

Le triomphe de la beauté

Marta Dickman

Number 64, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28135ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dickman, M. (1992). Le triomphe de la beauté. *Jeu*, (64), 126–130.

Le triomphe de la beauté

Marta Dickman

La représentation de *Provincetown Playhouse...* de Normand Chaurette à l'Espace Go semble être le fruit d'une heureuse rencontre des «producteurs de signes» : texte dramatique, scénographie, costumes, jeu; tous les éléments du spectacle interagissent de façon efficace, en se fortifiant les uns les autres.

L'auteur, Normand Chaurette, considère *Provincetown Playhouse...* comme «sa pièce la plus concise¹». Il s'agit, en effet, d'une œuvre polyphonique qui exige plusieurs niveaux d'interprétation et qui, de ce fait, peut être abordée par plusieurs biais :

— en tant que drame psychologique, représentant l'univers intérieur d'un artiste avorté, portrait d'un intellect dévasté par la folie (reprise ironique, si l'on veut, du grand thème romantique du génie dément²);

— en tant que drame semi-historique qui traite, avec une certaine nostalgie distanciée, d'une époque héroïque de l'histoire du théâtre nord-américain, celle du mouvement Little Theatre;

— en tant que «métadrame», drame opérant une double mise en abyme, dont l'action proprement dite est la représentation d'un drame (l'extériorisation du spectacle perpétuel se jouant sur la scène de la mémoire d'un auteur), qui joue et rejoue le processus de la création et la représentation d'un drame («l'immolation de la beauté») et d'un autre drame, engendré par celui-ci (le procès)³. C'est aussi une œuvre problématisant le statut de la littérature, la relation entre l'artiste et le public de la société moderne, une pièce qui «met en scène un procès au cours duquel l'art — et plus précisément le théâtre — sera jugé⁴»;

— en tant que drame policier où, par la technique narrative du suspens des informations, les spectateurs seront initiés pas à pas au mystère d'un meurtre prémédité;

— en tant que drame d'amour ou de jalousie, drame homosexuel, si l'on veut, etc.

Provincetown... est un drame très théâtral, dans le sens où le discours tend à s'effacer, au profit des signes plus sensoriels : images, bruits, odeurs jouent ici un rôle extrêmement important. Le texte invite ainsi le metteur en scène à se détacher du dialogue et à organiser la représentation autour des objets scéniques.

Bref, la pièce correspond parfaitement à l'image artistique de l'Espace Go, image de marque de cette jeune compagnie aux prétentions avant-gardistes qui, dans sa pratique théâtrale, favorise toujours la créativité scénique par rapport à une attitude purement interprétative.

1. Robert Wallace, dans *Quebec Voices*, Toronto, The Coach House Press, 1986 [note biographique].

2. «C'est le drame d'un auteur condamné au silence et à la solitude.» Luc Boulanger, *Voir*, 19-25 mars 1992, p. 27.

3. Le drame dans le drame est une structure ancienne, fréquente dans la dramaturgie élisabéthaine. Ce qui est moderne, chez Chaurette, c'est la fusion des différents niveaux à l'intérieur même des microséquences.

4. Robert Wallace, *loc. cit.*

Charles Charles 38
 (René Gagnon) évoquant
 Alvan (André Robitaille),
 Charles Charles 19
 (David La Haye)
 et Winslow (Robert
 Brouillette) : «Tout juste
 bons à être beaux.»
 Photo : Les Papparazzi.



Provincetown Playhouse... est, croyons-nous, un spectacle au sens étymologique du mot, une représentation qui s'adresse, avant tout, à l'œil. Le code prédominant de la production, qui détermine les modalités de la représentation, est le système visible dont les principaux éléments sont la scénographie, les costumes, l'aspect physique des comédiens et les tableaux scéniques qui rompent ou poursuivent le cours de l'intrigue.

Si le texte dramatique relate l'immolation (ou auto-immolation) de la beauté (jeunesse, amour, art), le spectacle auquel nous sommes conviés montre au contraire le triomphe de la beauté. En termes plus précis, le réseau sémantique du spectacle s'organise autour de la notion de beauté; la représentation s'offre comme une métaphore du théâtre en tant que mémoire rendue commune, lieu où l'immolation de beauté est impossible; lieu où, en se recréant sans cesse, la beauté devient impérissable.

La mise en scène procède à une abolition systématique des éléments visuels laids ou déplaisants, tout en accentuant les signes exprimant la beauté. Rien ne connote ici «la clinique de Chicago» où Chaurette situe l'action de son drame : mis à part l'aspect négligé de Charles Charles, sa coiffure vaguement clownesque et l'absence de la cigarette (donc l'image de la privation) dans la première scène, aucune indication visuelle ne porte sur le milieu menaçant de l'asile.

À l'intérieur de l'ensemble de l'espace théâtral (petite salle sombre et maussade), la scène apparaît comme l'île de la beauté. Le décor⁵ constitue, du point de vue esthétique, un milieu neutre, qui ne

5. La scène est divisée en deux en longueur avec une cloison vitrée qui devient réfléchissante ou transparente en fonction de l'éclairage. Cette cloison est constituée de sept parties mobiles fonctionnant comme des portes pivotantes. L'arrière-scène donne sur une paroi en miroir dont le côté gauche se divise en trois éléments mobiles qui, retournés, forment une surface peinte, où l'on voit des coups de pinceau bâclés, en un bleu azuré extrêmement beau. Au fond, le côté droit est toujours plongé dans l'obscurité. C'est là que se trouve le seul accès que les comédiens utilisent pour entrer sur la scène ou en sortir.

se transforme que par moments en symbole de la beauté absolue (l'azur du fond n'est pas seulement une métaphore de la mer, mais aussi, comme chez les poètes symbolistes, le symbole de la beauté). Les meubles, les objets scéniques, les costumes comme les comédiens confèrent à ce milieu neutre une beauté fragile mais pénétrante.

Sous ce rapport, il est significatif de voir le déplacement que la mise en scène réalise par rapport au texte dramatique. Dans la seule didascalie extérieure des dialogues/monologues, Chaurette parle d'«une table, sur laquelle un sac et divers couteaux ont été placés». La mise en scène relègue le sac dans un coin plus écarté de la scène et, sur la table, substitue aux couteaux un petit livre à reliure irisée.

Si l'on classe les meubles et les objets scéniques selon qu'ils suggèrent le plaisir ou le déplaisir, on peut constater la prépondérance remarquable des éléments plaisants. Ainsi tables, chaises, objets de porcelaine, canotier, mouchoirs pare-soleil, cigarette, briquet, instruments de musique et drap blanc (couverture) évoquent-ils la beauté, le confort, le bien-être. À l'opposé, couteaux, sac, drap (linceul), coiffure et chaussures de Charles Charles 38 connotent la menace, le malaise; seuls classeur et feuilles de papier sont neutres.

Presque tous les objets et tous les éléments des costumes sont constitués de matières naturelles : bois teint, cuir, toile (ce qui les met en contraste avec l'artificialité des vitres et des miroirs du décor). Les couleurs dominantes sur la scène sont également des couleurs naturelles : blanc, beige et différents tons de brun. Évocations scéniques des images-types de la beauté «naturelle» que suggère le texte (pleine lune, coucher de soleil, mer), matières et couleurs connotent ainsi une époque où l'homme n'était pas encore aussi détaché de la nature qu'aujourd'hui. Malgré tout le tragique de l'histoire représentée (résultat final : trois morts, un dément), le spectacle peut en effet constituer l'évocation nostalgique d'un passé idéalisé.

Les meubles, les accessoires et les objets scéniques ne sont pas les seules manifestations scéniques de la beauté. L'aspect physique des comédiens est aussi largement exploité par la mise en scène; leurs visages et leurs corps deviennent des figures de la beauté : «[...] Tout juste bons à être beaux», dit le texte⁶.

Il est important de remarquer comment la représentation transforme, de façon systématique, la nature de la beauté présente dans le texte. La beauté est aussi un des mots clés du drame, mais elle est toujours représentée comme extérieure à l'univers humain, évoquée par des images de la nature ou par des fragments d'une œuvre ésotérique et très abstraite. Par contre, le spectacle offre une tout autre sorte de beauté : une beauté profondément humaine. Ainsi est-il significatif que l'image de la mer, récurrente dans le texte, et sa représentation sonore, réclamée dans les didascalies, soient remplacées ici par l'image de l'eau dans le bassin de porcelaine, qui constitue l'image centrale du spectacle.

Ce bassin d'eau, visible ou pas selon les scènes, reste présent au fond de la scène durant une grande partie de la représentation (de la scène 5 à la scène 15 dans le texte). Il n'est pas un simple accessoire; au contraire, il est l'objet d'un jeu répété, d'une sorte de pantomime représentant une idylle picturale : le bain d'Alvan. Les variations de ce tableau idyllique apparaissent quatre fois en fond de scène, en contrepoint au texte récité à l'avant-scène. Au cours de ces variations, l'image devient de plus en plus abstraite; si, dans la cinquième scène, il s'agissait encore d'une représentation onirique, mais plus ou moins réaliste, de la toilette d'Alvan, dans la quinzième, cette image se présente déjà comme la vision d'une beauté intemporelle (Alvan nu, dans une immobilité qui évoque une pose propre à

6. Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 25.



Pour *Provincetown Playhouse...*, Stéphane Roy a créé un décor en miroirs. «Le miroir, par l'effet irréal de ses reflets, figure l'espace psychique. [...] la séparation entre l'avant-scène et l'arrière-scène renvoie à l'univers interne de la psyché humaine.» Photo : Les Paparazzi.

la statuaire classique). L'utilisation quasi picturale de l'arrière-scène atteint son paroxysme à la dernière scène, où Alvan et Winslow sont étendus nus l'un à côté de l'autre sur la table, couverts d'un drap blanc (couverture de lit/linceul). Métaphore scénique ambivalente — de l'amour/de la mort, ou bien de la survivance de l'amour (beauté) dans la mort —, l'image exprime le caractère indestructible de la beauté. Très prosaïquement : Charles Charles a beau avoir fait exécuter les amants, la beauté du moment où ils dormaient paisiblement dans les bras l'un de l'autre persiste, car la mémoire de Charles Charles, son théâtre intérieur ne cesse de la reproduire.

Et c'est dans ce contexte que peut être interprétée la symbolique du décor en miroirs. Le miroir, par l'effet irréal de ses reflets, figure l'espace psychique. Dans cette représentation, la séparation entre l'avant-scène et l'arrière-scène renvoie à l'univers interne de la psyché humaine. La différenciation de ces deux sous-espaces scéniques constitue un symbole multiple, traduisant des oppositions conceptuelles telles que conscient/subconscient, présent/passé, mémoire volontaire/mémoire involontaire, réalité/rêve, etc.

La scène de fond fonctionne comme l'espace de la mémoire, habitée des réminiscences d'un passé idéalisé. Les souvenirs deviennent de plus en plus indépendants de la volonté de celui qui les évoque, et envahissent l'espace du réel de Charles Charles 38 : plaisirs et tortures des souvenirs deviennent ainsi plus vrais que la réalité pour ce personnage privé de présent. Quand les acteurs du souvenir se retirent dans le domaine de la mémoire, il ne persiste d'eux que des images d'une idylle refermée sur elle-même, dont Charles Charles est définitivement exclu, mais qu'il n'est pas capable d'effacer. Pour

le spectateur, ces images qui dominent l'univers scénique, malgré leur refoulement dans l'arrière-plan, envoient un message plus élémentaire que l'histoire qui se joue au premier plan. Si cette histoire est celle de la décadence, de l'anéantissement de toutes les valeurs évoquées (vie/mort, jeunesse/vieillesse, liberté/perte de la liberté, génie/démence, création (artistique)/destruction (assassinat), amour/haine, etc.), les images scéniques, au contraire, affichent la suprématie de la beauté comme valeur absolue, irréductible. ●