

« La Bruta interférence »

Christian Guay

Numéro 72, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28778ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guay, C. (1994). Compte rendu de [« La Bruta interférence »]. *Jeu*, (72), 183–185.

peuples sud-américains. Malgré l'utilisation de certaines particularités gestuelles directement empruntées à la « dramaturgie » de Decroux, l'ensemble demeure crédible et efficace.

« La Bruta interférence »

Théâtre performance écrit, mis en scène et chorégraphié par Alberto Kurapel, le Guanaco gaucho ; traduction : Jean Antonin Billard. Décor : Mario Bouchard ; costumes et accessoires : les Productions Nerveuses ; éclairages : Stan Kwiecien ; musique : Jean Sauvageau et Marcel Brunet ; réalisation vidéographique et diapositive : André St-Arnault ; réalisation cinéma : André St-Arnault et Susana Caceres. Avec, sur scène, Alberto Kurapel (Camilo), Judith Pelletier (Camila) et Expositora (Clenie Phanor) ; sur film, Susana Caceres, Roula Kerbage et Mario Lemoine ; sur vidéo, Nahuel Schwartz. Production de la Compagnie des Arts Exilio, présentée à la maison de la culture Frontenac du 27 septembre au 8 octobre 1994.

Une poésie complexe et confuse

« L'homme c'est la terre qui marche, à la recherche de sa propre terre, de sa propre mort, de sa propre illusion qui n'est que distance partagée¹. » Voilà qui résume bien le sens et la poésie du dernier spectacle d'Alberto Kurapel, dit le Guanaco gaucho. Dans *la Bruta interférence*, ce poète engagé réussit à mêler adroitement le poétique au politique, pour nous offrir une œuvre dense sur un thème qui lui est cher : l'exil. Il se déporte ainsi et nous entraîne avec lui vers l'inconnu, hors des sentiers battus, pour explorer un univers scénique pluridisciplinaire et fragmenté, aux frontières du théâtre et de la performance.

Tout d'abord, il faut noter la remarquable qualité poétique de la matière textuelle de la représentation. Par contre, la constante traduction de l'espagnol au français alourdit le spectacle. La gestuelle extra-quotidienne, elle-même transposée dans un mode poétique, tente de connoter des mouvements de danse caractéristiques des différents

Depuis sa fondation, la Compagnie des Arts Exilio s'efforce, dans ses créations, de retrouver et de conserver un lien étroit avec ses racines sud-américaines, tout en explorant la performance. Ce genre s'est développé au cours des vingt dernières années, surtout en Amérique du Nord, où le courant postmoderne a été très populaire. Les œuvres postmodernes convoquent généralement sur scène plusieurs genres artistiques, tels la danse, la musique, la vidéo, le cinéma, les projections d'images, la peinture, etc., et laissent cohabiter cette hétérogénéité de codes. Elles tentent aussi, bien souvent, de réévaluer et de se réapproprier ce qui appartient à la tradition et au passé, en le citant et en laissant surgir de nouveaux sens et de nouveaux points de vue, suscités par le jeu de l'intertextualité et des analogies ainsi produit. Cette opposition du traditionnel, du naturel au technologique était bien représentée dans la scénographie de Mario Bouchard : les télévisions enveloppées dans le jute, la passerelle de bois et la passerelle de plexiglas en sont de bons exemples. Kurapel utilise les moyens médiatiques de la société d'accueil pour exprimer des éléments de sa tradition, et cela trouve ici son sens et sa cohérence.

Les personnages

Le spectacle nous présente trois personnages : Camilo, un Sud-Américain ; Camila, son double féminin (quoique nord-américaine) et un troisième, très ambigu, campé par une comédienne noire, nommé l'Expositora. À quelques reprises, un enfant chilien apparaît sur un écran vidéo. Il appartient au passé de Camilo et

1. Alberto Kurapel, notes de mise en action, programme du spectacle.

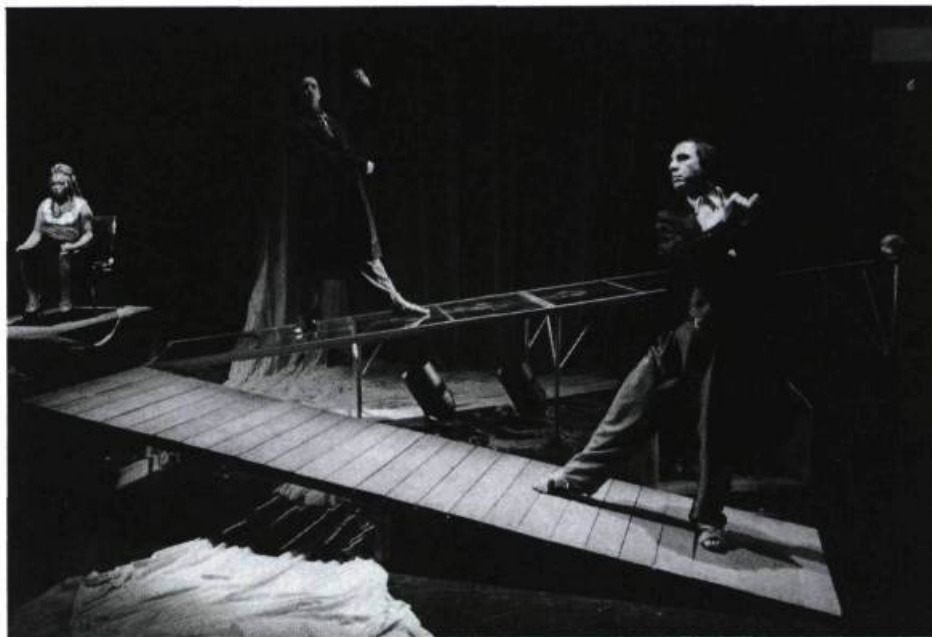
représente le pays d'origine. Une lavandière, sur film, relate, sur le ton de la conversation, un extrait des confessions philosophiques de saint Augustin sur le mystère de la Sainte-Trinité. Deux autres personnages, muets, sont aussi montrés dans un film, dont une première séquence nous révèle, alternativement, un homme qui boit une bière et une aurore boréale, et dont une autre séquence oppose une femme, vivante et debout, à une femme, momifiée et assise. Si la première image représente un exilé qui s'apitoie sur son existence, la deuxième signifie très certainement le souvenir d'une femme, morte ou abandonnée dans le pays d'origine. Ces scènes filmées (la lavandière, l'homme ivre, la femme momifiée) offrent des images sensibles et intéressantes, quoique hermétiques et difficiles à rattacher au propos principal du spectacle. On peut également souligner que le personnage de l'Expositora comporte certaines faiblesses. On saisit qu'elle incarne un personnage sans âme. Sa présence/absence s'articule en opposition au personnage de l'enfant sur vidéo, qui représente, quant à lui, l'absence d'une présence. Le rôle de l'Expositora est d'exposer la mort, la froide réalité de la torture. Son costume connote la perte, mais le personnage reste ambigu : il faudrait en réévaluer la pertinence dramaturgique, ou à tout le moins scénique. L'interprétation de la comédienne ne réussit pas à nous convaincre de la nécessité de la présence de ce personnage.

Écriture scénique

L'écriture scénique fonctionne par succession d'images (textuelles, gestuelles, filmiques, sonores, etc.) plus ou moins contiguës. La performance nous convie au rituel initiatique d'un homme voulant se libérer du poids ou du souvenir de son passé, qui retourne dans son lieu d'origine, en retournant en lui-même (en effet, il devra passer par une mort symbolique s'il veut renaître). Une deuxième trame se superpose à celle-ci : un moribond est retrouvé, une étrange cicatrice en forme de condor dans le dos. À travers ces deux histoires, Alberto Kurapel propose une métaphore sur la mort et sur la renaissance, par l'opposition de la nuit et du soleil (le condor étant une réincarnation du soleil dans les mythologies des Andes).

De là surgissent, puis s'entremêlent des bribes d'un discours, d'une prise de position contre les régimes totalitaires. Ce discours, bien qu'il complexifie une œuvre scénique déjà très dense, s'avère très perti-

Clenie Phanor, Judith Pelletier et Alberto Kurapel.
Photo : André St-Arnault.



ment, dans la mesure où il établit un lien entre les deux trames principales. On comprend que c'est à l'intérieur de ce type de régime politique que l'homme à la cicatrice a été tué et que certaines circonstances ont contraint Camilo à s'exiler.

Au-delà de ces trois niveaux (fantasmagique, narratif et politique) interviennent d'autres événements et d'autres images dont le sens et la pertinence ne sont pas toujours clairs. La dramaturgie du spectacle par ailleurs très poétique oscille, hélas ! entre l'hermétisme le plus sombre et l'utilisation d'images banales. Hermétisme d'une part, parce qu'il nous manque certaines références et que le spectacle n'offre aucune piste pour nous permettre de déchiffrer certaines séquences : c'est le cas des scènes filmées, qui font appel à une réflexion d'ordre philosophique dont le spectateur ignore les fondements, ou à des éléments autobiographiques. Utilisation d'images banales, d'autre part, parce que plusieurs, anecdotiques (comme creuser pour signifier qu'on fouille son passé), sont utilisées au premier degré et avec tant d'insistance qu'elles finissent par se diluer et par alourdir le rythme de la représentation. Ces images ne se transforment pas, n'évoluent pas vers d'autres niveaux ou d'autres réseaux de significations. Prenons pour exemple l'action de se déplacer avec les bagages sur le dos. Même si on peut interpréter une telle action de diverses manières : comme le poids du souvenir, du passé que l'on traîne avec soi, l'errance, l'exil, l'image demeure unidimensionnelle. Le problème est le même si l'on considère les interventions du personnage de l'Expositora, qui nous montre des radiographies ou nous récite en français (un des moments les plus pénibles de la soirée) la chanson qui sera interprétée par la suite, en espagnol, par Camilo.

Dans les dernières minutes du spectacle, les deux principaux récits (l'histoire de Camilo et celle de l'homme à la cicatrice) se rejoignent admirablement. Dans cette scène, que l'on pourrait intituler « La danse du condor », le personnage principal meurt. Camila, son double féminin, lui ouvre les entrailles, d'où jaillit un condor, métaphore de sa renaissance. Dans cette danse, l'usage d'un stroboscope témoigne d'une intégration réussie du traditionnel et du technologique. Cette scène est sans doute le meilleur moment du spectacle, où tous les éléments s'intègrent pour faire éclore, scéniquement, l'intensité de la poésie textuelle.

Alberto Kurapel fait de la performance comme d'autres feraient de la politique. Son théâtre lui permet de mieux tolérer sa condition d'exilé et, en nous communiquant sa vision du monde, il nous apprend à mieux comprendre la condition des exilés. Il est probable que cette œuvre, si sensible soit-elle, ne soit pas sa meilleure création, mais, dans la démarche globale de l'artiste, elle aura servi, de par son contenu hautement autobiographique, à mieux nous faire connaître l'homme derrière le poète. Ce spectacle nous a semblé aller dans plusieurs directions à la fois, sans but ; mais n'est-ce pas là une caractéristique intrinsèque de l'errance, où ce qui importe n'est pas de savoir où l'on va, mais d'aller quelque part, d'avancer, de chercher ? Alberto Kurapel le suggère : « L'homme c'est la terre qui marche, à la recherche de sa propre terre, de sa propre mort, de sa propre illusion qui n'est que distance partagée². »

Christian Guay

2. *Ibid.*