

Philippe Soldevila **Ma rencontre avec trois hommes remarquables**

Christine Borello and Marie-Michèle Lapointe-Cloutier

Number 86 (1), 1998

Le théâtre à Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25649ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Borello, C. & Lapointe-Cloutier, M.-M. (1998). Philippe Soldevila : ma rencontre avec trois hommes remarquables. *Jeu*, (86), 95–98.

Philippe Soldevila

Ma rencontre avec trois hommes remarquables

Philippe Soldevila, directeur artistique du Théâtre Sortie de Secours depuis sa fondation en 1989, est aussi cofondateur et codirecteur de l'organisme Premier Acte (1994) qui gère la programmation de la salle de théâtre du Centre International de Séjour vouée à la diffusion des troupes de la relève. Son travail de metteur en scène, et souvent d'auteur ou encore d'adaptateur, jouit d'une reconnaissance importante dont témoignent les nombreux prix et bourses qui lui ont été remis ces dernières années, ainsi que les invitations dont il fait régulièrement l'objet aussi bien de la part du Conservatoire, de l'Université Laval que des scènes institutionnelles. Avec le Théâtre Sortie de Secours, il se propose de mettre en relief l'apport des cultures étrangères, espérant ainsi tourner sa pratique vers plus d'humanité et d'universalité. C'est dans cet esprit qu'il a exploité, de manière particulièrement inspirée et prolifique, sa sensibilité à la culture hispanique, ce qui l'a amené à monter, l'automne dernier, avec des étudiants de l'Université Laval, sa propre adaptation d'une pièce de Pedro Almodovar et Fermin Cabal (*Clair-obscur*). Mais l'exploration de ce que l'on pourrait appeler la « filière espagnole » s'est manifestée essentiellement à travers l'élaboration d'un triptyque qui a débuté en 1989 avec *Tauromaquia* (Théâtre Périscope) – spectacle conçu à partir des aquarelles de Picasso sur la tauromachie –, et qui doit s'achever au cours d'une prochaine saison théâtrale par un spectacle renvoyant à l'Espagne de l'époque de la découverte de l'Amérique. Au cœur de ce triptyque conçu avec Simone Chartrand se situe un spectacle mettant en scène la rencontre entre Luis Buñuel, Federico Garcia Lorca et Salvador Dalí, intitulé *Le miel est plus doux que le sang* (1995). C'est autour de ce spectacle, maintes fois remarqué et ayant été présenté à plusieurs reprises depuis sa création – on l'a revu à Québec en 1996, à Moncton, puis à Montréal en 1997 et en 1998 – qu'a été réalisée une entrevue en janvier 1998, à Québec. Le texte qui suit est tiré de cette entrevue¹.

Des personnages historiques aux personnages scéniques

J'avais depuis déjà longtemps l'idée de faire une pièce sur la rencontre du trio Buñuel-Dalí-Lorca. Celle-ci a réellement eu lieu du temps de leurs études à La Residencia de Estudiantes de Madrid, qui accueillait des jeunes gens venus de différentes régions d'Espagne et qui fut le siège d'inlassables discussions entre eux. Buñuel était là pour étudier l'agronomie, Lorca le droit et Dalí y était arrivé le dernier pour étudier à l'Académie des beaux-arts.

Outre la magnifique biographie de Lorca par Ian Gibson narrant la rencontre du trio, deux sources d'inspiration ont été les déclencheurs et les moteurs de la création que

1. Propos recueillis par Christine Borello.

Simone Chartrand et moi avons réalisée. L'une d'entre elles était un tableau peint par Dalí, *Le miel est plus doux que le sang*, dans lequel convergent de multiples traces de leur rencontre. Ce tableau, peint pendant le séjour de Dalí à la résidence, a donné son titre à notre spectacle, et son exécution est devenue la référence temporelle de la structure dramatique. De manière concrète, dans la pièce, la rencontre du trio débute lors de la découverte du tableau de Dalí par Lorca et Buñuel, et elle s'achève par le dévoilement de l'œuvre. On y voit par exemple la tête de Lorca, un bras musclé, qu'on imagine être celui de Luis Buñuel, et un âne pourri, renvoyant sans doute à l'adjectif *putrefacto* inventé à la résidence et servant à désigner tout ce qui était bourgeois et susceptible d'entraver la marche en avant d'une ère nouvelle. On retrouvera cet âne dans *le Chien andalou*, ainsi que plusieurs autres éléments présents dans le tableau, qui se révéleront des prémisses des œuvres futures de Dalí et de Buñuel. À l'intérieur du tableau, il y a aussi un buste, le buste d'une femme.

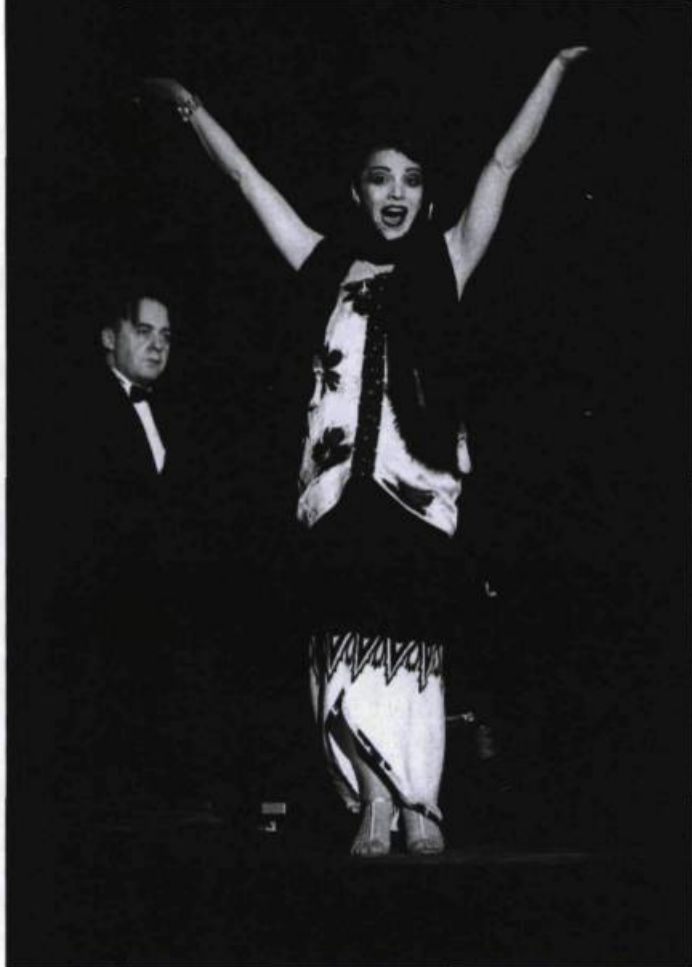
Cet élément constituait presque une réponse à la question extrêmement féconde qu'avait permis de soulever l'autre source d'inspiration, la toute première, d'où nous étions partis : une photo réunissant Dalí, Lorca et Buñuel ainsi que deux autres personnes dont les silhouettes avaient été effacées. On n'y distinguait en effet que les trois amis et deux personnages en blanc, deux ombres blanches, si on veut. Nous nous sommes demandé qui elles pouvaient bien être. À partir de cette photo réelle, du questionnement qu'elle suscitait et de ce buste apparaissant sur le tableau, nous avons inventé deux personnages féminins, dont Lolita, une chanteuse de cabaret, une muse chantante.

Pouvoir libérateur du fictif

L'ajout de personnages fictifs était en fait notre seule échappatoire : cela nous permettait de conserver une liberté créatrice, de garder une marge de manœuvre, de tricher avec l'Histoire, de faire des raccourcis. Comme toute l'action de la pièce se situe entre 1919 et 1923, alors que le manifeste du surréalisme n'est pas encore paru et qu'Aragon n'est pas encore passé à la résidence des étudiants faire sa conférence, nous avions besoin d'un truc pour réussir à condenser la vie de ces trois grands artistes dans une rencontre qui se déroule sur trois ou quatre ans. Nous avons donc fait de Lolita une amie de Breton, d'Aragon, d'Éluard, de Péret, de toute cette bande. Dès lors, en prise directe sur la vie artistique parisienne, elle était en mesure de transmettre au trio de la résidence une information privilégiée : le contenu d'un manifeste, par exemple... C'est ce qui allait faire le lien avec le surréalisme avant le temps.



Le miel est plus doux que le sang, Théâtre Sortie de Secours, 1995. Sur la photo : Marie-France Tanguay, Simone Chartrand, Normand Lafleur, Paul-Patrick Charbonneau et Gérald Gagnon. Photo : Yves Renaud.



Pierre Potvin et Simone Chartrand dans *Le miel est plus doux que le sang*, Théâtre Sortie de Secours, 1995. Photo : Yves Renaud.

Contexte politique et social

De plus, le personnage de Lolita nous a permis d'établir un contexte social. Lolita interprète des chansons populaires espagnoles d'époque, qui représentent en quelque sorte, de par leur style, la vieille Espagne. Elle interprète donc des chansons qu'elle déteste, qui représentent l'ancienne Espagne, alors qu'elle essaye justement de convaincre le trio de rejeter l'ancien pour aller vers le nouveau. Évidemment, ce n'est pas le type de chansons qui étaient interprétées dans ce temps-là, au chic Ritz de Madrid, où le jazz, le fox-trot émergeaient déjà.

Nous avons également inventé un frère à Lolita. Nous en avons fait un grand anarchiste espagnol en nous inspirant de la vie de Durutti, dont j'avais lu une biographie. Cela nous a permis de faire un parallèle entre l'évolution des personnages passant de l'adolescence à l'âge adulte, et celle d'une société en pleine effervescence voulant se libérer d'un passé oppressant en vue de trouver son épanouissement dans la liberté politique. Instinctivement, nous nous sommes trouvés des façons de travailler pour nous libérer des contraintes historiques, afin de nous en servir uniquement comme de stimulateurs, de nous en servir positivement plutôt que négativement.

Théâtralité d'une technique d'écriture

En plus de l'utilisation de sources d'inspiration, de la construction de personnages fictifs, nous avons utilisé, pour la deuxième partie, l'aspect théâtral d'une technique d'écriture inspirée du travail des surréalistes et développée par Buñuel et Dalí pour le scénario du *Chien andalou*. Pour écrire ce scénario, Buñuel et Dalí avaient mis au point un jeu qui consistait à se lancer des propositions à toute vitesse, afin d'exclure toute manifestation de la raison, tout ce qui pouvait sortir de la convention ou de l'héritage, pour vraiment faire table rase du passé. Parce que c'était vraiment l'obsession de Buñuel d'aller de l'avant et d'enterrer le passé. Nous avons fait explorer aux deux artistes ce mécanisme avant l'heure en les faisant travailler sur les histoires imaginaires qu'ils se racontent dans la deuxième partie de la pièce. Nous avons même repris textuellement certaines répliques d'une entrevue avec Luis Buñuel. Nous avons besoin de montrer comment les personnages avaient mûri. C'est pourquoi le trio reçoit l'information à propos du surréalisme à la fin de l'acte I. C'est qu'en première partie les personnages sont en questionnement par rapport à leur art et qu'en deuxième partie ils sont en action par rapport à leur art. Évidemment, on triche sur cet aspect-là, parce qu'en fait ils ne sont réellement entrés en action qu'à la sortie de la résidence, même s'ils ont créé des spectacles pendant qu'ils y étaient. Dans cette scène, il y a

beaucoup de clins d'œil, par exemple, à des films de Buñuel, à différents personnages qui vont apparaître dans ses films.

L'humain par-delà le monument culturel

Une autre chose qui nous a permis de nous dégager des contraintes historiques, c'est que nous nous sommes concentrés sur les êtres humains derrière les grands artistes, sur les adolescents derrière les hommes mûrs. C'est l'être humain que nous sommes allé chercher. Nous aurions pu les remplacer par d'autres personnages moins célèbres, et cela aurait fonctionné quand même. Nous avons parlé de l'être humain, et c'est ce qui a touché le public. Au fond, et c'est là qu'on a peut-être frappé dans le mille, c'était vraiment une époque de gestation pour eux, un moment où toutes leurs orientations artistiques et leur avenir allaient se décider. Tout leur imaginaire, leurs désirs, leurs forces étaient là en puissance, mais de manière un peu chaotique, ne sachant pas encore comment ils allaient pouvoir les exprimer. Dès qu'ils sont partis de la résidence, Buñuel est allé à Paris et a réalisé *le Chien andalou*, Dalí y a joué et a collaboré au scénario, Lorca a continué d'écrire. Chacun a connu une carrière impressionnante, mais on sent que tout était déjà là en puissance, en germe.

[...] nous avons toujours un adolescent en nous qui nous demande si nous avons oublié nos rêves [...]

Pourquoi le théâtre ? Quel théâtre ?

Toutes les lectures qui m'ont le plus passionné, depuis toujours, comportaient des parcours initiatiques où un personnage, en faisant des rencontres, réussissait à grandir et à s'épanouir. C'est pourquoi j'aime mettre en scène des personnages jeunes, qui ont la vie devant eux. Il y a en eux quelque chose d'universel auquel nous pouvons tous nous identifier : l'homme ou la femme devant les choix, avant les compromis. Je pense que tout le monde peut être touché par cela, parce que nous avons tous déjà été jeunes et que nous avons toujours un adolescent en nous qui nous demande si nous avons oublié nos rêves et quels sont les compromis que nous avons faits.

Selon moi, le théâtre sert plus à poser des questions qu'à donner des réponses. C'est aux gens eux-mêmes de répondre aux questions que nous soulevons. Notre responsabilité est de faire ressortir l'humanité qui se cache derrière chaque événement, et ce dans le respect de l'être humain. Nous sommes tous des êtres humains, avec notre fragilité, nos faiblesses et nos forces – c'est ce qui fait toute la beauté du théâtre. Bien sûr, étant donné que je suis un être positif, amoureux de la vie, je préfère mettre en relief les bons côtés de la vie plutôt que les mauvais. Je cherche donc constamment à amener les gens à mordre à pleines dents dans la vie, à se réconcilier avec la beauté des choses. **J**

Christine Borello travaille à un doctorat sur la réception de la dramaturgie allemande au Québec (Université Laval). Elle s'occupe également d'inventorier les archives des productions de Robert Lepage dans le cadre d'une recherche portant sur son écriture scénique, menée par Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert.

Marie-Michèle Lapointe-Cloutier est détentrice d'une maîtrise en anthropologie de l'Université Laval, dont le mémoire portait sur la pratique théâtrale de Carbone 14. Elle poursuit actuellement des études de 3^e cycle en théâtre au Département des littératures de l'Université Laval ; sa thèse portera sur les enjeux du corps au théâtre.