

« Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans »

Gilbert David

Number 34 (1), 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27035ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

David, G. (1985). Review of [« Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans »]. *Jeu*, (34), 140–142.

« provincetown playhouse, juillet 1919,
j'avais 19 ans »



« L'auteur et son double fictionnel se montrent en train de construire réciproquement une représentation, et c'est dès lors ce processus qui est le message principal ». Photo: Paul Lowrey.

à propos du désir

Texte de Normand Chaurette. Mise en scène: Pierre Fortin; chorégraphie: Larry Tremblay; scénographie: Sylvie Verrault; éclairages: Albert Roberts; régie: Lyette Goyette. Avec Larry Tremblay (Charles Charles 19 et 38 ans/Alvan/Winslow) et un chœur composé de Lise Bilodeau, Marie-France Goulet, Lucie Raymond et Roger Langevin. Production des Têtes Heureuses présentée à la Maison Carrée, à Chicoutimi, du 25 octobre au 24 novembre 1984.

De quelque côté qu'on aborde le texte de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* — métaphore de la perte¹, mise en *abyme* du théâtre ou théâtralisation du désir —, le personnage de Charles Charles 38 ans devrait constituer le pivot de sa représentation scénique, comme Normand Chaurette lui-

même le précise: « La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38. »² La mise en scène de Pierre Fortin poussera ici cette didascalie vers sa virtualité la plus radicale: un seul comédien, Larry Tremblay, interprétera en effet les quatre rôles (Charles Charles 19 et 38 ans, Alvan et Winslow) tandis que les répliques à être dites par « Tous » le seront par un chœur de quatre comédiens (trois femmes et un homme).

1. « Au lieu de célébrer sa venue au monde par un sacrifice allégorique, ce que l'auteur accomplira dans le meurtre véritable de l'enfant qui jouait de l'harmonica sur le rivage, c'est son propre suicide. », Gilles Chagnon, « La Scène cautérisée », préface à l'édition de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 15.

2. *Op. cit.*, p. 24.

L'espace de la Maison Carrée peut accueillir une quarantaine de spectateurs sur trois estrades rudimentaires (assez inconfortables!), placées sur trois côtés d'une scène dénudée, à l'exception d'une table sur laquelle se trouvent un cahier et un couteau. Mais ce qui frappe

lité actuelle: la mise en scène n'y est plus ce fantasme de pure transparence, elle crée et avoue sa propre énonciation. Peut-être avons-nous affaire aussi à ce qu'un critique allemand a pu désigner par la formule de «brechtisme sans Brecht»³, dans la mesure où une telle



«Ce spectacle jouera ainsi dans et sur le texte, à la manière d'un palimpseste dont on verrait et l'écriture première et le texte scénique qui la recouvre peu à peu dans le temps de la représentation.» Larry Tremblay dans *Provincetown*. Photo: Paul Lowrey.

d'emblée le spectateur, ce sont les quatre murs et le plafond de cet espace, sur lesquels a été placardée la transcription manuscrite intégrale du texte dramatique; les spectateurs et le protagoniste pourront donc à loisir se référer directement au texte dont la matérialité scripturale est ainsi affichée, en même temps que distanciée.

Ce spectacle jouera ainsi dans et sur le texte, à la manière d'un palimpseste dont on verrait et l'écriture première et le texte scénique qui la recouvre peu à peu dans le temps de la représentation. Un tel dédoublement signale une réflexion singulièrement profonde sur la théâtra-

interrogation formelle de type épique découle des découvertes théoriques brechtiennes, sans en adopter l'ancrage idéologique? En tout cas, l'option du travail scénique de Pierre Fortin va dans le sens d'une dramaturgie sans dialogues (Peter Handke, Heiner Müller, René-Daniel Dubois...): *Provincetown*... est, en dépit des apparences textuelles, un soliloque; à la question classique de savoir «qui parle?», on est amené à répondre: «l'auteur», bien qu'ici un personnage, Charles Charles 38, remplisse

3. Andrzej Wirth, «Du dialogue au discours», *Théâtre public*, n° 40-41, Théâtre de Gennevilliers, juillet-octobre 1981, p. 10-14.

à première vue la fonction diégétique de narrateur; on se trouve donc devant une forme de théâtre dans le théâtre: l'auteur et son double fictionnel se montrent en train de construire réciproquement une représentation, et c'est dès lors ce *processus* qui est le message principal, car le dialogue essentiel se fait entre l'auteur et sa créature.

La structure éclatée désigne l'auteur au public: la division explicite de la pièce en 19 tableaux, les nombreuses adresses au public de Charles Charles, lui-même auteur du «Théâtre de l'immolation de la beauté», font de cette pièce une machine de théâtre où l'on substitue à l'illusion d'une communication scénique, un jeu de provocation continue qui incite le public à assumer sa fonction de premier récepteur de l'acte théâtral. Tout cela ne va pas sans ironie, du fait que les représentations — celle de Charles Charles en 1919 racontée par Charles Charles en 1938, mais aussi celle *hic et nunc* de 1984 — piétinent, freinées par les commentaires les plus prosaïques sur le déroulement même de la représentation: un retardataire, une réplique mal proférée, un effet d'éclairage raté, etc., interrompent le déroulement de la représentation passée/présente, obligent à des reprises, à des redites. Il en résulte un effet de déstabilisation de la perception de l'événement spectaculaire par le public qui, déjà pris dans le tourniquet de la double dénégation⁴, est par ailleurs confronté à la vérité troublante de son existence dans le discours global de la représentation.

Sur un autre plan, le spectacle explore le gestus du désir, notamment par l'apport inattendu d'une partition gestuelle d'inspiration kathakali. L'effet d'«étrangeté» de ce langage corporel fortement codé est remarquable parce qu'il accentue l'ambiguïté constitutive de l'acte théâtral et qu'il permet de déboucher sur le statut moral du protagoniste: Charles

Charles est-il en train de ritualiser en 1938 son *souvenir* du spectacle du 19 juillet 1919 et, par là, ne continue-t-il pas, en simulant la folie, de fuir l'état de détresse amoureuse qu'il a connu quelques heures avant d'entrer en scène ce soir fatidique? Ou encore, cite-t-il obsesivement les marques esthétiques de son «Théâtre de l'immolation de la beauté» pour mieux exorciser la folie criminelle qu'à l'insu de ses partenaires de jeu et du public, il y avait logée? Chose certaine, reportée sur la relation théâtrale complexe que j'ai désignée, la folie volontaire de Charles Charles redit la nature absolue (monstrueuse?) du désir, «irréductible à la demande, en tant qu'il cherche à s'imposer sans tenir compte du langage et de l'inconscient de l'autre, et exige d'être reconnu absolument par lui»⁵. Le désir de l'auteur et, à travers lui, la représentation théâtrale ne vont-ils pas aujourd'hui dans le même sens?

Ce spectacle des Têtes Heureuses a proposé un questionnement du psychisme et du fonctionnement postmoderne du théâtre qui n'a guère cours au Québec... La qualité du texte, la richesse de la mise en scène et la rigueur du jeu en font une expérience inoubliable qui ouvre sur des réflexions fondamentales sur l'autonomie de l'art aujourd'hui. Il faudra y revenir.

gilbert david

4. «À l'intérieur de l'espace scénique se construit, comme déjà dans Shakespeare, voire dans le théâtre grec, une zone privilégiée où le théâtre se dit comme tel (tréteaux, chansons, chœur, adresse au spectateur). On sait après Freud que, lorsqu'on rêve qu'on rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double dénégation, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même le «théâtre dans le théâtre» dit non le réel, mais le vrai, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure.» Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982 [1977], p. 47 (les italiques sont de l'auteure).

5. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 122.