

Cécile Chantraine Brailon, Fatiha Idmhand et
Norah Giral-di-Dei Cas (dir.)

Théâtre contemporain dans les Amériques

Une scène sous la contrainte

TRANS-ATLÁNTICO
LITERATURAS



P.I.E. Peter Lang

Cécile Chantraine Brailon, Fatiha Idmhand et
Norah Giral-di-Dei Cas (dir.)

Théâtre contemporain dans les Amériques

Une scène sous la contrainte



TRANS-ATLÁNTICO
LITERATURAS

Avant-propos

Penser le théâtre – ou la littérature – à l'échelle de tout le continent américain, c'est tenter de dépasser les limites qui s'imposent trop souvent aux chercheurs habitués à travailler sur l'une ou l'autre de ses aires culturelles : sur une Amérique « latine », majoritairement hispanique d'une part, et sur une Amérique « du Nord », principalement anglophone de l'autre. La frontière qui les sépare, bien qu'elle incarne à l'heure actuelle une réalité politique et stratégique âprement défendue, permet, lorsque l'on s'en affranchit, d'élargir la perspective et de percevoir les phénomènes culturels autrement ; en opérant un tel décloisonnement, ils acquièrent une historicité nouvelle qui laisse apparaître des points de ressemblance, des rapports d'influence et aussi des zones d'achoppement, qu'ils aient vu le jour dans des endroits voisins ou éloignés du continent. Comme le souligne Nicole Lapière, la frontière n'est alors plus seulement ligne de partage créant des identités distinctes, mais également lieu de passage de populations, de messages et de modes de pensée et ce, quel que soit le degré de clôture et d'ouverture imposé par un régime politique ou par, tout simplement, la nature¹.

Cet élargissement de la perspective constitue en réalité une démarche innovante qui a été entreprise par le laboratoire CECILLE (Centre d'études en civilisations, langues et littératures étrangères) de l'Université Lille 3, avec la création de l'axe de recherche « Les Amériques » en 2006, qui regroupe et accueille régulièrement des chercheurs travaillant sur l'Amérique latine, les États-Unis et le Canada. Ces derniers se sont proposés de mener une réflexion sur les spécificités des identités américaines (puisqu'elles sont des conséquences directes de l'existence des frontières artificielles ou naturelles) selon une approche comparatiste et interculturelle qui met en lumière les similitudes, parallèles et dissemblances entre les objets culturels produits dans les Amériques. Plusieurs pistes de recherche ont ainsi été explorées en suivant ce même fil conducteur, celui de la mobilité des pratiques culturelles, notamment

¹ La sociologue Nicole Lapière explicite, dans son ouvrage, *Pensons ailleurs*, la notion de limite et de frontière à partir des réflexions de deux « border sociologists », Georg Simmel (1909-1993) et Arnold Van Gennep (1909-1969) : « Puis la discussion s'engage sur cette forme particulière de passage qu'est la frontière. Une limite arbitraire, une limite de partage tracée par l'homme et sujette à variations historiques et politiques, sur ce point ils sont bien d'accord. ». Voir LAPIÈRE, N., *Pensons ailleurs*, Paris, Folio Essais, 2004, p. 65.

lors du cycle de journées d'études intitulé « Le théâtre sous la contrainte » organisé à Lille 3 de 2009 à 2012². Ces rencontres ont réuni les principaux chercheurs de l'université française, ainsi que des spécialistes internationaux du même domaine, qui travaillent sur le genre dramatique produit sur tout le continent américain. Elles ont été l'occasion, dans le respect de la ligne comparatiste tracée par l'axe « Les Amériques », de dépasser certaines prémisses persistantes sur la question, et d'ouvrir le champ de recherche à de nouvelles analyses possibles.

Au théâtre, la notion de « contrainte » est communément admise, et à juste titre à fortiori, pour désigner les œuvres dramatiques latino-américaines qui ont été écrites et produites dans des contextes difficiles, de conflits ou de dictatures. La contrainte serait donc, d'abord, l'adaptation de la création d'un dramaturge (ou d'une compagnie) à une conjoncture sociale ou politique qui n'est alors que peu, ou guère, propice à l'avènement de cette première. C'est ce dont témoignent les Actes du colloque international qui s'est tenu à Aix-en-Provence, les 4 et 5 décembre 1985, et qui illustrent cet aspect à travers de nombreux exemples tirés des théâtres brésilien, hispano-américain et chicano contemporains³. Ce premier constat a été, bien sûr, régulièrement étayé et confirmé par d'autres travaux plus récents ; il peut également être appliqué au théâtre étasunien et, précisément, à celui de Tennessee Williams ou d'Edward Albee qui, au travers de destins de personnages cassés, marginaux ou en rupture, ont réussi à exposer les problèmes de la société étasunienne de leur époque, malgré le puritanisme et le conformisme ambiants.

Néanmoins, les différents changements politiques ou sociaux survenus depuis, remettent en question une telle définition puisque le retour progressif à la démocratie, dans de nombreux pays d'Amérique latine, dans le Cône Sud notamment, à partir de la seconde moitié des années 1980, a levé un certain nombre d'interdits et restreint la censure de façon notoire, contribuant, naturellement, à libérer l'expression. Le théâtre s'est alors orienté vers des formes plus nombreuses ou plus directes telles que la performance ou encore le *happening* comme c'est le cas, par exemple, du collectif *La organización negra* qui, dans la période de la

² La première session de ces journées d'études intitulé « Le théâtre sous la contrainte » a eu lieu les 19 et 20 octobre 2009 ; la seconde « la dramaturgie et ses exigences pragmatiques », le 9 décembre 2011 et la troisième « Théâtre et conflit dans les Amériques », le 11 mai 2012.

³ Outre les travaux sur le théâtre latino-américain, les Actes publiés du colloque international *Le théâtre sous la contrainte* comporte des études portant sur les théâtres espagnol et portugais. Voir *Le théâtre sous la contrainte, Actes du colloque international réalisé à Aix-en-Provence les 4 et 5 décembre 1985*, Aix-en-Provence, Université de Provence, centres de recherches latino-américaines et luso-afro-brésiliennes, 1988, 264 p.

post-dictature en Argentine, réalisait des « scènes commandos » dans les rues de Buenos Aires simulant sans détours fusillades et/ou attentats pour rappeler l'horreur des violences commises par le régime militaire. De même, avec l'accélération du phénomène de la mondialisation à la fois économique et culturelle qui a inexorablement renforcé la mobilité des individus, et l'émergence des nouvelles technologies, principalement d'Internet, le processus de transmission des idées a été précipité et a dessiné une forme toujours plus hétérogène et migrante de l'identité. Qu'il soit sédentaire ou parfois nomade, l'artiste d'aujourd'hui est devenu un radican⁴, tel une plante qui propage ses racines partout et qui en génère de nouvelles en permanence. L'artiste radican est investi de sources d'inspiration inépuisables, immédiatement accessibles depuis l'écran de son ordinateur, et d'un éventail de communications possibles, directes ou virtuelles, avec son public. Recherchant la singularité ou non, son œuvre transcende donc, malgré elle et de façon inéluctable, toute appartenance à un lieu précis et à une communauté spécifique. Le théâtre du continent américain ne peut évidemment pas échapper à cet effet de la globalisation progressive et le phénomène est d'ailleurs éclatant de vérité dans le travail de Rodrigo García dont les œuvres dramatiques, bien qu'écrites en langue espagnole, dépassent les frontières du pays d'origine de leur auteur, l'Argentine, et intègrent des références « parlantes » pour tout spectateur issu du monde global. Il en est de même avec la génération actuelle de dramaturges québécois, tels que Geneviève Billette, Etienne Lepage, Evelyne de la Chenelière ou encore Olivier Choinière, dont les pièces évoquent des aspects liés à la place de l'individu dans une société post-industrielle centrée sur le profit et marquée par les dérives de l'information et la détérioration des relations humaines.

L'une des conséquences de la récente évolution technologique qui caractérise la société occidentale est bien sûr l'intégration progressive et quasi systématique de l'outil numérique sur, et en dehors, de la scène favorisant à la fois l'impression d'hybridité générique, l'idée d'une transgression des codes et l'impression d'une infinité de créations possibles. Car même si le théâtre doit, depuis toujours, son existence à l'interdisciplinarité entre un dramaturge et différents praticiens, les œuvres post-dramatiques accentuent le phénomène et s'offrent au public dans un aspect protéiforme lui imposant de cette façon une perception synchronique. Elles associent des pratiques institutionnalisées (jeu des acteurs, mise en scène, scénographie etc.) à d'autres disciplines artistiques, nouvelles ou non (performance, danse, musique, peinture, sculpture, vidéo et création numérique), dans une stratégie de déstabilisation du

⁴ Voir BOURRIAUD, N., *Radican. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, collection « Médiations », 250 p.

spectateur⁵. Ainsi, le théâtre revendique désormais son statut d'événement et moins celui de représentation, non seulement en tant qu'actions agissant sur la réalité du spectateur mais également comme moment éphémère impossible à reconduire. Cette tendance est tout à fait visible, dans le théâtre contemporain du continent américain, chez l'auteur uruguayen Roberto Suárez qui, dans sa dernière création, *Bienvenido a casa* (2013), prétend pointer du doigt le caractère ouvert, multiple et relatif de la perception du spectateur. En effet, pour cette pièce, le public devait assister deux fois à la même représentation mais à un jour d'intervalle et depuis un endroit différent : le premier jour, il était installé de façon conventionnelle face à la scène tandis que le second, il était placé dans un espace qu'il peut d'abord supposer être les coulisses avant de comprendre qu'il s'agit sans doute du lieu d'un autre drame. Mettre en place un tel dispositif est tout à fait contraignant pour les comédiens, qui accomplissent une incroyable performance d'acteur en jouant, pour ainsi dire, deux pièces en même temps. Cela peut l'être également pour les spectateurs qui se rendent, certes de leur plein gré, deux fois au théâtre et doivent bloquer deux soirées consécutives de leur quotidien. On peut alors légitimement se demander ce qui prévaut aujourd'hui à la conception d'un théâtre si sophistiqué et percutant. Le nouveau théâtre ne se laisserait-il pas guider, petit à petit, comme la plupart des domaines artistiques, à une exigence croissante de sensation et d'innovation de la part du public ?

Il semble ainsi certain qu'à l'heure actuelle, la notion de contrainte appliquée au théâtre du continent américain ne peut plus se définir uniquement, en fonction de contextes difficiles extérieurs à l'œuvre tels que les régimes oppressifs, les dictatures ou encore les situations de discrimination, propres à la région. Elle renvoie désormais à d'autres types d'exigence et de nécessité qui sont étroitement liés au phénomène de mondialisation accélérée de ces dernières années et à l'évolution vélocité de la société occidentale (et des arts) qui en découle. Les contributions présentes dans cet ouvrage reflètent cette mutation progressive des contraintes qui s'imposent aux œuvres dramatiques écrites et créées sur le continent américain depuis le début du siècle passé.

Pour témoigner de cette évolution, il est donc logique que la première partie soit consacrée à l'impact que des conjonctures pénibles et compliquées ont pu avoir sur le théâtre des différents pays américains, tant au niveau des thématiques abordées dans les pièces qu'au niveau de la conception de ces dernières. De ce fait, les deux premières contributions

⁵ Hans-Thies Lehmann, dans son ouvrage *Le théâtre post-dramatique*, parle de « stratégie perturbatrice du retrait de la synthèse » pour caractériser un des effets de réception du théâtre contemporain sur les spectateurs. Voir LEHMANN, H.-T., *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 131.

s'intéressent à des phénomènes de discrimination. **Marie-Noëlle Ciccia** d'abord, montre comment le théâtre d'Antonio Callado a modestement contribué à proposer, dans les années 1940, une version de l'histoire et de la culture du Brésil à partir du point de vue de la population noire et par la mise en scène de destins de personnages afro-brésiliens. Une symbolique forte des objets présents sur scène permet d'incarner, dans un premier temps, l'oppression subie par les Noirs puis leur possible libération. Le thème de la subordination est également présent dans l'œuvre dramatique de Florencio Sánchez comme le démontre ensuite **Anne Gimbert** : il s'agit de celle endurée par les femmes dans la société du Río de la Plata, alors orchestrée par les hommes, au début du XX^e siècle. Principalement située au sein de la cellule familiale érigée en modèle social, l'action de la majorité de ses pièces cristallise les différentes contraintes auxquelles est exposée la gent féminine de l'époque : le conformisme, la violence conjugale, l'obscurantisme, l'adultère, la haine, la pauvreté et la prostitution. Les contributions de Roger Mirza et de Stéphanie Urdician reviennent, quant à elles, sur les conditions de création de pièces de théâtre lorsqu'elles sont élaborées dans des contextes particulièrement difficiles, et notamment au cours des dernières dictatures en Uruguay et en Argentine dans les années 1970. **Roger Mirza** s'attache à retracer le parcours de la scène uruguayenne, depuis son tragique recul sous le régime militaire à sa progressive renaissance avec le retour à la démocratie à partir de 1984. Si à partir du coup d'État de 1973, les artistes de théâtre uruguayens ont recours à un langage à demi-mots, codé, pour dénoncer les horreurs commises par la junte, c'est la reconstitution d'expériences individuelles et intimes qui caractérisent les œuvres postérieures à la dictature, dans l'idée de rejeter tout discours unique. **Stéphanie Urdician** propose une analyse panoramique similaire en examinant les différentes mutations du théâtre argentin à partir des années 1960 jusqu'à nos jours. Elle revient d'abord sur l'œuvre gambarienne en tant que paradigme d'un théâtre contraint à l'usage d'un langage oblique et détourné, en raison de la censure. Conditionnée par ce mode d'expression, la scène de l'après-dictature a continué à utiliser un discours vigilant tout en optant graduellement pour des modes d'expression variés, tels que le théâtre solidaire puis pour le décloisonnement des actes de création dramatique, avec l'émergence de la figure de l'écrivain de plateau ou « *teatrista* ».

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée aux contraintes pragmatiques liés au genre et à la façon dont les auteurs du continent américain s'en accommodent, les surmontent et les dépassent de façon originale. Dans un premier temps, **Oswaldo Obregón** s'attache, soigneusement, à relever et à analyser un certain nombre de créations dramatiques qui ont contribué, en Amérique latine, à rénover le genre depuis le début du XX^e siècle telles que la création collective, le théâtre

dans le noir ou le théâtre des sens. **Damia Almeida** étudie quant à elle, le cas précis de l'œuvre du dramaturge Carlos Denis Molina qui a participé au renouvellement du genre théâtral de son pays, l'Uruguay, à partir des années 1940. La musicalité inouïe de sa pièce *Orfeo* (1951), véritable manifeste de l'art dramaturgique de son auteur, montre comment le théâtre uruguayen d'alors, en s'inspirant de courants venus de l'étranger, s'oriente vers des formes hybrides et transgénériques. **María Ferraro Osorio** s'intéresse ensuite au cas de la pièce *El informante* de Carlos Liscano qui a vu le jour sous la forme d'un texte narratif racontant l'expérience d'un prisonnier soumis à la torture et aux interrogatoires. La collation des deux textes, du récit que Carlos Liscano a en partie rédigé lorsqu'il était en prison entre 1971 et 1984, et de la pièce de théâtre écrite après sa libération, met en lumière un certain nombre de difficultés liées à l'adaptation du genre narratif à la scène. La nécessité de dépouiller la fable initiale de détails, sans doute superflus, semble ainsi avoir prédominé dans la tentative de créer une tension dramatique et de nouer l'action principale. **Sophie Proust** analyse une autre contrainte, les *previews* ou l'exigence spécifique qui s'impose aux pièces de théâtre créées aux États-Unis. Il s'agit de répétitions réalisées en présence de spectateurs dont les réactions sont étudiées par l'auteur (ou le metteur en scène) afin de modeler et amender le spectacle avant la première. Ces séances payantes sont, de fait, révélatrices de traits culturels propres à la création dramaturgique aux États-Unis, à savoir la relation qu'elle entretient avec le public et la conception de l'œuvre en tant que *work in progress*. Concernant également le théâtre nord-américain, **Pauline Bouchet** analyse la problématique de l'écriture sur commande à partir du cas de la pièce, *L'enclos de l'éléphant*, de l'auteur québécois, Étienne Lepage. Le processus génétique de cette œuvre révèle ainsi les doutes et les incertitudes du dramaturge contraint à répondre aux exigences d'un projet scénique qui n'est pas le sien.

Le dernier volet de cet ouvrage rassemble des analyses qui mettent en évidence l'importance accordée au corps dans de nombreuses dramaturgies américaines contemporaines. La présence sur scène des acteurs et d'objets, parfois même d'animaux, ainsi que celle des spectateurs dans la salle sont particulièrement accentuées et revendiquées au travers des procédés dramaturgiques, de la mise en scène et de la réception. C'est d'ailleurs cette dernière que **Jorge Dubatti** étudie à partir de la création de l'École des Spectateurs (*Escuela de Espectadores – EEBA*) de Buenos Aires, en 2001, qui fait la part belle au public et au rôle que celui-ci peut jouer dans l'évolution du théâtre argentin contemporain. Face à la multiplicité de l'offre théâtrale dans la capitale argentine et à l'existence d'une réception spontanée *via* le bouche à oreille, cet espace aide le spectateur *porteño* à former son regard et son jugement critiques

tout en le laissant libre d'évaluer les œuvres dramatiques qu'il va voir, en fonction de sa sensibilité et de son plaisir. La prise en compte de l'expérience du public contribue à renforcer le caractère événementiel de l'œuvre dramatique, tout comme l'affirmation du corps, présent sur scène, afin de conjurer certains traumatismes subis par les populations du continent. C'est notamment le cas dans la pièce *Prometeo y la jarra de Pandora* de Carlos Rehermann étudiée par **Cécile Chantraine Brailion**. L'analyse des différents éléments qui documentent aujourd'hui cette œuvre théâtrale souligne le poids que l'auteur uruguayen octroie à la mise en scène qu'il a faite réaliser par Sandra Massera. Le travail de cette dernière apparaît clairement comme un moyen de créer une redondance entre le texte et sa projection scénique qui incarne, avec force, un certain nombre d'injustices commises envers la femme et son corps, injustices souvent banalisées dans la société uruguayenne. C'est également le corps mis en scène qui est au centre des réflexions menées par Karen Veloso et Scheherazade Zambrano Orozco dans leurs contributions : lorsque le théâtre institutionnalisé ne réussit plus à remplir plus sa fonction de réveil de la conscience, c'est la « théâtralité de rue » qui prend spontanément le relais et qui s'inscrit dans un mouvement multiple d'expressions artistiques ou non artistiques, comme le *street art*, la performance, le graffiti, la *flash mob*, les manifestations etc. **Karen Veloso**, à partir d'exemples contextualisés, démontre ainsi comment, au Chili, les performances de rue s'inscrivent dans ce mouvement spontané de lutte urbaine contre une stratégie d'effacement des crimes commis par le pouvoir depuis les années 1960 jusqu'à nos jours. Incarner le corps disparu, représenter les exactions perpétrées, c'est désamorcer le processus d'oubli forcé et personnifier la présence d'une opposition capable d'investir de nouveau l'espace public. Dans ses performances, **Scheherazade Zambrano Orozco** se voue, elle aussi, à un combat contre une stratégie similaire de l'effacement : elle analyse d'ailleurs son propre travail artistique comme une réponse aux cartels de la drogue qui, partout au Mexique, prennent possession des rues pour en faire le théâtre du crime. Ses montages photographiques et ses performances dansées au sein de lieux publics mettent en scène le déroulement de meurtres et reconstituent un passé aux nombreuses victimes du narcotrafic, dont les corps mutilés sont volontairement exposés à la vue de tous par leurs assassins. Le projet artistique de Scheherazade Zambrano Orozco déshabitude ainsi les esprits à l'image quotidienne de la violence et œuvre donc à ce que l'horreur demeure inacceptable.

Sans prétendre à l'exhaustivité, toutes ces contributions offrent donc un panorama cohérent du genre dramatique produit dans les Amériques depuis un siècle, en traçant les grandes lignes de son évolution et en déterminant certaines de ses caractéristiques principales selon une

approche comparatiste inédite et continentale du théâtre américain. Cet ouvrage espère ainsi permettre la découverte de nouveaux champs d'étude et participer à l'élargissement du champ de la recherche sur la dramaturgie.

Cécile Chantraine Braillon, Fatiha Idmhand, Norah Giraldi-Dei Cas