

## La mise en espace de « Celle-là »

Christian Guay

---

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29021ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Guay, C. (1994). La mise en espace de « Celle-là ». *Jeu*, (70), 110–119.

## La mise en espace de « Celle-là »

### Argument de la pièce

*Celle-là* raconte l'histoire d'une famille disloquée. Une adolescente est enfermée dans un couvent pour avoir innocemment fait l'amour. Aidée par son frère évêque, elle en sortira après dix ans pour se retrouver dans un logis appartenant à un ami de ce dernier qui aura le mandat de veiller sur elle. Cet homme, le Vieux, habite l'appartement du dessus avec sa femme sourde et son fils Simon. Attiré par la jeune femme, il aura des rapports sexuels avec elle, et un enfant naîtra (le Fils). Le Vieux ne quittera pas pour autant sa femme et Simon, et continuera d'entretenir cette liaison.

La Mère, souffrant de cette situation familiale instable, illicite et cachée, en arrivera à se révolter contre le Vieux et tentera de tuer leur enfant.

Le Fils sera placé dans une famille d'accueil, et la Mère dans un cloître. Le Fils ne reverra plus jamais sa Mère et souffrira de cette séparation. Plus tard, quand la Mère sera morte, le Fils reviendra habiter dans le logis en continuant d'être pris en charge par le Vieux.

Avec *Celle-là*, Daniel Danis a apporté à la culture théâtrale québécoise une pièce percutante, dont l'écriture, autant dans le style que dans la structure dramatique, laisse émerger une voix neuve, unique et originale<sup>1</sup>.

Même si l'on y retrouve des thèmes récurrents du théâtre québécois, ceux de la famille, de la religion, de l'absence du père, Danis a su éviter les pièges de la redite en proposant une structure éclatée et pourtant organique. En fait, dès le début de sa pièce, il présente une famille disloquée, qui n'occupe plus le même espace mais trois espaces temporels et psychologiques distincts : « On a vécu dans des moments différents. Pierre vit aujourd'hui. Moi je vis avec hier. La Mère du Fils a toujours vécu dans l'avant-hier. On est jamais arrivés ensemble dans la même journée<sup>2</sup>. »

1. Voir l'article de Patricia Belzil sur la création de la pièce à l'Espace GO, *Jeu* 66, 1993.1, p. 145-150.

2. Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Leméac, 1993, p. 86.



[...] le constant  
rappel d'un autre  
lieu, situé  
au-dessus, donne  
au lieu visible  
un caractère  
écrasant, oppressant  
par le rappel de  
la présence-absence  
du Vieux, détenteur  
du destin de  
la Mère et du Fils.



L'éclatement est ici une donnée de base, et la reconstruction de cet univers trouble sera livrée par fragments, chacun des personnages étant appelé à fournir sa version des faits : « Celle-là raconte l'histoire d'une famille impossible. Impossible parce que des raisons morales et autres contraignent chacun des membres à vivre séparé l'un de l'autre<sup>3</sup>. »

On voit que la solitude et l'incapacité d'entrer en contact font partie des motifs dominants de cette œuvre, ce dont la mise en l'espace, on le verra plus loin, a su bien rendre compte dans la représentation qui en a été donnée à l'Espace GO à l'hiver 1993. Par contre, d'autres aspects importants ont été plus ou moins gommés, ne serait-ce que le rôle du Père. En effet, la mise en scène nous le montre plutôt victime des événements de la fatalité (de ses remords, sans doute). En fait, si l'on y regarde d'un peu plus près, c'est lui qui a abusé de son pouvoir et de son autorité sur la Mère. Du simple adjuvant de l'évêque qu'il devait être au début, il est vite devenu le sujet principal de l'histoire, celui par qui tout arrivera. Il dépassera le rôle de simple surveillant, en décidant, consciemment ou non, d'influencer et de prendre en charge le destin de la Mère et, plus tard, celui du Fils.

Jean-François Pichette  
(le Fils), Isabelle Miquelon  
(la Mère) et Marc Legault  
(le Vieux). Photo :  
Les Paparazzi.



Après avoir assisté à deux représentations, j'ai élaboré un cahier de régie à partir de notes prises durant les spectacles. Ont été notés de façon assez exhaustive la position des corps des acteurs, leurs déplacements ainsi que leur gestuelle, en marge du texte. Puis, plusieurs listes et tableaux ont été dressés, en plus d'un schéma de l'espace. Une liste des actions physiques a permis de découper le texte en plusieurs micro-séquences et une autre liste a été obtenue par la division de l'espace en dix micro-espaces qui seront définis plus loin. La juxtaposition de ces listes a donné un premier tableau qui a permis de déterminer l'appropriation du lieu, par les comédiens, en fonction de leurs actions physiques. Avec ce tableau, on a pu visualiser le parcours spatial des interprètes, leur taux d'occupation des micro-espaces, etc.

Une autre liste a regroupé les espaces évoqués par le texte. Puis, à partir de cette liste, un tableau définissant le parcours spatial fictionnel a révélé des faits importants. Par exemple, les trois personnages ne se retrouvent jamais ensemble dans le logis et se rassemblent à deux reprises : à l'épisode du lac aux sangsues, qui correspond au moment où le bonheur entre les trois est le plus intense ; et au cloître, après l'épisode du gâchis (tentative de meurtre de la Mère sur le Fils), qui correspond au moment de la réelle dislocation de la famille.

3. Yves Jubinville, « Une question de temps », *Spirale*, n° 123, avril 1993, p. 17.

Au-delà de ces données, une question apparaît : l'étude de la proxémique peut-elle rendre compte suffisamment de la mise en espace effectuée par Louise Laprade et nous renseigner sur les différents réseaux de signification du texte ? C'est ce qu'il serait opportun d'examiner pour tenter d'évaluer ultérieurement l'efficacité de cette mise en scène.

Pour bien cerner ce sujet, il convient d'observer avant tout l'espace textuel, puis de voir de quelle façon l'espace scénique a tenté de le transposer. Ensuite, l'étude de la mise en espace des corps dans ce lieu permettra de bien saisir les rapports proxémiques entre les comédiens.

### L'espace textuel

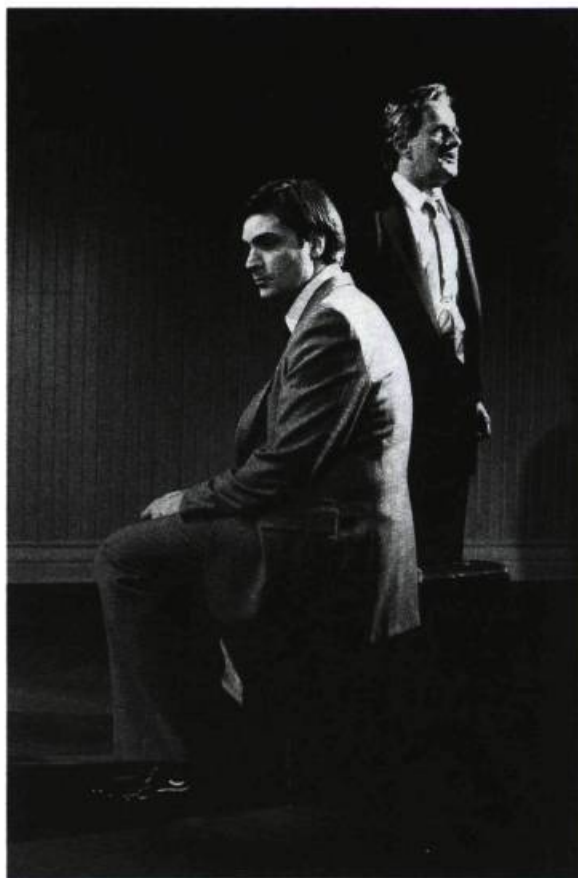
Un des moyens de cerner l'espace textuel est d'établir la liste des espaces diégétiques<sup>4</sup> qu'il renferme. Cette liste peut contenir tous les lieux identifiés dans le texte, ainsi que des références spatiales à travers les déictiques : haut, bas, dedans, dehors, ici, là, etc. On peut dégager de cette première investigation quatre lieux plus pertinents que d'autres quant à la signification qu'ils recèlent.

Photo : Les Papparazzi.

Un des lieux importants est le lit de la Mère. C'est celui où elle a l'impression de pouvoir s'épanouir et vivre ses désirs, dans sa relation sexuelle avec le Vieux, en laissant libre cours à ses fantasmes (l'épisode de l'amant imaginaire à l'hôtel Adam et Ève). Mais il ne faudra pas oublier que le Vieux conservera toujours le contrôle de l'émancipation de cette femme en usant de violence à plusieurs reprises à son égard.

Il y a aussi le couvent et le cloître : lieux de la punition de la Mère, de la réclusion, de la censure, de la morale catholique. Le couvent, c'est l'endroit où elle passe dix ans de sa vie pour avoir innocemment fait l'amour ; le cloître, l'endroit où elle est enfermée quelque temps pour avoir tenté de tuer son fils.

La chambre du Fils, espace du « gâchis », est le lieu où s'exprime la révolte de la Mère, ce qui provoquera sa séparation d'avec son Fils. Il faut préciser que son action est plutôt une réaction dirigée contre le Vieux qui se refuse à venir habiter dans le logis : « Elle disait : pas de mari au logis pas de bonheur dans le logis. Avec son fils rieur, ça tournait mal<sup>5</sup>. »



4. De diégèse : « Imitation d'un événement en paroles, en racontant l'histoire et non en présentant les personnages agissants. » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987.)

5. *Op. cit.*, p. 59.

Un autre lieu est le lac aux sangsues, lieu du bonheur et de la liberté. Ici, plus de contrainte, les amants peuvent faire l'amour, la famille est réunie et peut se comporter comme une vraie famille. Chacun y est à l'abri du regard des autres, de l'Église, de la société. Ces escapades comptent parmi les meilleurs moments des trois personnages, et ces souvenirs viennent amplifier leurs malheurs.

### L'espace scénique

La scénographie de Stéphane Roy établissait un rapport frontal au même niveau que le public, sans cadre de scène. Le décor représentait un logement et suggérait un demi-sous-sol, par la fenêtre haute et horizontale, et l'escalier du fond qui était ascendant.

Cette conception avait la particularité de mettre le spectateur dès le début dans un état angoissant, imposé par la position oblique du mur du fond et par le point de fuite de l'escalier placé au fond en une sorte d'entonnoir. Ensemble, ces deux éléments créaient un univers trouble et instable. L'unique chaise au milieu de l'espace conférait au lieu un effet de vide, un sentiment de solitude. Les lattes verticales qui composaient les murs et les plinthes étaient un signe du passé tandis que la monochromie des matériaux donnait une impression de monotonie, propre à un lieu impersonnel, à une absence de vie et de chaleur.

Une partie du long mur oblique était légèrement renfoncée, ce qui divisait cette section en trois parties. Une première, qui incluait la longue fenêtre, partait de l'escalier ; une deuxième partie en renforcement ; et, à la droite de cette dernière, une troisième qui se terminait à la limite de la scène, près des spectateurs. Ce type d'espace contraint le spectateur à centrer davantage son attention sur l'acteur, dans ses rapports à l'espace vide, et dans ses relations proxémiques avec les autres comédiens.

Sur le plan métaphorique, il faut parler d'un assujettissement. En effet, le constant rappel d'un autre lieu, situé au-dessus, donne au lieu visible un caractère écrasant, oppressant par le rappel de la présence-absence du Vieux, détenteur du destin de la Mère et du Fils. De plus, le Vieux est aussi l'adjuvant de l'évêque, digne représentant de l'Église qui détient beaucoup de pouvoir dans cette œuvre.

Selon Gaston Bachelard, la maison signifie l'être intérieur. Ses étages symbolisent divers états d'âmes ; aux étages inférieurs correspond l'inconscient, à quoi la psychanalyse assimile les instincts. De plus, toujours selon Bachelard, le logis est un symbole féminin synonyme de refuge, de matrice, de protection, de sein maternel<sup>6</sup>. Il est clair dans le texte que le logis est le lieu de la Mère, et on verra plus loin comment l'image finale peut être interprétée en tenant compte de ces dimensions symboliques.

### La mise en espace

Cet espace a été, par la mise en scène, divisé en plusieurs micro-espaces auxquels on peut associer certains événements, certaines actions, certaines significations, de sorte qu'on peut parler d'une organisation sémiotique de l'espace dans la représentation de *Celle-là*.

6. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1982, p. 603.

[...] dans cette œuvre, il n'y a aucun espace pour le pardon.

J'ai dénombré dix micro-espaces, dont certains me sont apparus plus importants ou plus significants que d'autres (voir schéma).

Le premier est assignable à l'aire qui a pour pivot la valise, apportée par le Fils dès la première scène et qui reste présente tout au long de la représentation. L'objet-valise marque la temporalité. Il est pour le spectateur un rappel du présent et toutes les scènes se déroulant autour de cette valise se passent au moment présent. Fait intéressant à noter, jamais cet espace n'est investi par la Mère, qui n'aurait pu en effet l'occuper sans provoquer un contresens.

Le deuxième, s'articulant avec l'espace de la valise, sera la chaise. Premier espace occupé par la Mère, l'espace-chaise est en fait la métonymie de la Mère elle-même, mais dans une temporalité antérieure à celle introduite par la valise du Fils. Il établit la convention suivant laquelle la Mère a habité le logis dans le passé. L'objet-chaise, quant à lui, est le signe de la permanence du souvenir de la Mère, de sa présence fantomatique dans le logis.

L'escalier du fond sert à évoquer l'ailleurs, l'extérieur du logis. C'est l'espace d'évocation du logis d'en haut, du monde extérieur, qui a aussi son corrélatif textuel dans le personnage de Simon. Le Vieux s'y réfugie peu avant le « gâchis », pour signifier qu'il est sorti chercher le Fils : « Pierre, à ton retour, on parlera. On va se souvenir ensemble des belles affaires<sup>7</sup>. »

Vient ensuite le mur du fond. La première section, qui comprend la fenêtre, est l'espace du souvenir mais aussi, à quelques reprises, celui de la solitude. C'est dans ce micro-espace que le Fils évoque le souvenir de la première photo. C'est un espace où le Vieux se réfugie dans les premières scènes avant l'arrivée de la Mère au logis. Par la suite, on voit le plus souvent le Vieux assis sur la chaise, ce qui montre symboliquement son désir de s'approprier et de contrôler le destin de la Mère en investissant le logis, par l'entremise de l'espace-chaise ; le logis et la chaise étant, comme on l'a vu précédemment, des espaces associés à la Mère. Le mur du fond est aussi le lieu où la Mère fait le récit de son histoire avant la naissance de Pierre<sup>8</sup>.

L'espace où le mur est en retrait est sans contredit celui de la Mère dans sa singularité sexuelle, ou, pour être plus précis, dans son désir exacerbé. Pour le Fils, c'est ce lieu qu'il occupe quand il tente de se rapprocher d'elle ou qu'il se sent rejeté. Pour le Vieux, c'est le lieu où il évoque le corps de la Mère au début ; c'est l'endroit où il va quand, dans la scène des « œils de poisson », il a envie d'être près d'elle : « Mon corps était échaudé de se coucher sur le prélat glacé. Je la voulais sur mon corps sans le plancher entre la peau chaude<sup>9</sup>. »

Pour la Mère, c'est l'espace de ses fantasmes, de son intimité, l'endroit où elle s'entretient avec son Fils absent, et lui fait part de son univers intérieur<sup>10</sup>. C'est aussi le lieu où elle évoque son amoureux imaginaire de l'hôtel Adam et Ève<sup>11</sup>. Enfin, sa violence s'exprime dans cet espace, quand elle tente de tuer son Fils<sup>12</sup>.

7. *Op. cit.*, p. 45.

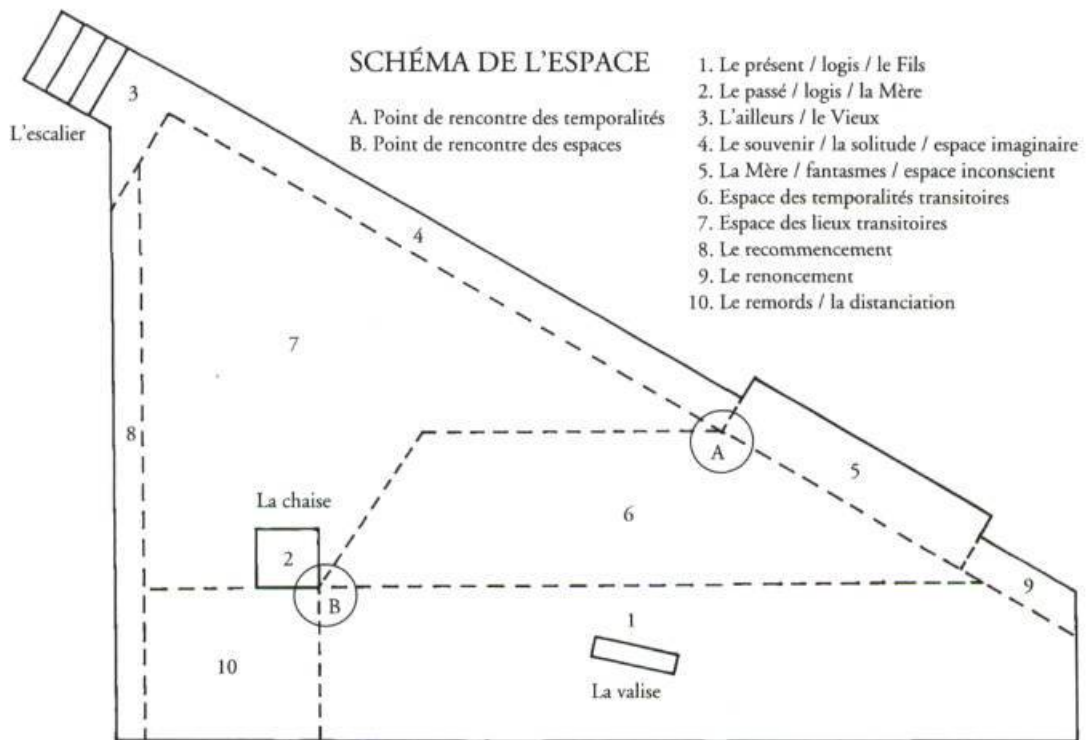
8. *Ibid.*, 24-26.

9. *Ibid.*, p. 32.

10. *Ibid.*, p. 13-14, 17, 36.

11. *Ibid.*, p. 47 à 50.

12. *Ibid.*, p. 55 à 62.



Viennent ensuite deux espaces intermédiaires dont l'un, situé entre la chaise et l'escalier, indique que l'on est dans le passé mais de manière transitoire, hors du logis. C'est le lieu où le Vieux évoque le lac aux sangsues, par exemple, et où le Fils évoque ses jeux. L'autre, situé entre la valise et le mur du fond, signifie que l'on est dans le logis, mais dans une temporalité moins définie. Ce lieu en est avant tout un de transition pour la Mère entre la chaise et le mur renforcé.

Pour finir, j'ai pris en compte trois espaces plus abstraits. Le premier, devant la chaise, que je qualifierais de lieu de distanciation. Le Vieux s'y adresse au public, durant la scène du gâchis, par exemple, alors qu'il essaie de justifier son absence. Cet espace n'est véritablement utilisé que par le Vieux, si bien qu'on peut presque parler d'espace du remords, un des thèmes récurrents de son discours.

Le deuxième espace abstrait est situé à l'extrémité cour du mur du fond ; ce micro-espace est utilisé longtemps par la Mère et, à un moment, par le Vieux (durant la scène du cloître). Il renvoie au renoncement et à la résignation. Les moments où la Mère et le Vieux s'y rendent correspondent respectivement à des moments d'abdication et d'impuissance. La Mère s'y rend pour faire part de la naissance de Pierre, et c'est là qu'elle prend conscience que sa vie au logis ne sera pas une libération mais le signe même de l'impossibilité de vivre une vie familiale stable et normale : « J'me suis cachée dans mon corps de Mère de vingt-huit ans. Ma vie s'est arrêté<sup>13</sup>. » En ce qui concerne le Vieux, il prend conscience, après le gâchis, de la brisure définitive de la cellule familiale. À partir

13. *Ibid.*, p. 28.

de ce moment, rien ne pourra plus la reconstituer à nouveau<sup>14</sup>. Cet espace, il faut le remarquer, n'est jamais investi par le Fils.

Un dernier micro-espace est relié au mur de gauche. Il s'agit de l'espace du recommencement pour la Mère et pour le Fils. Effectivement, quand la Mère quitte le couvent pour commencer sa nouvelle vie au logis, elle passe par là : « Trois jours après, l'évêque bon comme la lune, m'aide à sortir de là... Je connais un endroit où tu peux vivre. Le logis d'ici, qu'i voulait dire<sup>15</sup>. »

De même, en ce qui concerne le Fils, il passe par ce lieu, après le gâchis, quand il quitte l'hôpital pour aller vivre dans une famille d'accueil, se trouvant alors dans l'impossibilité de retourner au logis<sup>16</sup>.

Il faut noter que la chaise est déplacée deux fois dans l'espace par le Fils. Une première fois lors du gâchis, pour signifier une bascule temporelle : la chaise est transportée dans l'espace-valise, et, à partir de cet instant, les événements du passé sont vécus dans l'immédiateté. Sur le plan de la structure temporelle de la pièce, l'action racontée se déroule ensuite de façon chronologique, alors qu'avant tout était livré aux spectateurs par des *flashes* successifs, entremêlant les temporalités. Durant cette même scène, le Fils se lève pour aller rejoindre la Mère, et la chaise se retrouve couchée sur le sol ; la Mère a perdu le contrôle, elle a tenté de tout détruire, le logis ne sera jamais plus le même : « Le temps ça prend long avant de nettoyer tout propre la chambre du logis... Après, toujours, ça été le silence<sup>17</sup>. »

Puis, la chaise est déplacée une seconde fois, à la fin. Le Fils se réapproprie l'objet-chaise (métonymie de la Mère) et le déplace, ainsi que l'objet-valise, dans l'espace du recommencement. En quelque sorte, il prend en main son passé et son présent et s'installe face à la fenêtre. Le regard ainsi tourné vers l'extérieur, l'ailleurs, le place face à son destin. Cette image, rehaussée par un éclairage venant de l'extérieur, tentait de nous donner une note d'espoir. Mais si l'on regarde d'un peu plus près le texte, il convient plutôt de parler d'un retour (c'est le titre de la séquence) sur les lieux du crime, d'une possible régression, voire d'un attachement excessif à la figure maternelle. Le Fils revient dans le logis, lieu de la Mère et de l'inconscient.

Sa vie s'était arrêtée au moment du gâchis, quand il fut contraint de quitter le logis : le Vieux : « Un jour, j'ai demandé à Pierre de me parler de sa vie. Je l'ai écouté me parler. Sa vie s'arrête après le gâchis. Plus rien après. Il est resté dans sa tête d'enfant<sup>18</sup>. »

Cette fin n'augure rien de bon quant à un déblocage effectif de son évolution mentale. Il s'est assis et il semble attendre quelque chose qui ne risque pas de se produire : « Je ne suis pas reparti dans la ville, j'ai enlevé mes souliers. Aujourd'hui, c'est moi qui habite ici, ici<sup>19</sup>. » Le fait d'enlever ses souliers souligne qu'il prend possession du lieu de la Mère et qu'il ne le quittera plus. L'image finale reste ambiguë. On tente d'apporter une note d'espoir à une situation qui n'a rien de positif. En plus de son rapport régressif à la figure maternelle, le Fils demeure sous l'emprise du Vieux, qui maintient la prise en charge et le contrôle de son destin. Aucune chance d'émancipation ou d'autonomie possible.

14. *Ibid.*, p. 73.

15. *Ibid.*, p. 26-27.

16. *Ibid.*, p. 71.

17. *Ibid.*, p. 64.

18. *Ibid.*, p. 79.

19. *Ibid.*, p. 88.



## La proxémique

Un autre code relatif à l'espace, et qui est très révélateur des rapports entre les acteurs, est celui de la proxémique. Edward T. Hall, dans *la Dimension cachée*, distingue quatre principaux types de rapports interhumains : intime (15 à 40 cm), personnel (40 à 120 cm), social (120 à 240 cm) et public (240 cm et au-delà). Cette terminologie sert à évoquer le type d'activité et de rapport propres à chaque mesure de distance et, par le fait même, à associer chacune à des catégories spécifiques d'interactions. Pour Hall, la perception de l'espace n'est pas statique mais dynamique, parce qu'elle est liée à l'action, à ce qui peut être accompli dans un espace, plutôt qu'à ce qui peut être vu dans une contemplation passive<sup>20</sup>. Cette dynamique rejoint de façon pertinente la notion d'action au théâtre.

À cet égard, on peut relever certaines situations où la mise en scène dans *Celle-là* utilise de façon significative la distance intime et, chacune à au moins une occasion, la distance personnelle et sociale. Selon Hall, la distance intime correspond à l'acte sexuel, à la lutte, au réconfort et à la protection. C'est aussi, dans une certaine mesure, celle de la confiance. Louise Laprade utilise cette distance pour évoquer l'intimité et les rapports

Photo : Les Paparazzi.



sexuels entre la Mère et le Vieux. Dans l'épisode du lac aux sangsues, la Mère est assise sur la chaise, les jambes écartées, alors que le Vieux se tient debout entre ses jambes. Ils sont enlacés : le Vieux : « J'ai hâte. Sur la couverture à carreaux rouges et noirs. Nos deux corps de peaux ensemble. C'est pour ça le lac aux sangsues se presser l'un contre l'autre. Personne d'autre sur la petite plage<sup>21</sup>. »

Au moment du gâchis, le contact intime signifie la violence physique de la Mère sur le Fils. Ce qui est significatif, c'est qu'au moment où le Fils se lève pour tenter de contenir l'agressivité de la Mère, le texte mentionne qu'il ne réagit pas. « L'enfant Pierre, ça disait rien. Ça regardait les yeux tout en pleurs sans les larmes. La peur peut-être à cause des ciseaux qui cou-raient sur son corps<sup>22</sup>. » Ici, le geste prend un sens plus métaphorique en s'opposant au texte. Il devient alors le signe visuel du conflit qui oppose la Mère et le Fils.

À la fin, Louise Laprade réutilise le contact intime en montrant le Vieux près du Fils, dans l'espace du présent, une main sur son épaule. Ce sera le seul véritable contact intime de ces deux personnages, vécu dans le présent. Le Vieux tente de réconforter, de protéger Pierre.

20. Edward T. Hall, *la Dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, p. 113-131.

21. *Op. cit.*, p. 42-43.

22. *Ibid.*, p. 63.

Deux autres temps forts de la pièce sont associés respectivement à la distance personnelle et sociale, et ont ceci de particulier qu'ils se répondent l'un l'autre. Ce qui les rend très significatifs et plutôt intenses. Après le gâchis, les trois personnages vivent un éclatement, une séparation qui sera très longue. Peu après ce tableau, on les retrouve assez près l'un de l'autre, à une distance qui équivaut à ce que Hall appelle la distance personnelle. Ils sont assis par terre le long du mur du fond, sous les fenêtres (espace solitude), chacun dans leur bulle, dans une attitude désemparée, ignorant la présence des autres (scène 20)<sup>23</sup>. Ils vivent un isolement et une absence de contact intime et personnelle, et l'image ne peut empêcher de montrer quelque chose de plus profond et de très révélateur de toute leur relation. Le gâchis n'est venu qu'actualiser ce qui se vivait depuis toujours. Mis à part les excursions au lac aux sangsues, ce moment désigne leurs rapports véritables, c'est-à-dire l'absence de communion, de façon très efficace.

Un peu plus tard, lors de la narration de la visite au cloître<sup>24</sup>, les trois comédiens se retrouvent aux extrémités du triangle scénique. La Mère est restée au centre du mur du fond, le Fils est à l'extrême jardin, près du public (espace-recommencement) et le Vieux à l'extrême cour (espace-renoncement). Cette distance, correspondant à l'espace social d'après Hall, montre l'impossibilité pour cette famille de se reconstituer, la distance les séparant maintenant étant devenue infranchissable. Distance de la morale dominante, de la Loi qui soustrait le Fils à sa Mère, sans égard aux circonstances qui ont entouré son acte déraisonnable.

Le tragique de cette situation, c'est qu'on ait interdit au Fils de revoir sa Mère et ainsi empêché toute possibilité de réparation, de pardon ; le Fils ainsi condamné par la sanction juridique n'aura plus la possibilité de rétablir des liens avec sa Mère et celle-ci de réhabiliter son amour maternel. C'est la société qui les a séparés et, de façon plus déterminante, cette image indique que la distance personnelle leur est désormais interdite, car dans cette œuvre il n'y a aucun espace pour le pardon.

### Espaces textuel et scénique

En mettant côte à côte les listes des thèmes suggérés par les deux catégories d'espaces, on s'aperçoit que, de part et d'autre, la plupart des mêmes thèmes s'y retrouvent. Il est certain que la liste des espaces scéniques renferme quant à elle quelques données de plus qui servaient en fait à mieux articuler la représentation : le temps présent (la valise), le passé (la chaise), le recommencement, le renoncement, le remords (ou espace de distanciation).

Deux thèmes ne figurent pas cependant explicitement du côté scénique : la révolte de la Mère (en tant que déclencheur du gâchis) et le thème de la liberté ou de l'absence de censure (indiqué dans le texte par le lac aux sangsues). En fait, ces deux thèmes sont plutôt développés par la gestuelle. Le premier, dans l'action de la Mère quand elle crache — comportement qui est constant tout au long de la représentation —, et le second, dans les danses tournoyantes des personnages. Quand ceux-ci tournent sur eux-mêmes, cela exprime toujours le sentiment de libération qu'ils ont ressenti, ou un moment de liberté qu'ils se sont permis. Pour le Vieux, cela correspond aux « œils de poisson » et au voyage en avion ; pour la Mère, à sa sortie du couvent, et quand elle se permet d'insulter son Fils

23. *Ibid.*, p. 67-71.

24. *Ibid.*, p. 71-74.

absent : « J'ai accouché d'un chien sale. Mon p'tit Pierre est un chien sale<sup>25</sup> » ; ou, d'une manière qui pointe tragiquement un besoin de délivrance, quand elle se permet de le frapper avec les ciseaux. Pour le Fils, cela correspond à une violence qu'il se permet d'exprimer envers Simon pendant la scène du Kodak déterré : « Je suis sorti en furie de moi, en criant : Un chien sale ça mord... J'veais te sacrer un coup de photo sur la tête... Le fracas fut net et surprenant. Je venais de le lui mettre en pleine face<sup>26</sup>. » Le dernier exemple mérite d'être souligné car il montre que, si Pierre ne se rappelle pas consciemment la violence de sa Mère à son égard, inconsciemment il en garde le souvenir : pendant qu'il nous raconte son séjour dans la famille d'accueil, il se retrouve dans l'espace de la Mère et se met à tourner violemment sur le mur, tout comme la Mère l'avait fait quand elle a tenté de le tuer : « Des fois je voulais leur faire des trous partout sur leur corps tant je sentais la haine pour toute la famille rieuse de moi<sup>27</sup>. »

### **Un code prédominant**

L'étude de l'interaction des lieux matérialisée dans une mise en scène rend compte d'une partie de la représentation. Elle ne peut évidemment donner tous les réseaux de signification. On a pu voir que l'espace dans *Celle-là* offrait des choix structurés et articulés. Même si une étude approfondie des autres codes de la représentation pourrait éclairer d'autres pistes de signification (éclairages, musique, costumes, etc.), il n'en demeure pas moins que l'utilisation de l'espace, par l'acteur, manifeste ici la présence d'un code fort, sinon prédominant.

À cet égard, on aura pu constater que la mise en scène a délibérément favorisé le texte. Cela paraît tout à fait légitime à l'occasion d'une création. Par contre, une utilisation plus élaborée des objets, par exemple, aurait permis une prise de position plus claire de la metteuse en scène Louise Laprade face au texte, et elle aurait sans doute ouvert la voie à un traitement plus recherché de l'espace. Le choix esthétique et idéologique de la sobriété conduit à un travail honnête, sans plus. Tout texte, même lors d'une création, peut supporter d'être questionné, bousculé par la représentation. C'est peut-être par là que la mise en scène des textes de création devrait commencer à interroger sa trop grande prudence. ◆

25. *Ibid.*, p. 18.

26. *Ibid.*, p. 53.

27. *Ibid.*, p. 77.