

Trop

Jasette Feral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*, Montréal / Paris, XYZ éditeur / Éditions Théâtrales coll. « Documents », 1995, 126 p., 19,95 \$.

Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Remue-ménage, 1995, 106 p., 13,95 \$.

Alberto Kurapel « *le Guanaco gaucho* », *La Bruta Interférence*. Théâtre, Montréal, Humanitas, 1995, 104 p., 15,95 \$.

Sylvie Bérard

Numéro 80, hiver 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38674ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bérard, S. (1995). Compte rendu de [Trop / Jasette Feral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*, Montréal / Paris, XYZ éditeur / Éditions Théâtrales coll. « Documents », 1995, 126 p., 19,95 \$. / Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Remue-ménage, 1995, 106 p., 13,95 \$. / Alberto Kurapel « *le Guanaco gaucho* », *La Bruta Interférence*. Théâtre, Montréal, Humanitas, 1995, 104 p., 15,95 \$.] *Lettres québécoises*, (80), 39–40.

Josette Féral, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/Éditions Théâtrales, coll. «Documents», 1995, 126 p., 19,95 \$.

Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Remue-ménage, 1995, 106 p., 13,95 \$.

Alberto Kurapel «le Guanaco gaücho», *La Bruta Interférence. Théâtre*, Montréal, Humanitas, 1995, 104 p., 15,95 \$.

Trop

C'est parce que la chaise est trop haute, c'est parce que le plafond est trop loin, c'est parce que mon texte est trop long, c'est parce que je suis trop fatiguée [...].

Pol Pelletier

THÉÂTRE
Sylvie Bérard

S'IL EST UNE CHOSE DONT TIEN À SE GARDER Ariane Mnouchkine, c'est bien de l'à-peu-près, du cafouillage, du désordre dans le jeu théâtral. Le problème du théâtre actuel vient bien souvent, dit-elle, du fait qu'on ne respecte pas les silences, qu'on donne dans un excès artificiel et vain, qu'on *joue* le personnage avant de le faire vivre. Ses productions sont vastes, mais pleines d'une émotion contenue, fortes d'un travail d'intériorisation de l'acteur qui laisse transparaître la psychologie du personnage sans la clamer de manière ostentatoire. Car « [p]our qu'il y ait du théâtre, vous n'avez qu'une seconde » (p. 33).

Fuir les pièges de l'entropie

Dans *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*, Josette Féral a choisi de donner la parole à cette grande femme de théâtre française et directrice du réputé Théâtre du Soleil qu'est Ariane Mnouchkine, la seule à offrir des stages gratuits d'une exigence et d'une rigueur inouïes, l'une des rares encore peut-être à croire pleinement et sans réserve à la grandeur du geste théâtral.

Dans cet ouvrage polymorphe, qui se présente autant comme un guide à l'usage des jeunes praticiens-nes du théâtre que comme un entretien journalistique avec une artisanne polyvalente ou, d'une certaine manière, les actes d'une rencontre publique avec celle-ci, on perçoit clairement l'admiration de la chroniqueuse-intervieweuse qui nous fait sentir la grandeur objective et subjective du personnage, mais sans affectation. Ce qui intéresse Josette Féral chez cette femme, c'est « la connaître, découvrir ses convictions profondes touchant le jeu de l'acteur et la formation du comédien ». (p. 11) C'est ainsi que l'auteure relate l'expérience par laquelle elle a pu se familiariser avec les règles de base du Théâtre du Soleil, puisqu'elle a fait partie de cette communauté d'« élus », parmi les nombreux appelés — même si personne ne sait vraiment pourquoi, au sortir de l'entrevue, certains sont, justement, élus —, à avoir bénéficié du stage de sept à dix jours que donne cette directrice d'acteurs. Une visite de la femme de théâtre à Montréal marquée par une rencontre publique de quatre heures a été le prétexte décisif qui semble avoir donné à l'auteure le goût de réunir ces textes en un volume.

« Être au présent »

Ariane Mnouchkine aborde dans ces rencontres une pléiade de questions liées au jeu, à la mise en scène et au Théâtre avec un grand T : les

règles de base, les théories du jeu et le travail sur le personnage, le rôle du masque et le respect qui lui est dû, la nature de l'émotion et l'importance de ne pas la contrefaire, la dette de la tradition occidentale envers la tradition orientale, l'importance paradoxale du public absent jusqu'à l'ultime instant mais qui, au moment de la représentation, actualise et cristallise tout le travail théâtral. Toutes ces facettes d'une même et ample question convergent vers un seul et même point focal qui constituerait en quelque sorte le credo de Mnouchkine : l'*instant*, préfiguré d'ailleurs par l'allusion à l'éphémère dans le titre de l'ouvrage (titre inspiré lui-même d'une citation d'Ariane Mnouchkine).

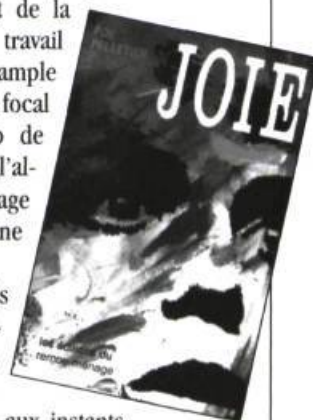
Il ressort de cette série de moments privilégiés une impression de sagesse et de simplicité, d'authenticité également : « [L]émotion vient de la reconnaissance, du fait que c'est vrai [...] » (p. 45). L'ouvrage lui-même donne préséance aux instants tels qu'ils se présentent, il est organisé mais, d'une certaine manière, erratique puisqu'il réunit un ensemble de rencontres (stage formateur avec Ariane Mnouchkine, interview intime de l'auteure avec la femme de théâtre, rencontre publique) ... qui n'étaient pas destinées à se *rencontrer*, mais qui cohabitent et s'appellent les unes les autres. Comme les événements qui dans la vraie vie prennent fin sans qu'on s'y attende trop, l'ouvrage se termine de manière abrupte, sans véritable conclusion. Curieusement, alors qu'on en était à évoquer l'importance du public, celui-ci se lève et sort, et nous, on referme le livre.

On sent aussi, à la lecture de ces transcriptions, qu'Ariane Mnouchkine n'est pas tant une femme de paroles qu'une femme d'action. Peut-être le livre est-il le plus mauvais support pour traduire toute la démarche d'Ariane Mnouchkine : si elle se répète, de loin en loin, au cours de ces rencontres, c'est que les mots ne sont pas toujours aptes à traduire toute la singularité des minutes précieuses passées avec elle.

Allegro non troppo

Avec *Joie* de Pol Pelletier, on se retrouve plutôt devant la nécessité d'évoquer les instants révolus, dans une sorte de tentative d'exténuer le passé pour en revivre les bons moments et, qui sait, régler ses comptes avec lui.

On prétend changer le monde et on ne peut pas s'entendre à quatre personnes ? Si on applique cette situation à la grandeur de la planète, est-ce que ça veut dire qu'à



chaque fois qu'on ne s'entend pas avec quelqu'un, on le jette en bas de la boule ? Ça fait beaucoup de monde qui flotte autour de la boule ça... Et c'est encore la loi du plus fort qui l'emporte ! Qui a décidé que la force — une simple question de masse — était une chose importante, valable, déterminante, apte à régler les conflits ? D'où vient cette pensée de bas étage ? (p. 75)

Pol Pelletier a vu et vécu cette période d'effervescence et d'expérimentation dans le théâtre québécois, les grands moments du Théâtre expérimental de Montréal et, surtout, la rupture fracassante avec ce dernier — et avec celui qu'elle appelle, sans le nommer, « le grand patriarche » —, ce qui l'a conduite à créer le Théâtre expérimental des femmes. Elle en est ressortie rompue, mais non pas vaincue. C'est d'ailleurs au moment de cette cassure que s'amorce son *one-woman-show*.

On aura peut-être une perception différente de l'œuvre selon qu'on assiste à sa production sur scène ou qu'on en fait la lecture. Au théâtre, du moins c'est l'impression que j'ai eue en 1992 au Théâtre d'Aujourd'hui, la pièce apparaît comme la performance assez extraordinaire d'une actrice (Pol Pelletier également), seule en piste pour nous brosser le tableau d'une époque. Lors de la lecture, l'aspect théâtral s'oublie facilement et c'est surtout la chronique qu'on retient.

En effet, dans cet ouvrage, Pol Pelletier fait autant œuvre d'historienne que de dramaturge. Dans cette évocation subjective d'une époque, on revit avec elle les moments successifs de frustration, de jubilation, de désenchantement, d'amertume qui ont marqué le parcours de l'auteure et celui de quelques-unes de ses contemporaines. Au fil de son propre discours s'immiscent les bribes de voix du passé venues évoquer pour nous quelques œuvres marquantes de la création (collective, bien souvent) des femmes : *La nef des sorcières*, *À ma mère, à ma mère, à ma voisine*, *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, etc. Le passage d'un niveau à l'autre se fait sans heurt, sans transition non plus, comme si le discours présent et ceux qui l'avaient précédé étaient tissés d'un seul et même imaginaire.

Dans cette pièce, on constate que Pol Pelletier n'a rien perdu de sa fronde et de sa verve, mais qu'elle a gagné, peut-être (ou alors elle l'exprime plus franchement), en humour et en espièglerie. *Joie* n'est pas une pièce sereine, à certains moments c'est même l'œuvre hargneuse de quelqu'une qui en a encore gros sur le cœur, mais elle est d'une lucidité qui ne lui fait pas perdre de vue quelques-unes des belles et moins belles ironies de l'existence.

«Mademoiselle, êtes-vous féministe ?»

(À répéter de toutes sortes de façons.)

À l'époque, toutes les interviews de n'importe quelle femme — d'avocate, à mannequin, à chauffeur de taxi — contenaient cette question.

La réponse, le plus souvent, était :

«Ah non, j'aime beaucoup trop les hommes.»

(Avec petits rires et minauderies et sous-entendus.)

(p. 56-57)

Trop-plein

« El hombre es tierra que anda. L'homme c'est la terre qui marche. » (p. 50) C'est à l'homme au sens anthropologique que s'intéresse Alberto Kurapel, dit «le Guanaco gauch», et à sa fascination pour la grandeur et la beauté souvent contrecarrée par la conscience, vraie ou feinte, de sa propre impuissance dont il peint les manifestations « de

couleurs attirantes », pour mieux les oublier. Dans *La Bruta Interférence*, Kurapel livre une image crue et lucide de l'exil par le biais de personnages qui se présentent comme quelques-uns de ses *alter ego*. Ces personnages se projettent à l'infini sur petit et grand écran où en est livrée une image démultipliée, mais souvent figée, préfabriquée.

L'appareil éditorial de cette œuvre est particulièrement soigné. Tout est mis en œuvre, et la note est un peu forcée, pour qu'on saisisse l'importance de ce dramaturge méconnu. Wladimir Kryszinski, Alfonso de Toro, Jean Antonin Billard sont convoqués pour nous faire comprendre que, par la lecture de cette œuvre, on s'apprête à s'engager dans une expérience singulière. Toutefois, curieusement, la préface, bien que rigoureuse, enlève du crédit à l'œuvre; élogieuse, certes, elle contient cette précision de Mario Lemoine : « Depuis plus d'une décennie, je ne m'étais plus intéressé à cette forme d'expression artistique. » Or, la démarche de Kurapel est incompréhensible hors contexte. Évidemment, l'intention du préfacier est superlative, mais elle nous prive aussi d'une lecture comparée qui, comme le dit Kryszinski, rattacherait le dramaturge à la démarche de Grotowsky, mais pourrait aussi montrer qu'il est bien de son temps, qu'il est redevable aux pratiques néo-baroques latino-américaines et, plus près de nous, qu'il entretient une étroite parenté avec la démarche impure et proliférante d'un Nouveau théâtre expérimental, par exemple.

Il n'est pas anodin que ce soit ces deux influences, plutôt que d'autres, qui me viennent à l'esprit, puisque, entre autres ambiguïtés, le théâtre de Kurapel, comme son auteur, est à mi-chemin entre deux cultures, celle du Québec et celle d'une terre natale mythique, le Chili, où le personnage de Camilo retournera pour mieux s'exiler de son lieu d'exil.

De rage, pour me châtier moi-même d'avoir aimé une terre et n'avoir pas pu... (Un temps) j'ai lancé en chemin cette statuette que j'avais gardée si longtemps (Un temps). He vuelto por fin (Pausa). No podré vivir nuevamente aquí, si no la encuentro. Je suis finalement de retour (Un temps). Je ne pourrai pas vivre à nouveau ici si je ne la retrouve pas. (p. 78)

L'extrait qui précède montre bien également toute l'hybridité du texte lui-même. Coïncé entre ses racines et les ramifications où l'a porté son exil — volontaire ou non, les deux propositions sont concurrentes dans le texte —, le personnage kurapelien et ses multiples projections sont aussi habités par un discours bifide symbolisé par la cohabitation du français et de l'espagnol. Il ne s'agit pas, comme on pourrait le croire au premier abord, d'une simple édition bilingue, il s'agit d'un texte où s'inscrivent en redondance, et dans des accents croisés, les deux langues qui habitent les personnages.

Dans cette pièce, les personnages sont disjoints comme le sont, de manière interne, leurs répliques. Il n'y a pas d'interaction entre les figures scéniques (terme plus approprié que personnages, car d'autres dispositifs scéniques remplissent également cet office), puisque ces dernières cohabitent dans des monologues entrecoupés de ceux des autres. Par ailleurs, *La Bruta interférence* ne raconte littéralement rien, elle se contente de montrer. Dans cette série de tableaux enchevêtrés, il n'y a pas de véritable progression, il y a surtout, en mouvement, une idée, une constellation d'idées : l'exil, la marginalité, le déracinement, l'hybridité.

