

ETC



Déviances et réfractions

Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, mise en scène, scénographie et vidéo : Carole Nadeau, production Le Pont Bridge, présenté à la Station C, Montréal. 16 - 27 novembre 2004

Sylvain Campeau

Number 69, March–April–May 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35184ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2005). Review of [Déviances et réfractions / Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, mise en scène, scénographie et vidéo : Carole Nadeau, production Le Pont Bridge, présenté à la Station C, Montréal. 16 - 27 novembre 2004]. *ETC*, (69), 48–50.



THÉÂTRE

Montréal

DÉVIANCES ET RÉFRACTIONS

Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans, mise en scène, scénographie et vidéo : Carole Nadeau, production Le Pont Bridge, présenté à la Station C, Montréal. 16 - 27 novembre 2004

Cette pièce de Normand Chaurette occupe, autant dans le répertoire québécois que dans le parcours professionnel de l'auteur, une place plutôt particulière. Elle était écrite depuis onze ans lorsqu'Alice Ronfard a décidé, en 1992, de la mettre en scène à l'Espace Go. La pièce était à l'époque, malgré des mises en scène successives et perçues comme peu réussies (par Michel Forgues, en 1982, par Pierre Fortin, de la compagnie « Les Têtes heureuses », en 1985 et 1985, et d'autres en France et au Canada anglais), réputée injouable et on se demandait quand Normand Chaurette trouverait son metteur en scène. Le travail d'Alice Ronfard rassura le milieu du théâtre; Normand Chaurette était « jouable ». Par la suite, la rencontre du dramaturge avec Denis Marleau assura à notre dramaturgie nationale de bien beaux moments de théâtre.

La reprendre aujourd'hui revêt toutefois une tout autre signification. Cette déconstruction du théâtre, ce télescopage entre des lieux fort différents, lieu de la mémoire et du ressentiment, pour l'un, ce partage à trois niveaux (et même plus) entre théâtre et réalité semblent aujourd'hui appartenir ou presque à une autre ère, relever d'une autre sensibilité, plus expérimentale qu'émotive. C'est sans doute parce qu'elle

offrait un terreau fertile à une exploitation expérimentale que Carole Nadeau s'est attaquée à elle. Car elle présente un niveau de complexité tel qu'il faut à la fois trouver le ton juste et l'idée audacieuse pour se tenir au plus près de ces changements de registres et de niveaux. Il faut la relancer avec juste ce qu'il faut d'inextricable et de clairvoyance. Savoir à la fois quelles zones d'ombres éclairer et quelles autres maintenir dans un clair-obscur inquiétant.

C'est le pari qu'a relevé avec brio Carole Nadeau. Le traitement qu'elle réserve à la pièce en tire des accents insoupçonnés et la fait se coller avec une folie qui pourrait parfois sembler trop explicite pour être sensible. Rappelons l'histoire. Nous sommes dans une clinique psychiatrique de Chicago et nous faisons face à Charles Charles, qui célèbre aujourd'hui son trente-huitième anniversaire de naissance en évoquant, avec l'aide d'un double que l'on croit être à la fois sa folie et son alter ego d'il y a 19 ans, le moment de gloire qui lui a valu d'être interné. Avec deux amis, il avait alors, au Provincetown Playhouse, à Cape Cod, monté une pièce dont il était l'auteur. Une pièce de ce théâtre de la vérité qu'il préconisait alors, intitulée *Théâtre de l'immolation de la beauté*. Or, à la fin de la pièce, un des acteurs, Alvan, devait donner 19 coups de couteau dans un sac dont il avait été dit



qu'il portait un enfant. Il s'exécute; le sang – du sang de cochon, supposément – coule. Les projecteurs s'éteignent; le public quitte la salle. La pièce finie, le propriétaire de la salle vient faire un tour et s'enquiert du contenu du sac. L'un des comédiens répond qu'il y a un enfant. Le propriétaire rit, ouvre le sac et c'est la tragédie qui commence. La pièce fonctionne sur de nombreux niveaux. Nous sommes, au gré des scènes, dans une clinique de Chicago en 1938, puis à Cape Cod, en 1919; ou bien encore, dans une cour de justice. D'autres épisodes, simplement relatés, n'en reviennent pas moins sous nos yeux : une bagarre sur la

plage avant la représentation, des moments précédant aussi celle-ci et des extraits de la pièce.

Après une reconstitution décousue des événements, menant à l'emploi du temps de chacun des protagonistes, il s'avère à la fin que tout repose sur l'intervention de Charles Charles. Ayant surpris le sommeil évocateur et réparateur d'Alvan et de Winslow, et jaloux de cette intimité car l'un d'eux était son amant, il drogua un enfant noir et le glissa dans le sac à l'insu de tous. Très tôt, pendant le procès, il adopte l'attitude d'un fou, ce qui le sauvera d'une pendaison qui n'épargnera cependant pas les deux autres.

Pour rendre ce chevauchement des drames et des situations, Carole Nadeau a choisi de scinder l'espace scénique en deux. Il y a donc devant nous une première scène, étalée tout au long. En travers de celle-ci, formant en quelque sorte tableau, apparaît un large écran de verre léger, en plusieurs sections. Dans la section côté jardin, cette bande commence à la limite avant de la scène. Il faut donc, inmanquablement, passer derrière pour l'habiter. C'est dans cette partie que viendra résider l'esprit malin de Charles Charles, son double cathartique. Du côté cour, existe pareil écran de verre mais il est sis davantage au fond, permettant au Charles Charles actuel de se mouvoir dans un espace somme toute assez réduit.

De l'autre côté, en biais, côté jardin, se profile une autre scène. Mais elle est ainsi disposée qu'on ne l'aperçoit que de côté. Pour la voir, il faut recourir à ce que nous permet d'en saisir l'écran de verre de la scène principale, côté jardin. Et comme le verre de cette bande est plutôt léger, qu'il semble même être en plastique ou en plexiglas flexible, cette vision ne peut être que déformée, distordue. Carole Nadeau, pendant toute la pièce, va tirer profit de toutes ces réfractions et déviations de visions. Retenons bien que ce ne sont pas des miroirs que ces surfaces mais bien du verre ! Au hasard des réflexions, des éclairages émanant parfois de devant, parfois de derrière, c'est ou bien ce qui est derrière le verre qui apparaît, ou bien ce qui lui fait face. Et un certain flou nimbe sans cesse ces apparitions devenues dès lors presque spectrales, s'étiolant comme dans une galerie de miroirs déformants. Cette deuxième scène se dérobe à la vue ou, à tout le moins, ne s'offre à nous que malaisément, dans une déviance de la vision. C'est essentiellement sur celle-ci que se joueront des parties de la pièce écrite et jouée en 1919. En plus, comme à l'arrière de cette dernière, un étrange jubé est monté; il servira de barre des témoins lors des extraits du procès.

À cette profusion et ce dédoublement d'espaces scéniques correspondent aussi les dédoublements du personnage principal. En effet, il y a trois Charles Charles (...Charles ?) dans cette pièce. Il y a celui de 38 ans qui se rejoue, apparemment bien malgré lui, cette scène fondamentale qui décida de sa destinée, comme par un caprice incontrôlable de sa gloire passée et de ses remords. Il y a celui qui a 19 ans et qui habite principalement la scène de guingois. Puis, il y a cet autre qui se présente à lui dès l'ouverture, comme celui par qui tout doit recommencer, être joué et rejoué sans cesse. Celui-là adopte souvent une diction sifflante, suintante, qui rappelle indéniablement les personnages indéchiffrables de David Lynch, ceux qui habitent les rêves de l'agent Cooper dans *Twin Peaks*, qui lui révèlent l'énigme par bribes et dans un langage incohérent, évoquant les couinements d'une bande-son passée à l'envers. Ce Charles-là occupe plus souvent qu'autrement une arrière-scène obscure. Il est difficilement perceptible, sauf lorsque le Charles de 38 ans se tourne vers lui, se mire en lui et voit ainsi les traits de sa folie. Ce Charles-démence est certes un ajout de la

part de la metteuse en scène. Car il n'existait pas nommément dans la pièce de Normand Chaurette. Mais il était certes là, dans le non-dit, dans l'implicite. Comme le rebord d'un gouffre dans lequel Charles Charles sait avoir basculé. Il fallait le camper sur scène, le circonscrire, le faire hanter l'armature de cette pièce, en retrait mais présent. Il y est maintenant. À cette occasion, du moins, il y était.

De cette mise en scène émane un effet particulier sur la perception que nous pouvons avoir de la scène qui nous tourne le dos. Nous n'y voyons rien. Ou, du moins, nous en voyons peu. Nous assistons donc presque toujours aux événements de 1919 de façon indirecte. L'action nous est seulement accessible par le revers des pseudo miroirs; action déformée par ceux-ci. Quelque chose arrive dont nous apercevons l'essentiel mais dont nous ne saisissons jamais la totalité. De même, il arrive que certaines scènes nous apparaissent en provenance de derrière ce verre de la scène centrale, celle qui est devant nous et dont nous voyons tout. Le verre, à cette occasion, forme tout de même écran. Il est d'ailleurs parfois utilisé comme surface réceptrice d'une projection qui lui parvient, elle aussi, de derrière. La lumière déborde donc, ne s'arrête pas à la surface. Elle excède l'écran jusqu'à contaminer les murs de la salle, presque les visages des spectateurs.

Devant un tel dispositif, on en vient à estimer que la scène n'existe pas ici au sens propre. On ne sent en effet pas une sorte d'espace central, un espace de fiction et de confluence, où temps et espaces de l'histoire convergeraient. Ce lieu sans lieu où tout lieu peut être convoqué pour peu qu'on accepte d'y prêter créance ne se matérialise pas comme il le ferait au théâtre. Il est à comprendre différemment. Ce qui n'est pas, au début, sans causer du tort à la pièce, à mon avis. On sent parfois, dans la première partie où les jalons de l'histoire sont posés, avant que ne commencent les réfractions, que le comédien jouant le Charles de 38 ans peine à s'imposer, installé dans un décor où les points de force sont trop nombreux, flottant sur une scène dont le point nodal n'est nulle part. Comme si sa présence était d'emblée contestée par cette histoire qui le dépasse et dont les diverses réfractions, les scènes éparses l'éjectent presque, le tirent hors de lui. Comme le ferait sa folie même.

Mais c'est le prix à payer pour jouer ainsi cette pièce. Dès que commencent les diffractions et les dispersions d'actions, les multiples niveaux de la pièce trouvent des répondants dans l'espace. Ils logent sans peine à bonne enseigne. Et tout devient outil dans cette pièce injouable. Injouable, sans doute justement parce que les manières grâce auxquelles se manifeste une présence humaine, les avatars grâce auxquels le vraisemblable et le crédible se créent, n'opèrent plus comme cela se devrait. Éclaté, dispersé, différemment lesté des signes que conçoivent de concert environnement, lumières, comédiens, vidéo, projections, scène dérobée, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* est passé du rang d'injouable à celui de déjoué.

SYLVAIN CAMPEAU