

« Veille » Anne-Marie Alonzo

Ginette Michaud

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29078ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (1981). Review of [« Veille » Anne-Marie Alonzo]. *Jeu*, (21), 189–193.

demment) pas un vrai coucher de soleil, la fausse plage, elle, devient un signe beaucoup plus ambigu que le mot-mystère de Roberte ou les cartes de Bertrand: à la fois vraie (sable, chaises, papiers gras) et fausse plage. Les personnages nient cette confusion, d'abord sans difficultés, puis de plus en plus difficilement. Lorsque la mémère s'évanouit de faim, il n'est plus question que Sylvio attende marée haute pour aller au village. Le rêve se dégingue. Les ficelles du jeu deviennent gênantes, intolérables: « Icitte la plage ou icitte la maison? » demande Emma impatiente. Éloge et critique de l'imaginaire. Sylvio, lui, comprend. Sort par la fenêtre, sort par le public. Une vraie sortie, le manteau de son père reste sous le lit. Pendant ce temps sur scène, le monde clos de madame Racicot craque de l'intérieur, la fuite par l'imaginaire ayant failli, et se lézarde de l'extérieur: on frappe à la porte.

Ce décor d'appartement trop vrai crée l'hiatus entre le rapport salle-scène et le rapport des personnages avec Emma Beach. Si le spectateur est placé derrière le quatrième mur — ou plutôt derrière les stores — et peut observer cet appartement où les termes ici et maintenant n'ont rien à voir avec les siens, les personnages, malgré tous leurs efforts pour se créer une vraie plage, restent empiétrés dans leurs problèmes d'ici et de maintenant. Leurs signes n'arrivent jamais à les convaincre tout à fait, dans l'impossibilité qu'ils sont de les faire totalement coïncider avec leur réel. Et lorsque Sylvio, à la fin, sort par la fenêtre et qu'il se retrouve parmi les spectateurs, il rit et pleure à la fois car il vient de franchir le quatrième mur et voit. Il voit un réseau de signes tentant désespérément d'en couvrir un autre. Et le comique et le pathétique de la pièce sont là.

paul lefevre

« veille » anne-marie alonzo

Texte d'Anne-Marie Alonzo, mise en scène de Mona Latif-Ghattas; avec Céline Beaudoin et Catherine Gadouas; costumes de Mérédith Caron. Production présentée au Théâtre expérimental des femmes, du 10 juin au 5 juillet 1981.

Veille: une scène-alcôve, deux sujets, l'un retourné, l'autre de face, dialoguant — Musique versus Texte — en « traduction » pendant la première moitié de la représentation; pour tous accessoires, un bloc légèrement décentré, une clarinette qui se taira, et sera démontée lors de la deuxième partie pour figurer le passage à l'écriture et le bris d'une certaine image immobile; des costumes « pensés », contrastés pour signifier mouvement (robe et geste amples, grâce, danse) et non-mouvement (l'extraordinaire poche-sac foetal de Mérédith Caron, nous laissant libres justement d'y incorporer ce que nous y projetions). Un texte exigeant, des signes sobres et durs, aux arêtes tranchantes, une écoute difficile: pourquoi effacer des effets de la représentation le corps malaisé du spectateur/spectatrice, accablé de chaleur en cet été-là, dans la salle étroite du Théâtre expérimental des femmes, et écoutant de fait différemment?

On a beaucoup parlé, lors de la production de *Veille*, du texte, de sa force. Je ne m'attarderai pas ici sur le texte¹ d'Anne-Marie Alonzo, dont les qualités d'écriture sont indéniables, mais bien plutôt sur les moyens scéniques mis en oeuvre pour « théâtraliser » des textes dont ce

1. En fait, *Veille* réunit quatre textes, dont trois avaient été publiés en revue: « L'Amère des rêves » (*Nouvelle barre du jour*, no 87, février 1980, 13-18), « Veille » (*Possibles*, IV:1, automne 1979, 57-59), « En Deuil et » (*Nouvelle barre du jour*, no 88, mars 1980, 25-32), et « Tu » (inédit). La succession des textes est celle du spectacle.

n'était pas la première destination. On a noté, par exemple, que la forme du spectacle s'apparentait à celle d'un « récital poétique dramatisé »². S'agirait-il alors du *coup de force* d'un texte cherchant sa théâtralité, et subordonnant à son service, pour les besoins de la représentation, une mise en scène qui ne serait encore (comme c'est trop souvent le cas) que mise en place? La mise en scène vient-elle répéter mimétiquement le texte, ou opère-t-elle une véritable lecture, différant de celui-ci? En prélevant quelques éléments — costumes, objets, éclairages, rythme —, repères visibles du travail de mise en scène, c'est ce double geste ambigu, oscillant entre fidélité et trahison (du texte), identification et différence (entre le même et l'autre), que je voudrais ici souligner.

Le premier geste de la mise en scène a consisté en une relecture de textes sans lien apparent pour les mettre en rapport. Cette violence inaugurale (toute lecture lie et coupe, appropriation et délimitation) a permis de découper autrement les textes, de briser leur ordre en les condensant, en déplaçant des blocs de textes, dans un travail qui n'est pas sans rappeler l'élaboration secondaire (mise en scène, narration et symbolisation) face au matériau brut, discontinu que constitue le rêve. Ce rapprochement n'est peut-être pas inutile en ce qui concerne des textes dont le rapport imaginaire/réel tisse la trame même. Déjà donc, dès cette première étape, la mise en scène (qui aura par la suite tendance à se restreindre pour devenir, de langage autonome (ou presque), simple technique, procédé, mise en place et codification des gestes) est d'abord force de *déplacement* du texte, et tente de maintenir avec lui une relation de dé-

doublement, proprement théâtrale.

Ce dédoublement est parfaitement représenté par les deux figures occupant et divisant l'espace scénique: l'une, à l'avant-scène, se meut (difficilement) et parle. S'expose: la règle, comme en analyse, semble être de tout dire. L'autre, en arrière-scène, immobile, ne parle d'abord que par son instrument. Puis les positions s'inversent et permutent dans la seconde partie, la coupure intervenant au moment où la Musicienne défait son instrument pour accéder à la parole: quelque chose d'un passage au symbolique s'y lit sans peine, perte et gain en partage. De ces deux figures complémentaires échangeant musique et écriture, mouvement et statisme, imaginaire et réel, il y aurait long à dire. Qui, en effet, double l'autre? Sont-elles les images dédoublées d'un sujet unique, hors-scène et transcendant, les deux moitiés de l'archétypal androgyne cherchant à se rejoindre, les strates indifférenciées de voix plurielles — des *invoices* — traversant et coupant le corps? Il faudrait d'ailleurs se garder d'assigner trop vite à ces sujets une place quelle qu'elle soit, et particulièrement sexuelle: il est bien évident que le fait même de présenter *Veille* au Théâtre expérimental des femmes impose une certaine réception du spectacle, mais l'indécision des textes, reprise par la mise en scène au niveau des costumes par exemple (ce corps dans un sac, cette robe floue, échappant à tout contour trop précis), est peut-être plus grande qu'il n'y paraît à première vue. L'*indécidable* est d'ailleurs un trait important de *Veille*: doit-on entendre ce titre comme attente indéfinie (la veille de quel événement innommé?), comme une prière, ou encore comme un ordre?

2. Martial Dassylva, « Un beau récital poétique dramatisé », *La Presse*, 16 juin 1981, p. A-19.

Veille d'Anne-Marie Alonzo, au T.E.F., en juin 1981. De dos, Catherine Gadouas et, de face, Céline Beaudoin. Costumes: Mérédith Caron. Photo: Anne de Guise.



Demande ou exhortation, la parole qu'adresse le personnage principal à l'autre, Image retournée, sans expression, neutre (Mère, Amoureuse: l'Autre même) est l'expression d'un sujet recherchant la fusion, absorbé dans une relation duelle et spéculaire, et s'inventant un espace de jeu autour de la Mère. La mise en scène propose ainsi par cette scission une version théâtralement efficace d'une certaine représentation du stade du miroir, où la séparation des deux figures est tour à tour vécue comme angoisse de la faille et du corps soudain étranger, ou comme plénitude nourricière et apaisante, à la fois blessure et euphorie.

Toutefois, face à cet imaginaire fusionnel, la mise en scène vient trancher. Devant ce texte-flot qui touche à la Mère, et qui, par le rythme, rejoint l'enjeu de la *Musique*, la mise en scène se fait interruption, régulation du débit: elle consistera, notamment par les éclairages qui occupent une très (trop: une soixantaine de changements pour une durée d'une heure et quart) grande place au niveau des moyens scéniques, à faire tourner les plans de lecture. Ainsi, les éclairages tenteront de traduire visuellement, et plutôt naïvement à mon avis, les fluctuations affectives du « sujet parlant »: un éclairage blanc et la robotisation de la voix seront chargés de signifier le retour au réel, un éclairage rouge, la passion ou une émotion violente, etc.

Cette codification, où l'on sent une hasardeuse théorie des correspondances (hasardeuse, parce que toujours tributaire d'une certaine unité mystique), peut agacer non seulement en raison de la simplification exagérée et mécanique qu'elle implique pour le texte, mais aussi parce qu'elle signe un certain recul face à celui-ci, en le scandant, en l'exécutant, telle une partition, d'une battue un peu trop rigide. Je ne reproche pas à la mise en scène de Mona Latif-Ghattas de

couper le texte, mais plutôt de tenter de calquer son mouvement par un « système » trop symétrique et parallèle. En outre, cette scansion qui régularise le texte lui enlève toute possibilité d'arrêt, et même de ralentissement, alors que les blancs typographiques ménageaient, eux, des silences avec lesquels il fallait compter. La mise en scène sature le texte, en lui retirant en quelque sorte l'espace pour déborder et devenir véritablement in-supportable: la régularité du rythme qu'impose la mise en scène ne cesse en effet de signaler qu'elle *supporte* un texte qui irait, sans cette présence insistante, plus loin dans l'effondrement et la perte. La maîtrise que l'on sent constamment gardée (sur ses gardes) dans la mise en scène vient contenir et limiter l'imaginaire débordé d'un sujet dont la demande est insatiable, l'oralité sans mesure. J'entends cela au sens fort, en pensant à la place toute-puissante accordée à la voix dans ce théâtre où, manifestement, au commencement, était la Voix: on se souviendra du prologue, « J'ai la tête lente... », infini et ressasant, qui accueillait les spectateurs et effaçait, toutes proportions gardées, le début de la représentation. Un effacement semblable était également sensible dans le passage étale et continu entre les différents textes, où la mise en scène colmatait en les fondant les différences entre les textes, suturant leurs bordures.

Le double geste de la mise en scène, dont je parlais plus haut, est donc représenté lui-même à l'intérieur de l'espace théâtral, et n'est pas, comme on a tendance à le croire, qu'un geste extérieur, appliqué du dehors. Le rapport *inégal* que la mise en scène articule avec le texte, est parfois en avance sur lui (la représentation des deux figures, les costumes, le rapport à l'espace, et particulièrement dans les gestes et l'utilisation du bloc), parfois en perte de vitesse (les éclairages, le rapport au temps, le rythme, une façon de

jouer sans silence). Une semblable déhiscence est sensible à travers le « dialogue » Musique/Texte: face au geste de battue et de découpe opéré par la mise en scène, la musique de Catherine Gadouas, fluide et insinuante (presqu'un « langage », ses partitions pour clarinette pouvant en effet s'entendre comme des phrases, des répliques), instituait un mouvement qui débordait par moments la mise en scène, bien que programmé et encadré par celle-ci.

Attrait-retrait: le mouvement est bien sûr celui de toute mise en scène, mais, dans le cas de *Veille* qui, du texte au théâtre, cherche à inscrire un corps (féminin ?) problématique dans un espace qui aurait cessé d'être de pure représentation, la duplicité du geste est significative. La mise en scène touche au texte, *l'altère, mais veut aussi le respecter*, prise comme lui entre le désir de fusion et l'appel de différence.

ginette michaud