâtre de masques, théâtre d'ombres et d'objets qu'est l'expérience théâtrale de la Maison céleste. J'ai déjà évoqué certains de ses aspects formels : les masques photographiques, le corps *marionettisé* de l'acteur, les ombres et

l'animation des objets, l'accompagnement musical et sonore de musiciens intégrés à l'espace scénique, qui jouent des percussions et des instruments à cordes uniquement acoustiques. Ces formes habitées, animées par le vivant, par la présence et l'action des acteurs, des musiciens, donnent un prolongement scénique à des tableaux vidéographiques composés en triptyque qui ouvre sur un espace imagé. Pour conjuguer ces deux espaces, il fallait qu'un travail se fasse autour des matériaux utilisés et des éclairages... D'une certaine façon, l'essentiel a été de chercher à effacer la facture numérique des images vidéographiques en les travaillant comme des peintures *lumiographiques* pour tenter d'obtenir l'effet d'une lanterne de papier chinoise éclairée de l'intérieur. Nous avons d'autre part cherché une surface de projection capable de rendre aussi le caractère fragile, léger et pauvre des autres éléments visuels de la pièce qui ont tous un côté naïf, maquette, bricolé, découpé, collé, photocopié...

Cette transformation de la texture numérique et l'utilisation de matériaux comme le carton, le papier, le bois, la toile

d'exploration des nouvelles inventions technologiques, comme si la recherche ne pouvait être possible en dehors du *high-tech*. Que penser de ces propositions théâtrales totalement désincarnées où les valeurs de la technologie triomphent de façon autonome et qui évacuent la présence humaine pour n'en garder qu'une trace virtuelle sur l'écran vidéographique et dans la bande sonore ? Devenu un art du moteur, ce type de théâtre n'a plus besoin de personne, ni dans l'espace scénique ni dans les coulisses... Pour le mettre en marche, il suffit presque d'appuyer sur « play »... C'est là un théâtre qui est le reflet de notre condition contemporaine d'hommes aux rapports automatisés, *virtualisés*, individualisés. Ses créateurs sont absents...

Pour ma part, je crois au contraire que le théâtre peut éviter la désincarnation pour demeurer ce lieu de résistance anachronique à cette déshumanisation du monde, à cette atomisation des rapports humains... Il peut encore être cet espace de rencontres, de paroles et d'utopies où l'homme construit ses rêves et se dit aux autres, de tout son corps, de toute sa voix...



correspondent à une approche scénographique qui tient à préserver les dimensions foraine et éphémère du théâtre en pliant la technologie récente à sa nature profondément artisanale. Architecture imaginaire pour des corps, des lumières, des voix et des sons, la scénographie est un édifice de la mémoire qui doit avoir la fragilité, la légèreté d'un château de cartes... Le théâtre est ce castelet où tout devient possible... Max REINHARDT disait que le théâtre est un enfant qui joue au chemin de fer sur le tapis du salon. Par cet artisanat de la scène, le spectateur devient le témoin du fabuleux, un fabuleux qui est fabriqué avec des hommes et des choses ordinaires. Et je voudrais d'ailleurs ici soulever ce malentendu très ancré ici selon lequel l'expérimental ne saurait exister en dehors du champ



page 54: vieille carte postale du début du siècle achetée dans le Chinatown de New York. Photographe inconnu.

page 56: images du triptyque vidéographique du Théâtre de la maison céleste.

page 57 : 1_maquette du Théâtre de la maison céleste. Photos : Marie-Hélène TURCOTTE. 2 et 3_triptyque vidéographique du Théâtre de la maison céleste.