

Meredith Monk

Cahiers Renaud Barrault, n° 96, octobre 1977 ¹

Marie-Claire Pasquier

Meredith Monk, c'est ce monde du symbolique où se matérialise un geste ou le souvenir d'un geste, un air ou le souvenir d'un air, une image ou l'image d'une image. À la fois possédée et dépossédée, elle se met en posture de sybille : « Quand je chante, je sens l'énergie qui prend possession de moi, quelque chose comme la voix des dieux ». Ce qu'elle tisse ensemble c'est, indissociablement, une chaîne musicale et une trame visuelle. Trame visuelle : elle cherche à créer ce qu'elle appelle sa propre iconographie. Iconographie, c'est-à-dire tout un réseau d'images, de gestes, d'objets et de situations, nés d'évidences internes, injustifiables, connexions dont elle-même sans doute, ne saurait pas donner la clé et qu'elle laisse fonctionner dans leur nécessité, leur cohérence, même si celle-ci se donne parfois, en surface, pour de l'arbitraire pur. Le paysage intérieur doit se transmuier en paysage pur. D'un spectacle à l'autre Meredith Monk a trouvé ses images obsessionnelles — femmes vêtues de blanc, activités répétitives – tout en renouvelant chaque fois l'anecdote, la panoplie des effets en quelque sorte.

Quant à la chaîne musicale, qu'en dire ? D'abord ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas une illustration, ni un accompagnement sonore. Peut-on dire qu'elle fonctionne comme le blanc entre les mots que seraient les images ? Peut-on dire que son et image sont liés aussi inséparablement que ces deux versants du signe que sont signifiant et signifié ? Ce ne sont là que tentatives pour rendre compte d'une articulation difficile à saisir. Du paysage créé par Monk, la musique est en quelque sorte le climat, l'éclairage saisonnier. Intégrer au théâtre des

¹ Extrait du livre *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, à paraître en novembre 1977, avec l'autorisation des Presses Universitaires de France.

voix *off* enregistrées, ou une bande-son travaillée en studio, ou des projections sur écran, c'est une transgression symétrique de celle qui consiste à planter sur scène une forêt de vrais bouleaux, c'est investir le spectateur, non pas sans lois, mais en lui signalant qu'il n'a pas la clef des lois, et qu'il lui faut s'attendre à être pris par surprise : le code étant connu, et reconnu, la surprise porte sur la perfection d'un instant, d'une image, elle se fait divine surprise. Le plus étonnant apparaît comme ce qui avait toujours été su, toujours attendu, c'est l'équivalent esthétique de la Révélation.

Pendant deux ans Meredith Monk a travaillé *Quarry*, qui a finalement été présenté à l'annexe de La MaMa au printemps de 1976. L'œuvre est intitulée « Opéra en trois mouvements », ce qui est, d'entrée de jeu, pratiquer le mélange des genres. « Berceuse », registre. De l'enfance à la guerre, puis au souvenir de la guerre. La « carrière » du titre fait jouer les pierres comme image récurrente sur laquelle la mémoire achoppe. Le lieu lui-même apparaît dans une étrange séquence filmée, amoncellement de rochers bientôt couvert de petits personnages vêtus de blanc qui pullulent et grimpent dans le noir. On les voit ramper, puis on ne voit plus que des silhouettes à la dérive dans l'eau, s'accrochant à du bois flotté. Comment interpréter, à un autre moment, l'ouvrier qui transporte des cailloux dans un chariot de chantier ? Travaux forcés, déportation, Sisyphe, l'image des pierres charriées fait poids, lourdement, dans nos souvenirs.

Quand s'ouvre *Lullaby*, la berceuse, la longue scène rectangulaire est occupée par quatre lieux d'habitation disposés aux quatre coins et signifiés au plus juste par un tapis pour l'un, une table et des chaises pour l'autre, deux rocking-chairs, et finalement un secrétaire et sa chaise. Des lampes sont allumées, qui font une lumière douce évoquant le foyer, l'intimité. Paradoxe de ces quatre lieux clos exposés en plein vent, sans paroi, îles dont on ne sait pas si elles vont se constituer en archipel. La simultanéité visuelle accentue plutôt l'impression d'isolement, chaque lieu apparaissant comme cerné par ses propres limites, sans voies, sans trajets : plutôt que repérables sur une même carte, ce sont quatre fragments collés sur une page blanche. Puis ces lieux se trouvent occupés, chacun pour soi, confirmant ainsi que les quatre matrices ont une indépendance apparente : un couple dit de « l'Ancien Testament » occupe le tapis, trois filles bavardent autour de la table, un vieux ménage laisse passer le temps dans les rocking-chairs, une créature théâtrale, la « femme ou manteau rouge » semble lire des lettres. Tous sont pris par leur activité qui, emphatiquement, ne s'adresse pas à l'extérieur, ne s'explique pas, ne se justifie pas. C'est là, tout comme la visibilité empêchée des

happenings, une transgression des lois du théâtre qu'on retrouve, en Europe, chez Carmelo Bene, en Amérique, chez Bob Wilson : le spectateur est mis en situation de voyeur, ou encore, il subit cette impression de déréalisation qu'on peut avoir en regardant non pas un film muet mais un film où manque la bande-son. Nous percevons, comme derrière une vitre, les automatismes, les ressassements, les maniaqueries. Du côté des jeunes filles (sœurs, cousines, amies ?), une sociabilité gaie, vacancière, exubérante. Du côté des ménages, des habitudes partagées. Du côté de la femme rouge, des fragments de rôle répétés mécaniquement sans qu'on sache si c'est par perfectionnisme ou par jouissance narcissique.

Le centre de l'espace scénique n'est pas vide. Un lieu y est créé par la présence allongée, sous une couverture en patchwork, de Meredith Monk en longues nattes et chemise de nuit blanche, petite fille malade. « Qu'est-ce qui ne va pas ? » « Qu'est-ce qui ne va pas ? » déclame sans regarder de ce côté, et avec chaque fois plus d'emphase, la dame-actrice, et la petite fille, sans qu'on sache si elle a seulement entendu, gémit : « Je me sens mal », « c'est mes yeux, c'est mes yeux », « c'est ma peau, c'est ma peau », en une sorte d'appel au secours qui reste sans réponse. Cette présence de Meredith Monk, monacale dans sa longue robe blanche, allongée, amarrée à ce lit d'où le monde se donne à elle, inquiétant ou rassurant, crée le lien entre les différentes scènes qui se déroulent. Comme le résume avec justesse Deborah Jowitt ² « aux quatre coins du lit ! ». Quatre points cardinaux, quatre saisons, qui pourraient être quatre saisons de la vie : adolescence avec les jeunes amies, début d'une carrière, jeune couple, vieux couple. Parfois quelqu'un viendra vers l'enfant malade, dans un rôle familial — mère, grand-père ? Et c'est bien l'expérience de l'enfance ou de la femme que ce déroulement perçu de loin, toujours à l'extérieur, plus ou moins compréhensible, des grands cataclysmes de l'histoire : affaires de grandes personnes. Pendant ce temps alternent dans la chambre les moments de solitude angoissée et les moments de réconfort apportés par un verre de lait, une main sur le front, le bavardage de la bonne.

Car il y a une bonne, clairement désignée par l'attribut majeur de la domesticité : le balai. Cartographe de l'espace scénique, elle arpente, mesure, trace, parcourt avec entêtement, délimite l'espace, créant des trajets imaginaires, inventant des zones, sous-entendant des portes, des galeries, chassant devant elle une poudre hypothétique qui, sans elle, recouvrirait la terre, comme la lune, d'une indiscernable uniformité. Grâce à elle règne

² Deborah Jowitt, « Underwater All Islands Connect », *Village Voice*, 26 avril 1976

l'ordre domestique. Dans le deuxième mouvement, *March*, c'est l'ordre politique qui règne. Des dictateurs robots, précédés de leurs sbires, de leurs fusils, de leurs discours, effacent patiemment les discernables différences, les marges, tout ce qui dépasse, tout ce qui bouge. L'extermination des Juifs pendant la deuxième guerre mondiale est évoquée à la fois par ce ballet sinistre et caricatural des dictateurs, et par le couple du début, devenu couple de réfugiés et qui, sans cesser de s'enfuir, laisse tomber sur le sol tout ce qu'il possède — bagues et pièces de monnaie. Dans ce mouvement le deuxième couple est lui aussi vêtu d'habits sombres et étriqués d'Europe centrale. Les images n'imposent pas un sens univoque, le centre reste celui de la vision de l'enfant, au double sens objectif et subjectif : Meredith Monk se souvient de l'enfant et voit par les yeux de l'enfant (qu'elle a été ?). La chorégraphie du mouvement final, *Requiem*, établit une sorte de réconciliation, d'harmonie, par le mouvement d'ensemble lent, silencieux, fervent qu'elle déroule.

Ce ne sont là que des points de repère, visant à donner une idée d'une nouvelle écriture scénique qui trace un récit multiple, allusif, suggérant des correspondances entre présent et passé, ici et ailleurs, vécu et imaginé, destin privé et destin collectif, constat objectif et émotion subjective. Il y a là une écriture qui brouille les catégories : l'exagération et la litote, le linéaire et le cyclique, le très grand et le très petit, le fugitif et le massivement présent. Toutefois parler de contrastes, de mosaïque, de kaléidoscope serait donner une idée fautive, car il y a quelque part un fil qui se déroule. Il y a, sans qu'on puisse expliquer si elle est d'ordre poétique ou d'ordre obsessionnel, une évidence des images.