



HAL
open science

La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne

Sandra Camacho Lopez

► To cite this version:

Sandra Camacho Lopez. La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030096 . tel-00880335

HAL Id: tel-00880335

<https://theses.hal.science/tel-00880335>

Submitted on 5 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS III
ECOLE DOCTORALE ARTS ET MEDIAS
INSTITUT D'ETUDES THEATRALES (IRET)

THESE DE DOCTORAT
EN ETUDES THEATRALES

Auteur

Sandra CAMACHO LÓPEZ

LA FIGURE DE L'ENFERMEMENT COMME MODÈLE
TRAGIQUE DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE
COLOMBIENNE

Thèse dirigée par

Mme Catherine Naugrette

Soutenue le 8 novembre 2010

JURY :

Mme Monique Martinez, professeur à l'université Toulouse II Le Mirail

Mme Catherine Naugrette, professeur à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

M. Joseph Danan, maître de conférences à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

M. Victor Viviescas, professeur à l'université nationale de Colombie

M. David Lescot, maître de conférences à l'université Paris X Nanterre

A ma mère,
in memoriam

A mon père,
pour son exemple

A toutes les victimes du conflit colombien,
pour ne pas les oublier

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Madame Catherine Naugrette dont les *Paysages dévastés* m'ont ouvert les yeux sur la quête du « *sens de l'humain* » dans le théâtre contemporain. Je la remercie également pour son soutien permanent, pour ses réflexions et conseils tout au long de mon travail.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à Monsieur Joseph Danan et à Madame Marie-Christine Lesage pour leurs lectures conseillées, pour leurs remarques et perspectives au sujet de l'enfermement lors de la soutenance de mon mémoire de DEA.

J'aimerais aussi exprimer ma gratitude et reconnaissance au *Programa Estímulos* du ministère de la Culture colombien pour son soutien matériel dans le cadre de la bourse nationale de recherche en théâtre, obtenue en 2008, et grâce à laquelle j'ai pu me consacrer pleinement à une partie importante de ma recherche.

Merci de même à Monsieur Victor Viviescas, mon tuteur pendant cette bourse de recherche en Colombie, pour sa confiance, son soutien et son dévouement.

Merci à l'*Academia Superior de Artes* de Bogota pour m'avoir permis d'approfondir le genre de la tragédie pendant ma formation de comédienne.

J'aimerais enfin remercier Michaël Rabier pour avoir relu, discuté et alimenté ma recherche. Je le remercie pour sa patience et son engagement.

TABLE DE MATIERES

| | | |
|---|-----------|-----|
| INTRODUCTION | P. | 10 |
| Les figures de l'enferment | | 14 |
| - L'enfermement comme manifestation de la crise | | 18 |
| - L'enfermement comme modalité du tragique dans la crise de la représentation du théâtre colombien actuel | | 19 |
| - Quelques remarques théoriques sur la question | | 21 |
| Mise en place du contexte des auteurs contemporains colombiens | | 29 |
| - Le pays des auteurs contemporains de notre <i>corpus</i> | | 31 |
| - Contexte historique et social | | 32 |
| - Antécédents historiques | | 32 |
| - Le réveil postérieur à la Violence | | 38 |
| - Vers un nouveau théâtre | | 39 |
| - Le « Nouveau Théâtre » ou le théâtre engagé | | 43 |
| - De la contestation engagée à la parole métaphorique | | 48 |
| - Poétiser pour reconstruire | | 52 |
| Du tragique à l'horreur dans l'enfermement : parcours de notre recherche | | 57 |
| I. POETIQUE DU TRAGIQUE DANS LES DRAMATURGIES CONTEMPORAINES DE L'ENFERMEMENT | | 60 |
| 1. Repères sur la représentation ancienne du tragique | | 60 |
| 1.1. Mécanismes constructeurs du tragique | | 63 |
| 1.2. La divinité | | 71 |
| 1.3. Le destin et la transcendance | | 73 |
| 1.4. Le héros et le destin | | 77 |
| 2. Le témoignage | | 84 |
| 2.1. Le silence | | 98 |
| 2.2. <i>L'esperpento</i> | | 108 |
| 3. Les formes | p. | 123 |

| | |
|--|-----|
| 3.1. La spirale | 123 |
| 3.2. De la fiction au réel et du réel à la fiction | 131 |
| 3.3. Les revenants : fragments et circularité | 136 |

| | |
|---|-----|
| 4. La faute tragique | 149 |
| 4.1. La faute et le destin dans <i>Ruleta rusa</i> [Roulette russe] | 151 |
| 4.1.1. La pièce | 153 |
| 4.1.2. L'entourage | 155 |
| 4.1.3. Le conflit | 157 |
| 4.1.4. Le pardon | 159 |

II. LES FIGURES CONTEMPORAINES DU CLOS : VERS UNE PHENOMENOLOGIE DE L'ENFERMEMENT

| | |
|---|--------|
| 1. Ouvertures des lieux fermés | 165 |
| 1.1. Les portes | 167 |
| 1.1.1. Les portes dans la pièce <i>Veneno [Poison]</i> de Victor Viviescas | 170 |
| 1.1.1.1. La porte <i>indispensable</i> | 172 |
| 1.1.1.2. Ouvertures et fermetures au-delà des portes | 174 |
| 1.1.1.3. Du lieu rêvé au lieu enfermé | 177 |
| 1.1.2. Les portes et leurs doubles dans <i>La technique de l'homme blanc</i> de Victor Viviescas | 186 |
| 1.1.3. La porte qui garde les fantômes dans <i>Las burguesas de la calle menor</i> [Les bourgeoises de la rue basse] de José Manuel Freidel | 197 |
| 1.1.4. La porte qui éloigne l'horreur : scène <i>Madame et Fille de Cada vez que ladran los perros</i> [A chaque fois que les chiens aboient] de Fabio Rubiano Orjuela | 203 |
| 1.2. La fenêtre dans <i>La casa de Irene</i> [La maison d'Irène] de José Manuel Freidel | 211 |
| 2. Eléments de l'enfermement | 215 |
| 2.1. Les objets | 215 |
| 2.2. Les ombres, les éclairages et les sons | 232 |
| 2.2.1. Artifices de la quotidienneté contemporaine | 233 |
| 2.2.2. Les éclairages de la mort et du dégoût | 235 |
| 2.2.3. Entre pénombre et clarté | 241 |
| 2.2.4. Le temps et la lumière | 243 |
| 3. L'extérieur | 246 |
| 3.1. La ville, lieu de la mort | 247 |
| 3.2. La guerre | 251 |
| 3.3. Le pays | p. 260 |

| | |
|---|-----|
| 3.4. Liens entre l'intérieur et l'extérieur | 268 |
| 3.4.1. La violence | 269 |
| 3.4.2. La mort | 277 |

III. POETIQUE DE L'ENFERMEMENT COMME MODELE DU TRAGIQUE DANS LE DRAME COLOMBIEN AUJOURD'HUI

282

| | |
|--|-----|
| 1. La métamorphose dans l'enfermement : du tragique à l'horreur | 282 |
| 1.1. L'horreur sur la peau | 287 |
| 1.1.1. La douleur | 291 |
| 1.1.1.1. La mort sur la peau | 291 |
| 1.1.1.2. De la douleur à la vengeance | 299 |
| 1.1.1.3. La douleur à vif | 308 |
| 1.1.2. Le corps mort et décomposé | 314 |
| 1.2. Détailler la terreur de la barbarie | 326 |

| | |
|---|-----|
| 2. La mort sans transcendance | 354 |
| 2.1. La belle mort et la rêverie | 354 |
| 2.1.1. Vers une nouvelle belle mort | 358 |
| 2.1.2. Le songe de la mort libératrice | 371 |
| 2.2. Du tombeau glorieux au cadavre éparpillé | 377 |
| 2.3. Défunts à la recherche de leurs propres morceaux | 388 |
| 2.4. Rassembler les morceaux de vie dans la mort | 395 |
| 2.5. Le réveil des instincts | 402 |

CONCLUSION

417

| | |
|---|-----|
| Du tragique sans la tragédie | 421 |
| - A l'ombre de l'homme | 421 |
| - En quête de l'homme : le sens de l'humain | 430 |
| La barbarie banalisée | 430 |
| A la quête de l'homme | 442 |

BIBLIOGRAPHIE

451

| | |
|---|-----|
| ANEXES | |
| Résumé des pièces colombiennes non traduites en français et analysées dans notre recherche | 463 |

Corpus de la recherche

Cárdenas, Tania. *Cuarto frío.*

Chery, Diana. *Ciudad limpia.*

Díaz, Henry. *La sangre más transparente*

Freidel, José Manuel. *La casa de Irene*

Freidel, José Manuel. *Las burguesas de la calle menor.*

Garzón, José Domingo. *Un miércoles de ceniza*

Lozano, Carlos Enrique. *Otra de leche.*

Rubiano, Fabio *Cada vez que ladran los perros.*

Rubiano, Fabio. *El vientre de la ballena*

Valencia, Victoria. *Rubiela roja.*

Vallejo, Ana María. *Magnolia perdida en sueños*

Vallejo, Ana María. *Pies hinchados*

Vivas, Carolina. *Gallina y el otro.* Vivas.

Viviescas, Victor *La técnica del hombre blanco*

Viviescas, Victor *Ruleta rusa*

Viviescas, Víctor. *Los adioses de José*

Viviescas, Víctor. *Veneno*

*Le tragique a investi l'histoire comme terreur bien plus que
comme destin, et le terrible a pris le visage de ce que l'homme
fait à l'homme et qui est pire que la mort.*

Myriam Revault D'Allonnes¹

¹ Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme*, Champs/Flammarion, Paris, 1995, p. 16.

INTRODUCTION

Avec la dramaturgie contemporaine colombienne, nous nous trouvons devant deux itinéraires qui semblent s'entrecroiser, ou mieux, se superposer : le réel et le fictionnel. Les oeuvres de la dramaturgie colombienne des trente dernières années nous conduisent, d'une part, sur le chemin du réel, un réel qui correspond au contexte socio-politique colombien et d'autre part, nous permet d'entrevoir un paysage fictionnel singulier se dessiner à travers certaines pièces contemporaines. Pour comprendre cet entrecroisement entre le réel et le fictionnel, l'analyse que fait le philosophe Jean-Marie Schaeffer de la relation entre l'art et la vie nous semble fondamentale :

« Il n'y a pas d'un côté la vie que nous menons et de l'autre les pratiques artistiques. Il existe un lien indissoluble entre les deux (...) l'art est un développement naturel de la culture humaine du point de vue à la fois de l'évolution historique et du développement individuel. (...) La fiction permet de comprendre à la fois une des sources des pratiques artistiques du point

de vue de l'histoire culturelle de l'humanité et du point de vue des individus que nous sommes tous. »²

Ces propos de Jean-Marie Schaeffer nous conduisent à une réflexion sur la relation étroite entre la création artistique et les événements humains. La fiction qui accompagne l'homme depuis son enfance à travers le jeu, jusqu'à l'âge adulte avec l'imagination, les rêves, l'art, ne peut être séparé de l'effet de la création artistique dans l'humanité tout au long de son histoire. L'art reflète ce que l'homme vit, non seulement comme membre d'une communauté mais aussi, et c'est crucial, comme individu³. De même, la communauté dans laquelle celui-ci se trouve, est à son tour immergée dans le contexte propre à son histoire, recueillant le passé vécu par tous les hommes, en même temps qu'elle se projette vers ce que le futur peut signifier pour eux.

Les premières questions qui surgissent en ce sens : quelles formes apparaissent dans les dramaturgies colombiennes qui permettraient de comprendre cette relation entre l'art et l'homme, acteur culturel, de la société d'aujourd'hui ? Comment se présentent ces nouvelles formes d'aujourd'hui par rapport à celles que l'on a connu dans les autres époques du théâtre en Colombie ? Comment pourrait-on redéfinir les paramètres esthétiques théâtraux universels par rapport aux contemporains ?

Dans notre recherche, les questions précédentes trouveront leur réponse à la lumière de la relation art-contexte, réalité-fiction

² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (Entretien avec Alexandre Prstojevic), *Vox poetica*, entretiens. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm>

³ Le dramaturge et chercheur colombien Victor Viviescas a obtenu le titre de docteur avec son travail de thèse intitulé *La représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, Université Sorbonne-Nouvelle Paris III, Paris, 2005. Sous la direction de M Jean-Pierre Sarrazac. C'est l'unique étude, jusqu'à présent, sur cet aspect de la dramaturgie colombienne moderne.

que propose Schaeffer, avec comme objet d'étude la dramaturgie contemporaine colombienne des trente dernières années et à partir de l'hypothèse suivante : *la figure récurrente de l'enfermement dans la dramaturgie contemporaine colombienne est une modalité actuelle de représentation du tragique.*

Le psychiatre Alvaro Escobar-Molina, professeur de l'université de Picardie vivant depuis plus de trente ans en France, a consacré une importante partie de ses recherches à cette question de l'enfermement. Quand nous nous sommes aperçu de la récurrence des situations dramatiques closes dans les pièces colombiennes contemporaines, nous avons trouvé son livre intitulé *L'enfermement*⁴ – auquel nous ferons référence à plusieurs reprises tout au long de notre recherche -. Auparavant, nous ne connaissions ni l'auteur ni l'ouvrage. Outre l'intérêt que nous avons porté à son ouvrage, le fait qu'Escobar-Molina soit également colombien nous a semblé important. Bien qu'il provienne d'une génération différente de celle des auteurs qui nous occupent ici, et qu'il adopte un point de vue psychiatrique, il s'interroge lui aussi sur le même sujet : l'enfermement.

Coïncidence ? Peut-être. Mais une chose est certaine : les conflits dans lesquels la Colombie est immergée depuis plus de cent ans ont créé une société qui a été profondément blessée depuis plusieurs générations. Le livre consacré au sujet qui nous concerne ici et écrit par Escobar Molina, au-delà des espaces de clôture qu'il analyse pour sa recherche psychiatrique -la prison et le monastère-, s'intéresse aussi « aux manifestations, aux fortunes ou aux avatars de l'idéal vécu ou rêvé dans la traversée de la croyance ou de l'idéologie à l'intérieur de ces espaces si fortement

⁴ Alvaro Escobar Molina, *L'enfermement*. Klincksieck, Paris, 1989.

clôturés ». (Escobar Molina, p. 28). A travers le langage des prisonniers et des moines, le psychiatre essaie de comprendre l'évolution psychique, l'imaginaire, les idéaux, les rêves des hommes dans un univers réel et concret d'enfermement. En effet, il précise ainsi sa recherche : « Je cherche à analyser ces lambeaux de discours, rongés par l'enfermement, résistant malgré la machinerie institutionnelle, malgré la mort qui s'instaure et se loge dans les plis d'un corps imaginaire » (Escobar Molina, p. 26).

Si nous suivons le modèle que propose Escobar-Molina par rapport à l'évolution intérieure des personnes dans l'enfermement, les personnages de nos pièces se situent dans la phase finale de l'enfermement, celle du « dépassement ou mort », c'est-à-dire, lorsque, après avoir passé beaucoup de temps dans cette situation, ils n'en espèrent plus d'issue. C'est ainsi qu'ils reconstruisent toute une série de rituels à l'intérieur, intérieur des lieux et intérieur des corps, pour recréer le dehors qu'ils ont déjà perdu :

« L'espace et le temps confondus en oubli de la clôture deviennent *un lieu de deuil et de nostalgie* (...). De l'abandon ressenti, ils sont allés se réfugier dans les sensations du corps, lieu d'une lente mise à distance où, par l'effet du silence, se pleurent ses images qui s'en vont. Piégés du dehors et du dedans, ils expérimentent la vraie prison, d'où personne ne peut faire sortir personne. » (Escobar Molina, p. 355)

Les figures de l'enfermement

Dans les pièces contemporaines colombiennes de notre *corpus* nous sommes invités à assister à la représentation d'un monde où les prisons n'ont plus de barreaux⁵. Cette affirmation nous pourrions la confirmer lorsque nous parlerons de la situation d'enfermement dans notre analyse. Enfermement présent de façon récurrente au quotidien. A partir des didascalies ou des dialogues dans les textes nous saurons où sont situés les personnages, où se déroulent leurs actions : *Salon fermé, une cave mal éclairée, sur les décombres (...), au milieu du paysage, au milieu de la fusillade, une chambre, une salle de bains, une maison, un croisement de chemins*, espaces transformés en espace de détention.

Nous constatons que dans les pièces de notre *corpus* la dynamique du dehors et du dedans est fermée. Le monde extérieur plongé dans un tourbillon d'horreur : la guerre, les massacres, les viols, la violence, ainsi que la naissance d'une espèce d'hommes nouveaux. Les hommes de cette nouvelle espèce vont librement dans le monde comme des bourreaux, utilisant la peur comme instrument de pouvoir afin de créer des prisons dans tous les lieux où ils passent. Ils enferment des personnages à l'intérieur des espaces quotidiens, urbains ou ruraux (une cave, un hangar...), ou même dans des lieux ouverts (dans un passage du chemin, au milieu du paysage...), les personnages qui arrivent ou qui sont emmenés dans ces lieux, se transforment en prisonniers. C'est ainsi que l'enfermement dans un lieu quotidien extérieur ou

⁵ Une première approche de cette affirmation est décrite dans notre recherche de DEA en Théâtre et Arts du Spectacle intitulée : *Quand les portes se ferment, analyse de l'enfermement dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, sous la direction de M Joseph Danan, Paris3- Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

intérieur ne perd pas sa connotation par rapport à une cellule de prison.

Parallèlement, nous voyons des personnages qui décident de s'enfermer eux-mêmes ou bien pour se protéger du monde existant derrière les portes fermées, ou bien pour se sauver de l'extérieur - fuyant l'indifférence d'autrui, la solitude et l'impossibilité de communiquer-, vivent un terrible paradoxe humain : une fois ce refuge trouvé, le salut rêvé disparaît. Très vite, à l'intérieur des « refuges », le danger extérieur qu'ils fuient va renaître à l'intérieur. Ceux qui échappaient aux bourreaux se transforment en bourreaux eux-mêmes. Le calme recherché au début par les personnages disparaît quand ils décident de mesurer leurs forces pour parvenir chacun à leurs buts et vaincre l'autre. Ces personnages sont condamnés à l'intérieur de leurs « refuges » à se claquemurer dans une existence accablante et à tisser des relations discordantes entre eux.

Dans ces dynamiques du dehors et du dedans nous pouvons confirmer les paroles de Michel Foucault : « Le pouvoir (...) présent dans toutes les relations de force, est aussi valable pour les dominés que pour les dominants (...) L'intériorité, ne serait qu'un pli du dehors », ajoutait-il. Dans ce processus de construction de l'enfermement, l'espace se convertit en une représentation du monde dans lequel l'homme d'aujourd'hui est immergé. Quand l'intérieur du refuge s'apparente à l'extérieur qui terrorise, les personnages tombent dans l'abîme du non-sens. Tout ce qu'ils font ou ne font pas, ne change rien à leur situation.

En ce sens, l'interaction des personnages avec tous les éléments – objets scénographiques qui délimitent les lieux dans lesquels les personnages se trouvent (portes, murs, fenêtres,

escaliers) – ; les objets de manipulations (couteaux, revolvers, haches, tronçonneuses), les ressources techniques (éclairages très forts ou dans la pénombre, sonorités de confusion, musique qui annonce la mort ou l'ennui, aboiements), forment un système de symboles sur lesquels ils agissent physiquement et émotionnellement : les éléments physiques déterminent les actions, ainsi que le développement de chaque personnage, dans leurs relations avec les autres et les situations sans issue dans lesquelles ils se trouvent.

Dans cette interaction, la mort aussi guette le dedans et le dehors des scènes. Sa présence est incommensurable. Elle habite les lieux étroits et enfermés où les personnages se trouvent. Elle occupe l'extérieur de ces lieux et les entoure. Elle renforce l'atmosphère accablante de toutes les pièces. Elle apparaît comme la fin inévitable d'une grande partie des personnages de notre corpus, mais encore dans certains cas, elle se transforme aussi en moteur de l'éternel cercle des situations sans issue, en renforçant peu à peu l'enfermement. Dans certaines pièces, la mort rôde partout, les personnages la sentent. Au milieu du désespoir, parfois même ils la hâtent, mais elle n'en finit pas d'arriver. A la fin, les personnages sont obligés de continuer à vivre dans ces circonstances, condamnés à une absence d'issue, même à travers la mort.

Dans ces cloisonnements on rencontre aussi des personnages confrontés à des altérations identitaires : qu'ils portent un nom propre (*Bernardine, Ana, Irène, etc.*) ou non (*Elle, Lui, A, L'autre, Un, etc.*), un nom métaphorique (*Tristesse, Ile, Celui des os, Nirvana, etc.*) ou bien encore un double nom (*Korvan/Roscoe, Agnès/Maggy, Chien/ Nouveau, etc.*), tous ces

personnages semblent s'être arrêtés dans le temps, sans mémoire ou en la regrettant, sans savoir d'où ils viennent ni où ils vont. Difficile de comprendre pourquoi ils sont là ou pourquoi ils attendent ou pourquoi ils ne partent pas ou pourquoi ils ne continuent pas. A cause de leurs troubles de la mémoire, de leur identité, les personnages se trouvent piégés dans leur propre être et dans leur histoire.

Dans cette manifestation du monde fermé on trouve aussi la fragmentation, la discontinuité comme forme récurrente. En effet, une grande partie de nos pièces sont écrites en tableaux ou en fragments. Ces morceaux d'histoires et leurs personnages, mis dans des espaces ou situations séparées, ne se suivent pas nécessairement les uns les autres. Pour suivre les fables, il faut plonger son regard dans chaque partie afin d'essayer de les compléter comme un puzzle.

L'espace alors, multiple, s'observe selon différentes dimensions : ou bien plus d'un espace en même temps, ou bien être ici et là-bas ou encore nulle part. L'espace éclate pour se refermer en plusieurs morceaux. Dans de telles conditions spatiales, les personnages se trouvent aussi dans des circonstances temporelles particulières où le commencement et la fin ne sont plus perceptibles. Le temps, morcelé, devient hybride : le passé revient au présent et l'avenir n'existe pas. Ainsi, le présent peu s'allonger éternellement. L'impossibilité de sortir rend diffuse le passé de même qu'il rend le présent insupportable et l'avenir inimaginable. Pourtant, le temps semble s'être immobilisé dans un cercle perpétuel et catastrophique sans issue.

En ce qui concerne les dialogues des personnages, ceux-ci ne connaissent pas toujours la cohérence, ni encore moins la noblesse et l'élégance. Nous pouvons entendre de la bouche du même personnage une chose et son contraire, ainsi que des difficultés pour trouver les mots, ou bien encore la possibilité de silences vides ou bien de silence bien remplis de tout l'indicible. Leurs actions ne correspondent pas à ce que les personnages disent et même parfois leurs actions se transforment en inactions.

Ces personnages deviennent aussi, pouvons nous dire, « prestidigitateurs » du langage : ils peuvent parler de plusieurs thèmes en même temps soit pour faire des soliloques soit pour bavarder avec les autres ou pour parler trop pour ne rien dire ou encore pour tout entendre ou parfois même pour devenir sourd. Quand on lit ces pièces on peut avoir quelquefois des difficultés à définir quel est le personnage qui dit le texte : peut-être n'importe lequel d'entre eux ou tous en même temps, ou peut-être l'auteur lui-même, ou personne, ou « quelque chose », ou les morts.

L'enfermement comme manifestation de la crise

La description que nous venons de faire de la dynamique de l'enfermement dans la dramaturgie colombienne d'aujourd'hui nous fait donc penser à une manifestation de la crise du drame moderne. « La crise de la représentation dans la modernité » : tel est le contexte esthétique dans lequel nous serons plongé pour notre recherche.

Le dramatique était défini jusqu'avant la crise (années 1880) comme un « événement dans le présent à travers l'action ». D'après la description faite des particularités de la figure de l'enfermement

apparues dans notre corpus, nous voyons bien que dans le théâtre actuel le concept du dramatique requiert d'autres paramètres qui nous aident à le comprendre.

Le théâtre contemporain a quitté les canons établis de temps, d'espace, d'action. C'est pourquoi il nous semble indispensable de créer de nouveaux éléments d'interprétation pour définir une nouvelle *poétique* qui permettra la compréhension de ces nouvelles représentations du monde. Pour cette raison, il nous est indispensable de comprendre quel est le sens de cette présence constante de l'enfermement.

Pour notre hypothèse, il nous semble important de traverser les diverses figures de l'enfermement présentes dans la dramaturgie contemporaine colombienne afin de parvenir à comprendre pourquoi le dit enfermement est la manifestation du tragique actuel. Tragique qui n'arrive plus à trouver d'issue, ni l'apaisement final de la tragédie ancienne.

L'enfermement comme modalité du tragique dans la crise de la représentation du théâtre colombien actuel

Les conséquences de l'enfermement spatial et temporel plongent les personnages au milieu de pôles de contradiction qui n'arrivent pas à trouver de point de conciliation à la fin des pièces. Des pôles qui font apparaître le conflit dramatique entre le monde du dedans et le monde du dehors tels que entrer/sortir, rester/partir, faire la guerre/faire la paix, aimer/détester, avoir peur/prendre du courage, vivre/mourir, tuer/laisser vivre, être présent/être absent, pardonner/se venger, se défendre/fuir, entre autres, plongent les personnages dans des situations quotidiennes sans issue et qui perturbent le sens même de l'existence. Raison

pour laquelle sur scène les personnages sont clôturés dans leurs espaces physiques et métaphoriques qui leurs interdisent toute possibilité d'issue et de conciliation entre les forces de lutte.

Cette caractéristique nous fait penser à la définition du tragique donné par Johann W. Goethe qui écrivait au chancelier von Müller en 1824⁶ : « Tout le tragique se base sur un contraste qui ne permet aucune issue. Aussitôt que l'issue apparaît ou est rendue possible, le tragique disparaît. » (Goethe, p. 263). Le contraste qui existe entre les forces de contradiction dont parle Goethe, ne disparaît pas entre les pôles de contradiction des pièces à analyser dans notre recherche. Bien que les personnages se trouvent pour nous dans des situations tragiques, les forces en lutte dans ces pièces colombiennes perdurent dans l'espace et dans le temps dramatiques. Pour cette raison les personnages sont confrontés à des situations extrêmes qui les laissent impuissants et ils ne parviennent pas à s'en sortir.

Nous parlons des situations tragiques parce que les personnages se trouvent dans une dynamique permanente entre deux forces, entre ce qui leur arrive à l'intérieur des lieux où ils se trouvent et ce qui peut leur arriver, ou ce qui leur est déjà arrivé, à cause des lieux de l'extérieur. S'ils essaient de s'en sortir, ils perdent leurs vies, s'ils restent à l'intérieur ils peuvent peut-être rester vivants, mais plongés, pour certains cas, dans des situations insoutenables, ou alors, pour d'autres, même à l'intérieur, trouver la mort. C'est ainsi que pour les personnages le destin est une fatalité sans issue et incompréhensible. Les personnages ne savent pas pourquoi leur arrive tant de malheur. Pour eux, leurs situations sont inexplicables et leur sentiment tragique est absolu.

⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Entretiens de Goethe avec le chancelier F. de Müller*, Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 1930.

Ce tragique n'est pas seulement absolu pour les personnages, mais aussi pour la représentation du monde. Le tragique qui ne permet pas aux personnages de s'en sortir les amène à une vision horrible du monde et de la mort. L'enfermement conduit au sentiment tragique les personnages de notre corpus, à la perte du monde et de soi, c'est-à-dire que le tragique perd dans ces pièces le sens transcendant de l'humain. C'est pour cette raison que le tragique devient quotidien et le sens de la vie demeure indéchiffrable.

C'est à partir de ceci que pour nous se dégage la notion d'enfermement comme modalité du tragique dans la dramaturgie contemporaine. L'impossibilité de la conciliation entre les forces pour résoudre le conflit provoque une absence d'issue du tragique, et, pour cette raison, le tragique se perpétue dans un contexte d'horreur où la violence et la mort règnent.

D'où la question initiale dont nous sommes partis : comment l'enfermement dans un espace dramatique contemporain nous permet-il de retrouver le tragique ? Comment le tragique contribue-t-il à la situation d'enfermement ? Et où va ce tragique, aujourd'hui, quand la tragédie n'existe plus ? Ce sont ces interrogations qui donneront leurs lignes directrices à notre recherche.

Quelques remarques théoriques sur la question

Les pièces dramatiques de notre corpus produisent un effet d'enfermement sur le lecteur ou le spectateur qui voient les personnages immergés dans un tragique qui n'a pas de résolution. Dans des circonstances qui ne permettent pas la conciliation entre

les forces opposées, le tragique se transforme en horreur et est imprégné par la mort violente. Une telle dramaturgie nous rappelle ce que Catherine Naugrette, dans son livre *Paysages dévastés*⁷, explique lorsqu'elle assure que la représentation de l'horreur nous amène nécessairement dans le cadre d'un théâtre qui questionne *le sens de l'humain* comme le faisait la tragédie grecque. C'est une des premières raisons pour laquelle, par un premier regard sur la terreur que produisent les fables monstrueuses de notre corpus, celles-ci peuvent être appelées des tragédies.

Cependant, dans notre analyse, le concept de tragédie doit être abordé à partir des perspectives contemporaines. Aujourd'hui, alors que la multiplicité des formes nouvelles a investi la dramaturgie, les éléments qui déterminaient un genre théâtral deviendront ici seulement des outils pour trouver des vestiges antiques dans notre théâtre actuel, ainsi que de nouveaux codes donnés au spectateur pour lire la représentation. Car les genres, qui possédaient leurs propres normes, ont aussi été remis en cause.

Par conséquent, nous ne trouverons pas le concept actuel du tragique seulement à l'intérieur de la tragédie⁸. C'est-à-dire que nous pouvons affirmer que dans les pièces contemporaines colombiennes existent des éléments tragiques, mais pour cette seule raison nous ne pouvons pas conclure qu'il s'agit de tragédies. Dit d'une autre manière, les pièces de notre corpus prennent des situations dramatiques qui recueillent des figures antiques et

⁷ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Circé, Paris, 2004.

⁸ Jean-Frédéric Chevallier. *Essai d'approche et de définition d'un tragique du XXème siècle (Vers une tragédie des impossibles)*. Thèse de doctorat dirigée par J-P Sarrazac. Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

contemporaines du tragique, mais les pièces ne correspondent pas au canons aristotéliens et hégéliens du genre « tragédie ».

Une grande partie des personnages qui sont apparus dans les dramaturgies d'après la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours sont des êtres humains quotidiens, tels que nous-mêmes. Ils ont été introduits dans des conflits que ne correspondent plus aux « grandeurs » des êtres humains « meilleurs que nous » comme c'était le cas dans la scène antique et classique. Au contraire, ils font « des petites choses » et ils sont dans des espaces dramatiques qui correspondent à des représentations de notre monde quotidien.

Nous voyons ainsi que « les dramaturges ont approché la scène en tâchant d'en modifier la conception [de grandeur et de petitesse] parce que la conception du sujet participait déjà elle-même d'une nouvelle dramaturgie. »⁹ (Camet, p. 12-13). C'est pour cette raison que les conflits des personnages ressemblent à ceux de la vie ordinaire. Le tragique, qui dans ces conflits-là peut apparaître, se transforme en un tragique de tous les jours.

Maurice Maeterlinck, dans *Le Trésor des humbles*¹⁰, constate en effet, que dans ce tragique « il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. (...) Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. » (Maeterlinck, p. 101)

⁹ Sylvie Camet, *Le tragique quotidien*, Armand Colin (Agrégation de lettres), Paris, 2005.

¹⁰ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986.

« Vivre » se convertit en tragique en ce sens. Il y a donc bien une crise de la représentation du tragique. Les visions esthétiques classiques d'interprétation et de compréhension jusqu'alors établis – par Aristote et Hegel-, ne peuvent plus être applicables, en leur totalité, aux dramaturgies qui représentent l'homme moderne et son rapport à sa vie dans sa dimension tragique quotidienne. La crise du tragique provoque la crise de l'action laquelle conduit à la crise du personnage, de la parole, de la fable, de tous les canons de la tragédie antique. Le tragique est aussi mis en crise de la forme dramatique. Jean-Pierre Sarrazac dans l'introduction à la *Poétique du drame moderne et contemporain*¹¹ explique en quoi consiste cette crise:

« (...) On pourrait dire que cette crise, qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*. L'homme du XXème siècle – l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc.,- est sans doute un homme « massifié », mais est surtout un homme « séparé. » Séparé des autres, (...), séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques... Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mise en pièces. Et coupé (...) de son propre présent. (...) Soumise à la pression, à l'invasion de nouveaux contenus, de nouveaux sujets (...), la forme dramatique – dans la tradition aristotélo-hégélienne d'un conflit interpersonnel se résolvant à travers une catastrophe - commence de craquer de partout. » (Sarrazac, *P. du D.M.*, p. 8).

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac (Dirigé par). *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut d'études théâtrales, Université. Paris III, Etudes Théâtrales, 2001.

A cause de cette séparation, l'homme est désintégré dans son unité d'être humain. L'expérience de la tragédie vécue dans l'époque antique comme fortifiante de la nature humaine, semble avoir disparue. La tragédie comme produit de la nature créée par Dieu ou par les dieux pour obtenir la promesse de la glorification, n'existe plus maintenant. La part de responsabilité que la tragédie antique accordait aux dieux sur les actes des hommes donnait aux héros une part d'innocence. Mais cette innocence n'est plus possible aujourd'hui. L'homme moderne est considéré comme responsable de tous ses actes. Dieu est mort.

Ces circonstances modernes de l'homme ont pu nous conduire aux formes esthétiques actuelles. Hélène Kuntz¹² signale qu'alors que dans le théâtre classique la *catastrophe* était la résolution du drame, avec la modernité la catastrophe s'est transformé en « l'objet du drame » (Kuntz, p. 8). Elle « commence de craquer de partout », comme nous venons de le lire chez Sarrazac. Le drame actuel s'est consacré dans une grande partie à parler de la catastrophe comme si dans le théâtre d'aujourd'hui il s'agissait d'une dramaturgie de celle-ci.

Ce changement structurel par rapport à la catastrophe – la perte de sa fonction de « résolution » du drame pour se transformer en « objet » du drame - met en évidence la crise où est plongé le monde d'aujourd'hui : la séparation entre l'interne et l'externe de l'homme, sa division entre ses dimensions psychologique, sociale, politique, éthique, esthétique, morale. L'homme morcelé se voit lui-même, et le monde qu'il construit lui-même, comme une catastrophe. Walter Benjamin avait déjà décrit son regard par la

¹² Hélène Kuntz. *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*. Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes théâtrales. Université Paris III, 2002.

métaphore de l'Ange de l'histoire : « Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, -l'Ange-, qu'une seule et unique catastrophe (...) le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel . (...) ».¹³ L'homme du XXe et XXIe siècle n'arrive pas à se sortir de la consternation qu'ont laissé en lui les destructions des différentes guerres. En face d'un monde où l'accumulation de ruines ne s'arrête pas, il est difficile pour l'homme d'en avoir une autre description quand il le regarde ou le représente.

La violence imprègne l'art de la représentation : « les metteurs en scène (...) et les dramaturges modernes (...) par le libre jeu des formes et des multiples détours qui fondent les dramaturgies modernes, aussi bien que par le recours obsédant aux effets les plus violents et aux figures le plus monstrueuses des tragédies et des mythes de l'Antiquité, ne cessent d'exprimer, de tenter d'exprimer, la violence moderne »,¹⁴ affirme C. Naugrette.

Le théâtre comme « un art immergé (engagé) dans la violence du monde, qui se laisse volontairement saisir (transir) par le Mal, sous toutes ses formes » (Naugrette, p. 16), renforce le fait que le théâtre tout au long de l'histoire des hommes a eu pour fonction de représenter le Mal. Le *Mal* non pas comme catégorie de jugement moral, mais « comme principe d'explication » à cette violence qui empêche les hommes de vivre ensemble sur la terre, ainsi que d'acquérir une conscience de la part de responsabilité qu'ils ont d'une telle incapacité.

¹³ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*. Œuvres III. Traduction : Maurice de Gandillac. Folio essais Gallimard, 2000, p. 435.

¹⁴ Catherine Naugrette, *Le lieu du drame en Le théâtre et le mal*, *Revue d'études théâtrales*, Presses Sorbonne-Nouvelle, Registres 9/10, Hiver 2004-Printemps 2005, Paris, p. 10.

Ces affirmations de C. Naugrette rejoignent selon nous la pensée d'Hannah Arendt quand, dans son livre *Condition de l'homme moderne*¹⁵, elle explique : "Tout ce qui touche la vie humaine tout ce qui se maintient en relation avec elle, assume immédiatement le caractère de condition de l'existence humaine." (Arendt, p. 44). Cela signifie que si le drame pose l'homme comme protagoniste, dans les termes de Arendt le théâtre devrait constater que l'homme est un être conditionné dans son existence. Que le monde où il se trouve conditionne son être.

En ce sens, à partir d'un univers fictionnel, la dramaturgie contemporaine nous permettrait de voir ce qui conditionne l'homme d'aujourd'hui. Homme qui depuis la modernité a souffert des changements radicaux dans son humanité en la confrontant aux puissances sociales et politiques qui le réduise à la productivité. La violence et la barbarie se sont mises à la disposition des actes des hommes afin d'affronter ou pour manipuler ou simplement pour survivre à la cruauté du monde et des intérêts qui le meuvent.

Dans ces condition, l'art actuel de la représentation a vu ses structures traditionnelles dramatiques modifiées, celles qui conservaient les genres classiques de la tragédie et de la comédie. Le théâtre d'aujourd'hui a engendré non seulement la pluralité des formes mais aussi des contenus. La représentation du monde dans une société consumériste, individualiste, accélérée, mue par l'argent et par les difficultés quand celui-ci vient à manquer, a engendré l'annihilation de l'intégrité de l'homme.

¹⁵ Hanna Arendt, *La condition de l'homme moderne*. Calmann-Lévy. Pocket, Paris, 1983.

C'est pourquoi nous trouvons dans ces œuvres colombiennes contemporaines des structures narratives sans apparente unité, dissociées entre l'action et la parole. Les personnages de notre corpus sont conditionnés par un monde de violence urbaine et rurale au point que les événements terribles peuvent être vécus et racontés de manière minutieuse en même temps que distanciée.

Nous constaterons dans ces textes un manque d'unité dans le discours. Une vision de ce qui arrive dehors qui se mêle à ce qui se passe à l'intérieur. La violence extrême de ce qui arrive à l'extérieur ne trouve pas d'écho dans les préoccupations propres des personnages. La préoccupation pour la violence est devenue une inquiétude supplémentaire du quotidien et rien de plus, cependant le monde du dehors pénètre en un dedans dans de nombreux cas annihilé. Le dehors est là, on le sent et il terrorise.

Les questions qui surgissent lorsque nous souhaitons découvrir la représentation de l'enfermement comme modalité du tragique et comme espace contemporain dramatique, sont orientées vers l'identification des territoires de la représentation. Ceux-ci nous mettent en face de personnages expérimentant leurs propres drames au milieu d'une société chaotique, d'où surgissent des univers ignorant la frontière entre la vie et la mort.

Les lieux de ces pièces peuvent être des territoires dans lesquels à côté des hommes apparaissent aussi des fantômes. Cela permet de trouver dans l'écriture contemporaine colombienne des formes antiques et également modernes qui sont en continuelle hybridation et modification afin de rendre compte de l'histoire de la Colombie et de sa représentation métaphorique.

Mise en place du contexte des auteurs contemporains colombiens

Avec les auteurs européens qui ont mis en crise l'art de la représentation à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle (Jarry, Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck, pour en nommer seulement quelques-uns), ainsi que le théâtre d'après-guerre (Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, entre autres), le théâtre a pris des dimensions inattendues jusqu'à aujourd'hui. Le terme « conflit » dans le drame classique était soutenu par la présence d'au moins deux forces antagonistes, maintenues par un mouvement constant de lutte, comme nous l'avons déjà vu.

L'évolution du conflit permettait à l'action, laquelle récupérait dans la conscience publique le questionnement sur des sujets transcendants, de maintenir l'intégralité de l'homme à la recherche de sa perfection propre et civique. C'est le cas d'Antigone et Créon, par exemple, qui incarnent la confrontation entre deux forces : la justice des hommes contre celle des dieux. Pour de tels sujets, l'idéal de l'homme a créé les héros : guerriers, nobles d'esprit, que veillaient pour le bien-être de la *polis*. A travers eux se construisaient les valeurs universelles.

Actuellement, les forces du conflit ont changé dans leur rapport à la transcendance, non parce que le conflit est moins important, mais parce que les héros de la tragédie grecque et classique disparaissent comme héros épiques. Les personnages d'aujourd'hui ne sont pas « meilleurs que nous », ils sont « comme nous ». Ainsi donc, à travers la dramaturgie contemporaine

colombienne on constate que dans ce pays, dont la tragédie humaine reste d'actualité, la représentation témoigne avec des langages propres à l'art, d'une société poussée par la terreur à continuer à construire son histoire.

Le théâtre dans lequel le tragique est présent oblige à pénétrer dans l'angoisse qui amène le spectateur à la reconnaissance de sa propre mortalité. Cette conscience rend possible la réflexion sur le sens de l'humain afin de faire renaître l'espoir d'un autre monde possible. C'est peut-être ici la signification de ce que Nietzsche a appelé « la sagesse du tragique ». Pour nous donc, la recherche d'une modalité du tragique contemporain issue de la figure de l'enfermement nous introduit au théâtre colombien actuel.

Bien que la dramaturgie colombienne possède son propre langage, on peut constater aussi la forte influence qu'a eu sur elle le théâtre européen. Tout au long de notre thèse, il nous intéressera donc de voir quelles sont ces influences européennes dans le théâtre colombien. Mais nous voudrions surtout observer comment les dramaturges colombiens se sont approprié ces références européennes pour créer une poétique propre d'où surgissent l'enfermement et le tragique à l'intérieur de celui-ci.

A partir des analyses que nous allons faire, nous accéderons à un espace de réflexion basé sur des métaphores de l'univers de la représentation, sur ce que nous sommes, ainsi que sur ce que nous sommes en train de construire dans le monde. Pour parvenir à notre objectif, nous partirons de l'affirmation faite par les penseurs de l'esthétique du théâtre contemporain, notamment Catherine Naugrette : une approche esthétique doit aujourd'hui trouver des

outils qui permettent des nouvelles lectures à partir de la pluralité des possibilités¹⁶. Comme l'a constaté aussi Heiner Müller : « face à l'impossibilité d'un récit universel » , l'esthétique contemporaine doit se fonder sur la multiplicité des formes. Pour arriver à contempler cette possibilité plurielle, il nous semble important d'éclaircir certains éléments contextuels et historiques, non seulement de la dramaturgie colombienne, mais du pays dans laquelle cette dramaturgie est née.

Le pays des auteurs contemporains de notre *corpus*

Un pays comme la Colombie, où la violence et la guerre ont été présentes, favorise la création fictionnelle. C'est pourquoi avant d'entrer dans l'analyse proprement dite de cette création fictionnelle, il nous paraît important de décrire certains événements historiques qui, d'une manière ou d'une autre, directe ou indirecte, évidente ou allusive, se retrouveront dans ces créations théâtrales.

Nous verrons comment les différentes générations de dramaturges colombiens ont créé une conscience face au monde qu'ils habitent. Comment ils ont également créé une expression propre pour les générations de spectateurs qui les accompagnent. Spectateurs qui font eux aussi à leur tour partie de cet univers qui est représenté. Le spectateur ou le lecteur qui a vécu directement le conflit sait de quoi parle l'univers de fiction de ces pièces. Tandis que ceux qui ne l'ont pas vécu sont touchés dans leur humanité par la souffrance des autres, mais surtout par la peur de vivre ces situations. C'est ce qui donne à cette dramaturgie une valeur universelle.

¹⁶ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Armand Colin, Cursus, Paris, 2005.

Contexte historique et social

Avant les années soixante, le théâtre colombien manque d'un mouvement théâtral capable de rompre les schémas esthétiques qui existaient depuis le XIXe siècle. Mais certains événements historiques tels que « l'Epoque de la Violence » - à la fin des années quarante, jusqu'à la fin des années cinquante - ont profondément marqué le processus historique du pays ainsi que la population, y compris les artistes et les intellectuels.

Pour cette raison, il semble assez important pour notre recherche de faire connaître quelques éléments qui montreront comment est née et en quoi a consisté cette Epoque de la Violence, ainsi que ce qui s'est déroulé ensuite. Ceci permettra non seulement d'approcher l'histoire de la Colombie, mais aussi de comprendre certaines figures esthétiques imprégnées par cette histoire comme toutes les expressions artistiques du pays, et spécialement la littérature.

Il ne s'agira évidemment pas d'une étude historique approfondie, notre intérêt étant simplement de placer dans son contexte historique les origines du théâtre contemporain colombien afin d'ouvrir les chemins de notre recherche.

Antécédents historiques

« Le XIXe siècle s'est prolongé en Colombie jusqu'aux trois premières décennies du XXe ». ¹⁷ Cette affirmation de Yury Ferrero

¹⁷ Yury Ferrer, *Victor Vivíescas : exponente de la dramaturgia colombiana contemporánea*, Thèse de doctorat en Littérature, Université Javeriana, Bogota, 2001, p. 17.

qui rejoint les thèses de beaucoup d'historiens de la Colombie, appliquées à l'histoire de l'art, montre le premier anachronisme du développement théâtral colombien en comparaison avec celui des pays européens et même avec d'autres pays d'Amérique latine.

Cette période historique de la Colombie des trois premières décennies du XXe siècle a été la cause du statisme qui a imprégné l'art de cette époque. Ces trente années ont en effet été marquées par plusieurs guerres civiles provoquées par la lutte permanente entre le Parti conservateur - qui a tenté de maintenir l'hégémonie du parti dans le gouvernement - et le Parti libéral - qui voulait le relais - comme dans le cas de la guerre des Mille Jours¹⁸, par exemple.

Les attaques entre les deux partis traditionnels correspondaient des deux côtés à une lutte pour le pouvoir politique et économique et non à un intérêt pour le changement social. L'amélioration des conditions de vie des classes populaires n'avait pas de place dans cette « guerre de partis » qui existait pratiquement depuis leur création pendant les années 1840 - déjà avant la formation des deux partis, étaient apparus les premiers épisodes de divergences politiques, notamment entre Bolivar et Santander -. Pendant toutes ces décennies de disputes, la classe privilégiée économiquement (composée de très peu de familles), et à laquelle appartenaient les dirigeants des partis, augmentait ses capitaux grâce à la création d'industries et au « boom du café » des années vingt.

¹⁸ Cette guerre pour le pouvoir a eu lieu entre 1899 et 1902 entre le gouvernement conservateur et les libéraux. 80 000 morts pour une population de 4 millions à l'époque . Ces « Mille Jours » ont été suivis par la perte de Panama en 1903.

Jusqu'aux années 1930, les tentatives de « révolte » populaire étaient réprimées violemment par le gouvernement, causant dans beaucoup de cas la mort des manifestants. Une partie de l'œuvre du Prix Nobel colombien de littérature Gabriel Garcia Marquez est imprégné de cette violence. Pour comprendre la situation de l'époque, il suffit par exemple de lire le récit qu'il fit dans *Cent ans de solitude* d'un des plus terrifiants - mais non unique - assassinats de travailleurs : « le massacre des Bananeras »¹⁹.

*Plusieurs voix hurlèrent en même temps :
- Plaquez-vous au sol ! Plaquez-vous au sol !
Déjà les premières lignes l'avaient fait, balayées
par les rafales de mitraille. Les survivants, au
lieu de se plaquer au sol, voulurent revenir sur la
petite place est c'est alors que la panique, comme
un coup de queue de dragon, l'envoya rouler en
grosses vagues serrées contre la houle compacte
qui venait en sens inverse, refoulée par un coup
de queue de dragon de la rue opposée où
d'autres mitrailleuses tiraient également sans
relâche. Ils étaient coincés dans cet enclos, pris
dans un tourbillon gigantesque qui fut peu à peu
réduit à son épicentre dans la mesure où la
frange circulaire se trouvait systématiquement
découpée, comme on pèle un oignon, par les
cisailles insatiables et bien réglées de la
mitraille.²⁰*

En face des représailles d'une telle violence, la population traumatisée continuait à être plongée dans une espèce de léthargie

¹⁹ En 1928, la United Fruit Company des Etats-Unis était en Colombie depuis presque trente ans et bénéficiait de l'absence de législation du travail. Le 6 décembre de cette année-là, après un mois de grève, trois mille travailleurs de l'entreprise se réunirent près de la gare ferroviaire de Ciénaga, dans le département de Magdalena, dans le nord du pays. La rumeur courait que le gouverneur allait venir pour écouter leurs réclamations. Le fonctionnaire ne vint jamais et ils furent criblés de balles. Le nombre exact de morts n'a jamais été su, mais oscille entre 500 et 3 000. Les cadavres avaient été transportés en train jusqu'à la côte et jetés dans l'océan Atlantique. L'entreprise de chemins de fer de la région était propriété de la firme britannique Santa Marta Railway Company, mais la majorité de ses actions appartenait à la United Fruit.

²⁰ Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, Traduit par Claude et Carmen Durand, Seuil, 1995, p. 343.

et de conformisme face à toutes les décisions prises par le gouvernement. A cette époque les Etats-Unis, qui avaient beaucoup d'industries en Colombie et dans tous les pays d'Amérique latine, préservait leurs intérêts économiques contre n'importe quel supposé risque d'une éventuelle révolution « semblable à la bolchevique ». Pour cela, les propriétaires des industries nord-américaines faisaient pression sur le gouvernement pour empêcher toute révolte sans tenir compte de la méthode, comme ce fut le cas de ce « massacre des bananiers ». Cet ensemble de circonstances a ralenti le développement économique et culturel à cette époque-là.

Quant au théâtre, toute tentative pour rompre avec les schémas habituels était considérée comme quelque chose de « totalement éloigné de l'art véritable »²¹. Le public était l'élite intellectuelle bourgeoise alors influencée par la littérature française du XIXe siècle. Yury Ferrer montre dans sa recherche un exemple très clair de la forte influence que le romantisme français exerçait encore en 1920 : Luis Tejada, un chroniqueur important de l'époque, écrivait à Medellin, après la première présentation de la pièce *Maison de poupée* de Henrik Ibsen :

« (...) *Maison de Poupée* n'a pas été comprise : un critique de théâtre a dit ce matin qu'elle était absurde car elle n'était pas en accord avec l'amour sublime qu'illustre les œuvres de Chateaubriand. »²²

Des dramaturges des années vingt tels que Antonio Alvarez et Luis Enrique Osorio, entre autres²³, ont essayé de rompre avec ce théâtre appelé par l'écrivain de l'époque Daniel Samper-Ortega «

²¹ Leon Lyday, *Antonio Alvarez Lleras y su teatro en Materiales para una historia del teatro en Colombia* de Watson, M. Reyes, C-J., Biblioteca Básica de Colcultura, Bogotá, 1978, p. 259.

²² Yury Ferrer, *op. cit.* p.19

²³ Ces deux auteurs ont commencé à écrire en prose et pas en vers comme c'était l'habitude.

théâtre de cape et d'épée »²⁴, mais n'y sont pas parvenus. Malgré la tentative d'aborder dans leurs dramaturgies des thématiques sociales et les controverses du moment, la superficialité ainsi que la structure de base appartenaient au théâtre qui avait existé auparavant.

Cependant, les événements qui ont eu lieu pendant les années trente et au début des années quarante en Europe de l'Est et de l'Ouest ainsi qu'aux États-Unis, notamment les conséquences du krach de Wall Street en 1929, l'expansion de l'Union soviétique et du communisme, la puissance du National-socialisme et des doctrines fascistes ont commencé à avoir une incidence politique, économique, intellectuelle et culturelle sur la société colombienne.

Les nouvelles réflexions philosophiques, politiques, économiques, scientifiques et sociales ont commencé à tracer un nouveau chemin non seulement parmi les groupes économiques dominants, mais aussi dans les classes populaires. Au début des années trente, le Parti communiste présent surtout dans les zones rurales, a été créé. Ce parti a commencé à influencer les programmes du Parti libéral même si ce dernier s'est maintenu dans sa structure traditionnelle.

Entre 1930 et 1946, il y a eu une hégémonie du Parti libéral. En 1942, le président Alfonso Lopez Pumarejo est réélu. Ce libéral qui depuis sa première période présidentielle (1934-1937) avait réveillé le besoin d'un changement avec son programme de gouvernement appelé "Révolution en Marche" donna comme résultat de son mandat une révision de la constitution qui datait de 1886, une réforme agraire importante, des revendications pour les droits des travailleurs et des créations d'universités officielles,

²⁴ Léon Lyday, *op. cit.*, p. 247.

quoiqu'il continuait, au début, à bénéficier du soutien inconditionnel de la bourgeoisie libérale nationale. Cependant, durant son deuxième mandat, beaucoup de ses propositions et des changements au niveau social n'ont pas été bien acceptés ni par son propre parti ni par ses opposants.²⁵

Dans un moment de grande tension, il est obligé de renoncer à la présidence en 1945. En 1946 prend place un président conservateur²⁶ et se fortifie un leader libéral dissident qui avait fait une partie de ses études en Italie et commencé sa carrière politique quelques années auparavant. Son nom était Jorge Eliecer Gaitan, appelée aussi le « *caudillo* du peuple ». C'est l'homme qui fait renaître l'espoir de changements sociaux dans le peuple.

Gaitan, homme controversé, vu comme un socialiste en même temps que traité de fasciste, proposait des réformes qui allaient contre les intérêts de la bourgeoisie. Ses discours attiraient les masses. Il disait « *que le peuple était supérieur à ses gouvernants* »²⁷, de même qu'il criait : « *Si on me tue, vengez-moi !* » C'est le 9 avril 1948 que Gaitan se fait assassiner en plein centre de Bogota. Le peuple échauffé à cause de sa mort s'en prendra à son meurtrier et de rage incendiera le centre-ville causant des dégâts irrémédiables. Le terrifiant « Bogotazo »²⁸ laissera six cents morts, mille blessés, cent cinquante sept immeubles endommagés, dont cent trois complètement détruits. C'est avec ces chiffres que finit, selon la Croix Rouge des Etats-Unis²⁹, la première journée de

²⁵ Eduardo Gómez, *La influencia de Brecht en el Teatro Moderno en Colombia* en Karl Kohut, *Literatura colombiana hoy : Imaginación y barbarie*, Iberoamericana, Madrid, 1994, p. 320.

²⁶ Le président Mariano Ospina Pérez (1946-1950).

²⁷ Jean Lartéguy. *Les guérilleros*. Raoul Solar. Paris, 1967. p. 36

²⁸ « Bogotazo » est le nom donné aux émeutes qui on eu lieu ce jour-là dans la capitale –Bogota.

²⁹ www.rcnradio.com/gaitan/ : Dossier spécial : « *Gaitan 60 ans -Vivo en la memoria* », Avril 2008.

la période qui sera connue comme la plus violente de l'histoire de la Colombie jusqu'alors : « l'époque de la Violence ».

Le réveil postérieur à la Violence

En six ans, cette époque appelée « de la Violence » laissa aux alentours de trois cents mille morts, deux millions de déplacés et d'innombrables pertes économiques. Le Parti conservateur (drapeau bleu) et le libéral (drapeau rouge) payaient les uns et les autres des « brigands » pour exterminer leurs adversaires.

Lartéguy dans son livre *Guérilleros* raconte :

« En deux ans, plus de quinze mille personnes sont assassinés ; les terres confisquées, les maisons incendiées, ce qui oblige les populations de régions entières à un exode vers les banlieues misérables ou les pays voisins. Un hameau de la vallée du Cauca (département du sud du pays), Celian, est détruit et tous ses habitants brûlés vifs. A Cali, le 22 octobre 1947, une réunion publique d'ouvriers et des paysans est interrompue par des bandes armées de mitrailleuses : des centaines des morts. Les villages d'où venaient les manifestants sont pillés, les femmes violées, et tous les habitants exécutés. » (Lartéguy, p. 39)

Rien ne paraissait pouvoir arrêter la situation. Au contraire, chaque épisode de violence comme celui décrit ci-dessus par Lartéguy, a provoqué une escalade de vengeance sans mesure. Dans la population, les ripostes contre les violents ont été tous les jours plus violentes. Ces années traumatiques ont bouleversé le pays dans tous ses aspects. Les paysans, principales victimes de cette période, souffrirent de plus des mesures prises par le gouvernement qui confisquait leurs biens. C'est à ce moment-là

que naissent, au début des années cinquante, les premiers groupes de guérilla. (Gomez, p. 20).

Les intellectuels et artistes de cette époque, « atterrissaient dans une terrible, sanglante et effrayante réalité »³⁰ qui leur a fait prendre conscience du besoin de profonds changements sociaux. Jusqu'à ce moment-là, l'art avait été « l'art pour l'art » mais la situation de conflit commença à toucher tous les niveaux de la société et toutes les personnes.

Vers un nouveau théâtre

Paradoxalement, au milieu de cette violence du début des années cinquante, le pays commença à s'industrialiser. Les villes commencèrent à grandir et Bogota, qui n'avait pas une grande activité culturelle, commença à se transformer en un centre intellectuel et artistique important.

Pour neutraliser la violence vécue par le pays, le militaire Gustavo Rojas Pinilla prit le pouvoir en 1953 dans l'espoir populaire d'en finir avec tous les problèmes. Élu à la présidence en août 1954, il tente de créer une base populiste alliant paysans, travailleurs urbains et militaires pour une unité nationale. Il lance un programme de travaux publics, établit un système de crédit agricole, introduit des réformes sociales et donne le droit de vote aux femmes. Il s'assure aussi du support de l'armée, en haussant ses budgets, et de celui de l'Église, en fondant son propre parti - Alliance pour le progrès - basé sur la doctrine chrétienne. Par contre, il se met à dos l'élite traditionnelle qui assume le gros des coûts de ses programmes.

³⁰ Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, La Candelaria, Bogota, 1989, p. 251.

Dès 1954, la situation tourne mal. Les réformes piétinent, la situation économique se gâte et la violence reprend. En réaction, Rojas-Pinilla assume des pouvoirs dictatoriaux. Une sévère répression, notamment à l'endroit de ceux qui sont irrespectueux à son égard, mène à un massacre dans une foule en février 1956. Menacés, les partis traditionnels se réunissent au sein d'un Front national. Rojas-Pinilla annonce son intention d'être candidat unique aux élections de 1958, mais le pays proteste. Devant l'opposition de l'armée, le général quitte le pouvoir le 9 mai 1957. Une junte militaire précédera la restauration de la démocratie et la remise du pouvoir au Front national en 1958.

Le Front national, négociation entre les dirigeants conservateurs et les libéraux, leur permettra d'avoir le pouvoir tous les quatre ans alternativement. Tous les quatre ans donc, le gouvernement changera de couleur (drapeau bleu/drapeau rouge), mais aucun des deux ne fera de réformes importantes dans la structure sociale du pays. La seule opposition politique devant cette bipartition gouvernementale – qui a duré vingt ans - était la gauche, représentée d'une part par les partis communiste, socialiste, notamment, et, d'autre part, par les groupes de guérilla qui se sont formé à ce moment-là, comme les FARC. Ces dernières se sont fortifiées pendant les années soixante et soixante-dix.

L'évolution intéressante pour le théâtre pendant la période de Rojas-Pinilla a été l'introduction en 1956 de la télévision dans le pays. Avec l'arrivée de ce média, paradoxalement le théâtre a acquis une énorme importance et ouvert le pas à sa modernisation. Le général avait créé des espaces de télévision pour ses discours, mais il était aussi nécessaire de créer d'autres programmes qui remplissaient les temps de transmission. C'est ainsi qu'est né le

projet du « télé-théâtre ». Pour dépasser le problème de la carence d'acteurs pour jouer, on appela les « acteurs de radio » – depuis les années quarante il existait le « radio-théâtre » – qui étaient bien accueillis par les auditeurs.

Néanmoins quand ces acteurs voulurent passer à la télévision, ils se retrouvèrent avec des problèmes à cause de leur absence de techniques de jeu et d'expression corporelle. Le gouvernement de Rojas Pinilla décida donc de chercher le « meilleur metteur en scène du monde parlant l'espagnol à n'importe quel prix. »³¹

Ils trouvèrent le Japonais Seki-Sano qui vivait alors au Mexique et était reconnu pour son travail. La formation que ce maître donna aux acteurs était basée sur la technique de Stanislavski qui était resté inconnu en Colombie jusqu'à ce moment. Il créa aussi chez les acteurs le besoin de faire du théâtre et non de la télévision uniquement. Il leur apprit la discipline, la nécessité de la recherche et de l'étude du sens social et symbolique d'un texte théâtral. Il approfondit la fonction indispensable que tout acteur devait avoir dans le processus de création lors de la mise en scène d'une pièce.

Le travail fut très intense mais court. Un an après son arrivée, le gouvernement découvrit que Seki-Sano était communiste et l'expulsa. Les acteurs qui avaient eu l'occasion de recevoir cette formation eurent la possibilité de créer un théâtre pour le peuple et de rompre avec les schémas connus jusqu'alors. Quand Rojas-Pinilla abandonna le pouvoir, le nouveau gouvernement donna la télévision aux industries commerciales du

³¹ Santiago García, *Contribuciones para una historia actual del teatro en Colombia in Teoría y práctica del teatro*, La Candelaria, Bogotá, 1989, p. 255.

pays. Les acteurs démissionnèrent et créèrent des groupes de théâtre indépendants. Ce moment fut crucial pour le théâtre colombien grâce à l'héritage de Seki-Sano et grâce aux voyages de quelques personnes de théâtre qui décidèrent de se former à l'extérieur pendant les années soixante : en France, en Tchécoslovaquie, en Allemagne surtout de l'Est, en Argentine, aux Etats-Unis.

Les principales avant-gardes théâtrales de l'occident de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années soixante et soixante-dix, dans une course précipitée contre le temps, provoquent la « modernisation » du théâtre colombien : les écrits de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Ionesco, Beckett, Adamov, Weiss, Albee, Arrabal, Grotowski, etc.³² ont débarqué presque en même temps. Ce sont tous ces auteurs et penseurs du théâtre qui vont influencer les personnes qui sortiront l'art dramatique colombien de son statisme prolongé pendant des décennies.

D'anciens étudiants de Seki-Sano fondèrent une école de formation et un groupe de théâtre appelé El Buho. Le théâtre universitaire commença à occuper un espace important et c'est de là que naquirent des groupes importants comme le Teatro Libre, Le Teatro Popular de Bogota, le Local, etc. Des publications commencèrent à naître donnant des informations sur les mouvements de théâtre dans le monde entier. Il y eut des traductions de pièces et des publications d'articles étrangers ainsi que des articles rédigés par les professionnels du théâtre local.

³² Victor Viviescas, *Pertinencia del debate modernidad / posmodernidad para abordar un estudio de la dramaturgia colombiana de final de siglo*. Pollettieri, O. (Editor) in *El Teatro y su mundo*, Estudios sobre el teatro iberoamericano y argentino, Galerna, Buenos Aires, 1997, p. 116.

Cependant c'est surtout la découverte de Bertolt Brecht qui va pousser au surgissement du « Nouveau Théâtre » en Colombie.

Le « Nouveau Théâtre » ou le théâtre engagé

“Le théâtre colombien aborde d'une manière directe les problématiques sociales et culturelles. Il part des expériences très concrètes du peuple colombien et se transforme en son porte-voix et en son défenseur.”³³ Ce texte de Maria Mercedes Jaramillo³⁴, écrit en 1992 dans son livre consacré au mouvement théâtral colombien Nouveau Théâtre (Nuevo Teatro), reflète l'esprit engagé du théâtre colombien depuis les années soixante jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

Au cours de ces trois décennies-là, les groupes de théâtre les plus représentatifs du pays - La Candelaria sous la direction de Santiago Garcia, ancien élève de Seki-Sano, ainsi que le groupe Expérimental de Cali (TEC), dirigé par Enrique Buenaventura, formé en Allemagne, - ont été grandement influencés par la découverte que les deux auteurs et metteurs en scène ont fait du théâtre de Bertolt Brecht.

A partir de 1958, s'est exprimée pour la première fois dans la revue *Mito*³⁵ la nécessité de diffuser l'œuvre du dramaturge allemand. Ces deux importants hommes du théâtre moderne

³³ Maria Mercedes Jaramillo, *El Nuevo Teatro colombiano : arte y politica*, Colección Teatro, Université d'Antioquia, 1992, p. 22.

³⁴ Maria Mercedes Jaramillo est une colombienne spécialiste de littérature hispano-américaine et professeur à Fichburg Satate College (Massachusetts).

³⁵ Cette revue, inspirée des *Temps Modernes* de Sartre, a été créée en 1955 à Bogota pour faire connaître les mouvements de pensée de l'époque provenant d'Europe et d'Amérique latine et ouvrir au débat d'idées. Sa fin est arrivée avec la mort de son fondateur en 1962.

colombien - Garcia et Buenaventura - étaient les premiers à promouvoir certaines pièces de Brecht, lesquelles avaient été initialement traduites par les jeunes écrivains du comité de rédaction de la revue. Mais Garcia et Buenaventura ont voulu faire surtout connaître de Brecht ses poèmes, ses réflexions sur le théâtre et son importance pédagogique dans la société.

En cette année 1958, Enrique Buenaventura a écrit dans cette revue un article intitulé *De Stanislavski à Brecht* dans lequel il critique fortement le théâtre basé sur les émotions, en le considérant comme un théâtre de « confessions » - Ibsen y compris. Pour Buenaventura, la technique de l'acteur de Stanislavski favorise le théâtre individualiste. Ceci, conclut-il, rend trop petit l'objectif social du théâtre. Le théâtre épique, par contre, ravive sa grandeur. Cette position est applaudie par la nouvelle génération d'écrivains, de comédiens et de metteurs en scène car cela leur apportera une nouvelle vision de l'art théâtral. Eduardo Gomez dans son article intitulé : « L'influence de Brecht dans le théâtre moderne en Colombie » l'explique :

« Ce numéro de *Mito* constituait une vraie révélation pour ma génération (...) : nous nous sommes rendu compte qu'on nous faisait connaître un de ces grands créateurs qui n'apparaissent qu'une seule fois chaque siècle. Nous avons su qu'il fallait continuer à lire Brecht et qu'après avoir fait sa connaissance, le théâtre qu'on faisait en Colombie jusqu'à ce jour-là ne pouvait plus continuer à être le même. » (Gomez, p. 320)

C'est ainsi que le théâtre colombien se voit confronté aux conceptions de son utilité dans un pays comme la Colombie. Les nouvelles personnalités du théâtre approfondissent la théorie théâtrale de Brecht. Réveillés par ses idées, ils initient une nouvelle

étape dans l'histoire du théâtre colombien. Le théâtre qui avait existé jusqu'à ce moment-là est appelé par les nouveaux artistes, majoritairement de gauche, « bourgeois » car, disaient-ils, c'est un théâtre fait seulement pour divertir les élites économiquement puissantes de la population. Ce « vieux » type de théâtre a dû prendre congé pour laisser place sur la scène au Nouveau Théâtre.

Ce Nouveau Théâtre devient alors le « porte-voix » et le « défenseur du peuple » comme le décrivait M-M. Jaramillo dans la citation faite auparavant. Sa finalité idéologique était de faire prendre conscience au peuple de sa propre histoire. L'éduquer aussi pour créer un monde nouveau plus juste. C'est pourquoi le maniement du pouvoir, les causes de l'insurrection, la période de la Violence, les massacres de la première moitié du XXe siècle, la découverte, le colonialisme, le processus d'indépendance avec l'Espagne et l'injustice sociale sont devenus des sujets récurrents de la dramaturgie pendant ces trente ans. Le rêve révolutionnaire surgit comme une solution sociale aux conflits de la nation et devient le fondement conceptuel de ce Nouveau Théâtre.

Ce rêve révolutionnaire des intellectuels de l'époque était tout à fait compatible non seulement avec le moment historique de la Colombie - leurs non-conformisme avec la classe dirigeante - mais aussi avec le reste du monde - quand la planète était séparée en deux après la Deuxième Guerre mondiale. La Guerre Froide s'est également étendue au Nouveau Monde. La Colombie a connu, jusqu'à aujourd'hui même, les conséquences de la lutte entre le monde communiste et le monde capitaliste. Les Etats-Unis et l'Union soviétique ont influencé, chacun de son côté, tous les pays de l'Amérique latine. On connaît bien quelques événements engendrés par cette escalade politique : la Révolution cubaine, les

gouvernements populistes, les coups d'Etat et les dictatures, le développement des guérillas, et des paramilitaires pour les combattre, ainsi que la plus récente « révolution bolivarienne », entre autres.

Le Nouveau Théâtre d'alors, depuis l'entrée de Brecht dans le pays, se radicalise vers la gauche et s'engage dans l'utopie communiste. Ceux qui partagent ces idéaux politiques sont persécutés par le gouvernement. Les efforts pour se faire une place dans le monde artistique ont été grands. Mais l'inspiration marxiste, et brechtienne, de différents groupes apparus, les conduit à s'unir et à fonder la Corporation colombienne de théâtre en 1969. Son but : « Favoriser la création d'un théâtre national capable de se consacrer à la recherche et d'exprimer d'une manière révolutionnaire les conflits du peuple colombien. » (Gomez, 328-329)

Pour accomplir ces objectifs, la création collective acquiert un rôle primordial dans cette époque de transformation. Le théâtre d'auteur est resté un peu à l'écart quand les sujets de leurs pièces ne coïncidaient pas avec ce que le Nouveau Théâtre promulguait.

La création collective était un modèle méthodologique compatible avec les projets d'éradiquer par le théâtre la lutte des classes. Ce modèle prétendait en finir avec la hiérarchisation du théâtre traditionnel : dramaturge/directeur/acteur. L'acteur se transformerait alors en auteur et tous ensemble intégreraient la création. La réflexion s'est conduite autour de l'évènement social et du changement qui pourrait se produire si le spectateur devenait un être critique de la réalité.

A ce propos, Maida Watson explique ce que pour Enrique Buenaventura signifiait cette rupture avec le passé :

« En éliminant la hiérarchie traditionnelle du monde théâtral pour la remplacer par un ordre d'égaux selon la méthode collective, Buenaventura postule que l'on peut arriver plus efficacement à éliminer la hiérarchie dans le monde du public ». ³⁶

Éliminer la hiérarchie dans le public voulait dire l'éliminer dans la société. Pour cela, les spectateurs de ces nouvelles créations ont été dans une première période les paysans et ensuite les ouvriers, avec leurs organisations syndicales. Les sujets étaient pris dans la réalité, dans les événements de l'histoire et de l'actualité qui montraient ce qu'il fallait changer pour « un monde meilleur et plus juste ».

Le théâtre colombien interprète donc Brecht à partir de ses propres circonstances et des nécessités du pays. Bien que quelques années plus tard, ce mouvement théâtral ait reçu de fortes critiques pour la manière dont ses membres avaient interprété Brecht : de façon trop réductrice et superficielle. Eduardo Gomez le dit : l'effet de *distanciation* a été confondu avec un manque de vitalité chez les comédiens, une carence de vraisemblance à l'intérieur des fables. Les textes et les symboles étaient trop schématisés et les pièces ont été créées dans une dynamique didactique trop démonstrative. Toute cette situation, explique Gomez, est due à la trop grande influence politique dans le monde esthétique. Le communiste faisait oublier la profondeur de l'individu au milieu d'une collectivité anonyme.

³⁶ Maida Watson, *La teoría teatral de E. Buenaventura: el problema del colonialismo cultural* en Cedomil Doic, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, Vol. 3, *Epoca contemporanea, Critica*, Barcelona, 1990, p. 579.

Malgré tout, un constat reste : le Nouveau Théâtre a stimulé la création des liens profonds entre les générations de dramaturges des cinquante dernières années avec le monde qui les entoure. Grâce au Nouveau Théâtre, le théâtre dans ce pays a connu les possibilités de nouveaux langages esthétiques, a construit ses propres repères pour initier son histoire théâtrale, a essayé de comprendre et de traduire les dramaturgies venues de l'Europe dans ses propres préoccupations. Ce Nouveau Théâtre a également contribué à la modernisation du théâtre en Colombie et lui a ainsi permis d'entrer dans la crise de la représentation qui est survenue depuis la fin du XIXe siècle.

De la contestation engagée à la parole métaphorique

Dans les années quatre-vingt, parallèlement au théâtre engagé et de création collective, se sont fortifiées de nouvelles formes dramaturgiques éloignées de l'engagement politique. De nouvelles compagnies et de nouveaux auteurs sont apparus pendant les trois dernières décennies. La création de festivals nationaux et internationaux, particulièrement le Festival Ibéro-américain de théâtre, a donné la possibilité de discussion, de connaissance, d'échange avec d'autres langages venus de l'intérieur et de l'extérieur du pays.

Se sont créées des formations théâtrales à niveau professionnel dans différentes universités et se sont ouverts des conservatoires supérieurs de théâtre. Tout cela a permis une continuation du processus de développement théâtral colombien. C'est ainsi que beaucoup de nouvelles créations théâtrales ont surgi dans plusieurs endroits du pays. Toutes ces nouvelles

manifestations théâtrales, toute cette dynamique, coïncide aussi avec les évènements historiques mondiaux et nationaux.

Depuis la fin des années quatre-vingt, la chute du mur de Berlin a signé la mort de l'utopie communiste, a brisé le rêve révolutionnaire latino-américain, surtout quand a été dévoilé le totalitarisme qui sévissait derrière le mur. Pendant ces mêmes années jusqu'à aujourd'hui, le conflit colombien a pris aussi des proportions si difficiles à comprendre que chaque jour la situation du pays était plus complexe. Les forces qui incitent à la violence, et finalement à une guerre interne qui s'intensifie entre différents fronts, provoque une telle cruauté et barbarie qu'elles incitent au doute et aux suspicions sur la nature de l'homme et de ses actes quand ceux-ci n'ont pas cessé d'inonder de sang les fleuves et de remplir la terre de cadavres. Les horreurs de la terrible époque de la Violence des années quarante et cinquante ont déjà été dépassées par les horreurs de la violence et de la guerre actuelle.

Depuis les années quatre-vingt, la présence de la mort dans le théâtre contemporain colombien et de la violence qui naît dans ses alentours, dessine toute une gamme insondable de formes nouvelles de représentation qui peuvent faire penser aux lecteurs ou spectateurs pris au dépourvus, que les auteurs colombiens ont une imagination morbide et démente pour pouvoir inventer telle barbarie dans leurs pièces. Mais malheureusement la réalité dont cette dramaturgie est née, dépasse la fiction.

La Colombie, qui dans les années quatre-vingt aller gagner la célébrité d'être « le pays le plus violent de la planète » n'a pas été gratuite. L'apparition des puissants cartels de la drogue, la création

des « comités de nettoyage sociaux » dans les rues des villes pour tuer homosexuels, voleurs, indigents, ainsi que l'augmentation des séquestrations, la naissance des groupes d'autodéfense - ou paramilitaires -, pour combattre les groupes d'insurrections - ou guérilleros -, ainsi que leur dissémination dans les différentes régions du pays, entre autres, lui ont fait gagné l'adjectif « violent ».

Ces circonstances ont servi particulièrement de matériau d'inspiration artistique pour les oeuvres théâtrales de ces trente dernières années. Pour cette raison, avec ces pièces, nous sommes confrontés à des univers sordides et épouvantables propres à un contexte où le respect pour la vie et les droits fondamentaux des hommes sont fortement outragés. Les aspects qui ont changé sont : les espaces théâtraux, l'utilisation du langage, la façon d'aborder les sujets, les techniques de dramaturgie et les symboles représentés.

C'est à partir de ces changements que nous essaierons de définir les aspects de la dramaturgie contemporaine colombienne. Néanmoins, nous ne pouvons pas déterminer l'existence d'une rupture définitive entre le théâtre nouveau qui a eu ses origines dans le processus de modernisation d'il y a cinquante ans et celui des trois dernières décennies. Des nouvelles expressions conservent l'intention de toucher le lecteur et spectateur, de le faire réfléchir comme c'était aussi l'intention du Nouveau Théâtre, mais en se distanciant de celui-ci.

La dramaturgie d'auteur reprend ainsi sa place au lieu de celle de la création collective. Les dramaturges ne se déclarent pas politiquement comme adhérents d'un parti même si leur dramaturgie conserve un caractère critique face à la société. Les auteurs n'utilisent pas un langage direct pour représenter les

événements. Dans les thématiques abordées dans cette dramaturgie contemporaine, même si elles reconstruisent l'histoire - passée et présente-, au milieu de ces reconstructions, les personnages apparaissent aussi comme des individus. Les terribles conséquences d'une histoire qui a fait des milliers de morts laissent les survivants plongés dans une tragédie, non seulement collective, mais aussi personnelle.

La solitude, le désespoir, l'abandon, la peur, la tristesse, la discorde, parmi beaucoup d'autres sentiments personnels, sont vécus par les personnages de cette dramaturgie. Ceux-ci représentent des individus qui font partie d'une société -d'un pays-, qui depuis plus de cent ans a vu se dérouler son histoire au milieu des horreurs de la guerre et d'une violence qui se vit au quotidien, dans n'importe quelle maison, rue, quartier, ou ville.

Quoique les situations et les personnages correspondent à un univers complètement déshumanisé par la violence, celle-ci se poétise à travers le langage et les images pour se convertir, comme le dit Carlos José Reyes lorsqu'il fait référence à l'œuvre de Victor Viviescas, -mais qui s'étend à toutes les autres pièces de notre corpus - en « lyrisme de la parole, en opposition à la peur et à la solitude de la vie urbaine, au milieu d'une époque de crise profonde ». ³⁷

Bien que les situations des pièces dont il est question ici correspondent à des analogies de la réalité brutale dans laquelle sont nées, l'auteur Fabio Rubiano a affirmé : « Dans le théâtre, la violence réaliste n'a pas sa place, il n'est pas nécessaire de la

³⁷ Carlos José Reyes, *La parábola teatral de Víctor Viviescas* in *Teatro de Víctor Viviescas*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000, p. XIII.

spécifier pour l'aborder. »³⁸ Le langage poétique, dont les symboles et les métaphores ouvrent sur un monde représenté dans toute sa cruauté, permettent en même temps un embellissement de l'horreur, sans laisser de toucher le lecteur ou spectateur comme les atrocités du monde le font dans la vie elle-même. « La tentative de poétiser la violence et de lui répondre avec une pièce qui nous reconstruise pourrait être la spécificité de la dramaturgie de Medellín » écrivait l'auteur Gilberto Martínez-Arango³⁹, père de cette dramaturgie, à la fin des années soixante-dix.

Poétiser pour reconstruire

Médecin, une des villes les plus touchées par le trafic de drogue, a souffert dès les années soixante-dix jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, de problèmes urbains très complexes. Le « sicariato » (paiement pour des assassinats), les menaces de mort, la présence de paramilitaires, entre autres, ont produit une atmosphère de cauchemar dans les rues. Mais c'est précisément dans cette ville que l'un des mouvements de théâtre le plus important du pays des trente dernières années est né et s'est étendu par la suite dans d'autres régions du pays. Un mouvement théâtral important non seulement quant à la mise en scène mais aussi quant à la dramaturgie. Avec Gilberto Martínez-Arango, Henri Díaz, José Manuel Freidel, Victor Viviescas, Ana María Vallejo, parmi d'autres, le théâtre colombien a commencé à prendre de nouvelles formes.

³⁸ *Entretien avec Fabio Rubiano in El Espectador* (journal colombien), Bogota, Dimanche 24 mars 2002.

³⁹ Yury Ferrer, *op-cit*, p.35.

Pour ces auteurs il est important de créer des éléments poétiques et des métaphores – même si celles-ci sont cruelles –, afin de produire “un choc” sur le spectateur à partir de la représentation de ce qui arrive au quotidien. Leurs langages théâtraux montrent au monde, d’une façon poétique, ce qui terrifie les colombiens d’aujourd’hui : leur propre déshumanisation. Le monde de fiction des hommes qui est exposé sur la scène montre la menace dans laquelle le monde réel s’est transformé et dans laquelle le lecteur / spectateur vit lui-même.

Cette condition de la dramaturgie colombienne créée à partir de l’horreur et développée à partir d’une situation tragique sans solution retrouve le référent théâtral contemporain du vieux continent. Parce qu’en Europe nous pouvons constater qu’après la Seconde guerre mondiale, le théâtre européen représente à partir des années cinquante jusqu’à nos jours, « la modernité du monstrueux (...), comme le dit Catherine Naugrette, laquelle constitue à la fois un terrible raccourci dans l’histoire de l’humanité et l’affirmation d’un horrible présent. »⁴⁰

Parler du monstrueux - des horreurs que les hommes font à l’homme et au monde qui l’entoure -, a permis au théâtre occidental l’évocation de l’inhumain comme une nécessité pour reconstruire l’humain, la vision de l’horreur pour récupérer la poésie, l’écoute du silence pour retrouver les mots perdus. Nous faisons allusions aux pièces des auteurs de l’après-guerre comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, mais aussi des pièces plus contemporaines comme celles de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Edward Bond, Sarah Kane, entre autres.

⁴⁰ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, op-cit. p.12.

Elisabeth Angel-Perez appelle ces dramaturgies « les théâtres du traumatisme ». ⁴¹

La dramaturgie contemporaine colombienne d'après les années quatre-vingt paraît prendre un chemin semblable après d'avoir vécu une histoire nationale qui a laissé des traumatismes dont le pays n'a pas pu se récupérer. La guerre déclenchée entre paramilitaires et guérilleros pour le contrôle de différentes zones du pays et pour le trafic de la drogue dans les années quatre-vingt-dix a pénétré toutes les instances sociales et politiques du pays.

Aujourd'hui, la Colombie vit au milieu des scandales de la « para-politique », « farc-politique », règlements de comptes, prises d'otages maintenus en captivité depuis des années. Mais le pays aussi vit actuellement le développement de programmes de réinsertion des membres des différents groupes, à droite (les autodéfenses ou paramilitaires) et à gauche (les guérilleros).

Bien qu'il soit trop difficile de parler objectivement de ce qui se passe dans l'actualité colombienne, à cause de l'impossibilité de regarder avec suffisamment de recul cette histoire récente que seulement le temps permettra d'analyser dans quelques années, on peut entrevoir certaines situations :

Les programmes proposés par le gouvernement actuel du président Alvaro Uribe (élu en 2002 et réélu en 2006) cherchent à retrouver chez les colombiens « le pardon et l'oubli ». Pour obtenir les vérités qui maintiennent les dynamiques du conflit, certaines mesures ont été prises. Pour la recherche de la paix et de la

⁴¹ Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Klincksieck, 2006.

réconciliation entre les différentes parties a été créé la loi de « justice et paix ». Cette loi permet que les membres des organisations armées, en échange d'une diminution de leurs condamnations, se rendent pour « confesser » leurs délits, donnent des pistes pour arriver aux chefs des organisations et initient une réparation morale et matérielle de leurs victimes.

Avant la « conciliation » dont la population de ce pays rêve, il faudra que les Colombiens regardent en face toutes les atrocités commises. Les membres des groupes qui se sont déjà intégrés aux programmes du gouvernement ont commencé à faire leurs « confessions » (guérilleros et paramilitaires). Grâce à celles-ci, l'armée du pays a pu commencer à déterrer les morts cachés dans des fosses communes pour les rendre à leurs familles (3 200 fosses découvertes entre 2004 et 2008) et pour reconstruire les évènements qui s'enchaînèrent dans le conflit.

Tous les jours, issue des « confessions », les histoires de massacres mettent à jour la capacité de déshumanisation que peut engendrer la haine, non seulement au milieu de la guerre, mais en conséquence des intérêts politiques, économiques et du pouvoir. Mais ces intérêts, qui sont les moteurs des groupes acteurs du conflit, n'ont pas encore permis de voir clairement une issue réelle et à court terme qui faciliterait la solution de la complexe problématique colombienne. Au contraire, les combats continuent et la peur de ne pas trouver de sortie habite les Colombiens.

Pour ces raisons, la figure de l'enfermement d'un point de vue esthétique et dramatique peut avoir dans un pays comme la Colombie une dimension cohérente avec le sentiment quotidien de la société dans laquelle ces pièces sont nées. Elle prend la

dimension de l'analogie d'une société qui condamne ses individus à vivre un destin inéluctable d'où ils ne peuvent plus sortir.

Du tragique à l'horreur dans l'enfermement : parcours de notre recherche

Nous fonderons notre recherche sur seize pièces colombiennes des vingt dernières années. Dans toutes les pièces choisies, la figure de l'enfermement est présente, dans ses formes diverses.

Dans le chapitre initial, nous nous consacrerons à la recherche des vestiges de la tragédie dans ce théâtre en partant des principales figures qui permettent de le définir tels que le destin, la catastrophe, la fatalité, la règle des trois unités, le héros, la faute. A partir de ces fondements, nous pourrons établir la présence du tragique à travers de nouvelles formes dramatiques, partant de la tragédie mais ne lui correspondant plus exactement aujourd'hui. Nous en arriverons ainsi à la découverte du personnage-témoin comme figure récurrente du tragique quotidien.

Les témoins sont des personnages survivants et des fantômes des morts. En eux apparaît des symptômes du traumatisme de la guerre : le silence ; les troubles du langage et des actions s'exprimant à travers la circularité, la fragmentation ; la culpabilité de rester vivants comme reliquat de la faute tragique. Nous verrons ainsi comment pour les personnages la vie perd son sens et le tragique sans issue imprègne toutes les dimensions de la vie quotidienne (les lieux, le temps, les sentiments, les relations, etc.)

A partir de ces symptômes dont souffrent les personnages, nous pourrons dans un deuxième chapitre approfondir les singularités scéniques qui produisent la dynamique de l'état de claustration. La présence des portes, de fenêtres, transforme les

lieux scéniques en métaphores du monde. Ces portes et fenêtres protègent les personnages en même temps qu'elles leur permettent de sentir et regarder les horreurs et menaces de l'extérieur.

Les objets, les sons, les éclairages, les ombres, parviennent à cloisonner encore plus les personnages. Tous ces éléments renforcent la sensation de clôture jusqu'au point de convertir les corps en objets, l'éclairage en terreur, la pénombre en dégoût, le noir en avenir. A travers ces descriptions nous parviendrons à pénétrer l'intérieur des lieux, tandis que l'extérieur est la mort, est la violence, est la guerre. Ces figures du dedans et du dehors nous conduiront dans ce chapitre à poser les jalons d'une phénoménologie de l'enfermement.

Dans le troisième chapitre nous allons voir comment le tragique qui ne trouve plus d'issue se transforme dans la confrontation directe avec la mort et l'horreur de la mort. Les mécanismes structuraux esquissés à travers les personnages et les situations de ces œuvres en face de la mort vont nous amener à définir une poétique contemporaine du tragique. Car le tragique, hors du terrain de la tragédie, prend des dimensions moins héroïques, mais plus humaines que dans l'antiquité. Ce changement transgresse les normes traditionnelles et génère de nouveaux horizons esthétiques éloignés des conventions. Dans ce chapitre, nous entrerons dans la description minutieuse de ce qui produit l'horreur et la maintient en fermant toute possibilité d'en sortir : la douleur physique, la désacralisation du corps, l'animalisation de l'homme. Phénomènes qui conduisent à l'absence de transcendance dans l'appréhension de la mort mais construisent une poétique du tragique contemporain.

Une fois établis ces éléments d'une poétique du tragique dans l'enfermement, nous pourrions alors nous acheminer vers une conclusion qui tentera de répondre à cette question fondamentale pour notre recherche : où va le tragique quand la tragédie n'existe plus ? En particulier dans cette dramaturgie contemporaine colombienne de l'enfermement. Que peut produire un tragique transformé par l'horreur du monde et la déshumanisation ? En quoi l'enfermement contribue-t-il à réintroduire le tragique dans la dramaturgie contemporaine ? Cette forme actuelle du tragique ne pourrait-elle pas être une nouvelle façon de retrouver l'essence de la tragédie et le sens de l'humain ? Car même à travers sa déshumanisation l'homme demeure le principe et la fin de l'art de la représentation dans laquelle il peut prendre conscience de sa condition tragique.

I. POETIQUE DU TRAGIQUE DANS LES DRAMATURGIES CONTEMPORAINES DE L'ENFERMEMENT

1. Repères sur la représentation ancienne du tragique

L'aspect le plus important pour comprendre le concept de tragique, comme l'explique le philosophe contemporain français Clément Rosset, c'est la reconnaissance⁴². L'homme qui se voit lui-même comme n'importe quel autre mortel reconnaît en lui sa propre mortalité. Si le fait d'être mortel fait partie de l'être vivant, c'est avec la conscience de cette condition mortelle qu'apparaît le tragique.

La même phénomène se produit avec celui qui prend la place du spectateur face à une scène sur laquelle le tragique est représenté. La personne devant la scène se reconnaît dans le personnage qui va mourir et c'est grâce à cette reconnaissance que le personnage tragique parvient à l'existence : quand l'homme

⁴² Clément Rosset, *Logique du pire*, Presses universitaires de France, Paris, 1971.

(spectateur) reconnaît dans le héros (personnage) sa propre condition de mortel, le personnage tragique existe pour qu'ensuite le public puisse le voir mourir.

Nous sommes ainsi face à deux niveaux de reconnaissance : l'un qui touche directement la condition réelle de l'existence humaine, et l'autre, qui concerne la représentation de cette existence laquelle est pour toujours conditionnée par la mort. Le concept du tragique possède alors une dimension anthropologique et philosophique sous-jacente à diverses expressions artistiques et humaines. Cette conceptualisation du terme tragique a été abordée au moins de deux manières⁴³ :

La première, selon une perspective littéraire, laquelle a commencé avec la tragédie grecque en accord avec la définition aristotélicienne : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ».⁴⁴

Cette définition permet de comprendre la poétique du tragique propre à la tragédie. La représentation du tragique est conçue comme l'évocation d'une situation dans laquelle l'homme prend douloureusement conscience de son destin ou de sa fatalité, lesquels pèsent sur sa vie, sa nature ou son existence en tant qu'être humain.

⁴³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, Paris, p. 424.

⁴⁴ Aristote, *Poétique*, Le livre de poche classiques, Paris, 1990, p. 92.

La deuxième, selon une perspective métaphysique et existentielle : à partir de l'art, d'où surgit le tragique, nous en venons à nous interroger sur le tragique de l'existence humaine dans la réalité. Depuis le XVII^e siècle, cette pensée du tragique s'inscrit dans une perspective moderne. Le tragique dans le contexte de la modernité est quelque chose qui nous inspire aussi une émotion intense à cause de son caractère terrible ou funeste. Ce caractère éloigne du tragique vu du point de vue de la tragédie comme genre littéraire. Le fait d'« accomplir la purgation », à savoir la catharsis dont parle Aristote dans sa définition, est l'objectif de la tragédie hellénique. Grâce à la terreur et à la compassion, le spectateur se libère de ses passions au travers de la souffrance vécue par le héros.

A l'époque moderne et contemporaine, notamment dans la dramaturgie colombienne qui nous intéresse ici, ce n'est pas toujours la *catharsis* libératrice via la purgation de nos passions qui va nous aider à comprendre le concept du tragique. En effet, depuis l'époque moderne le tragique a perdu son caractère de libération et nous conduit plutôt au pessimisme et à la souffrance. Cette nouvelle façon de le concevoir engendre une autre vision du tragique. C'est elle que tout au long de notre étude nous allons développer.

Avant de commencer notre étude, il nous semble cependant important de clarifier certains éléments constitutifs de la représentation du tragique, notamment en Grèce ancienne, afin de mieux comprendre certaines formes du tragique rencontrées dans le théâtre colombien d'aujourd'hui. Ceci nous permettra de constater que certaines formes anciennes ont été conservées, et également de découvrir l'apparition de formes nouvelles qui

compléteront notre recherche de la poétique du tragique dans la dramaturgie colombienne d'aujourd'hui.

1.1. Mécanismes constructeurs du tragique

Le philologue Albin Lesky, dans son livre *La tragédie grecque*, présuppose quatre mécanismes qui peuvent constituer le développement du tragique.⁴⁵

Selon le premier, ce n'est pas la chute du héros qui produit en nous de l'horreur, mais la hauteur depuis laquelle le héros tombe. Pour que l'action continue du personnage devienne tragique, le héros, qui doit être un homme noble, de bien et juste, doit passer d'un état de bonheur immense à un état de profonde disgrâce. Cela suggère que l'action implique un dynamisme émotionnel qui nous fait passer d'un état extrême à l'autre. Ce mécanisme de changement extrême d'émotions s'avère plus tragique que si nous étions depuis le début dans la disgrâce finale.

Avec le deuxième, nous devons reconnaître dans le tragique la relation avec notre propre monde. Si la *mimesis* est la représentation des actions des hommes, alors cette représentation doit nous affecter, nous faire expérimenter des sensations profondes en relation à notre propre existence et nous faire voir ce qu'il adviendra de l'homme au milieu de la destruction du monde.

Dans le troisième, le personnage tragique connaît clairement et consciemment son destin, il en souffre et l'accepte. Dans quelle mesure, alors, le héros est-il coupable de sa disgrâce ? C'est une question qui nous conduit vers ce qui pourrait être défini comme

⁴⁵ Albin Lesky, *La tragedia griega*, Nueva colección Editorial Labor, Barcelona, 1996, p. 25. (Traduit par nous).

un défi du tragique : la *reconnaissance* ⁴⁶ et *l'acceptation* de la faute.

Un personnage qui avance, ignorant l'événement qui le conduit à la mort, n'est pas tragique. Devant la figure de la fatalité, le héros accepte sa disgrâce et reconnaît sa faute. Sur ce point nous devrions ajouter la conception grecque du pouvoir des dieux face aux actions des hommes.

Le destin comme ligne qui conduit le héros à sa disgrâce est tracé, délimité par le pouvoir divin. Le héros, sachant la faute qu'il peut commettre, tente de se sortir du sentier tracé, mais au milieu des péripéties de son histoire, il y revient sans le savoir. Apparaît alors la reconnaissance de la part du personnage, c'est-à-dire, au moment où celui-ci passe de l'ignorance de sa faute à la reconnaissance de cette dernière. C'est ici que finit la construction du caractère tragique du personnage. Aristote l'explique au livre X de la *Poétique* : c'est dans cette reconnaissance qu'il découvre son destin et en tant que juste et noble, l'accepte.

Cependant, le héros tragique ne tombe pas en disgrâce parce qu'il serait quelqu'un de mauvais, mais parce que, comme personnage humain, même s'il est héroïque, il est destiné au déroulement de l'action tragique. Le personnage commet des erreurs de jugement et les dieux le punissent. Cette punition divine et la faute du héros créent une dialectique tragique : « Le tragique réside entre ces deux extrêmes. Si l'individu n'a aucune part de faute, l'intérêt tragique disparaît ; le conflit perd en effet dans ce

⁴⁶ Notons que cette reconnaissance aristotélicienne qui surgit dans le déroulement de la tragédie n'est pas la même que la reconnaissance à laquelle Clément Rosset fait référence et que nous signalions au début de cette étude. Aristote le pose comme une partie de sa poétique, Rosset se réfère directement au surgissement de la notion de tragique dans l'homme face à sa propre existence, lorsqu'il se reconnaît lui-même comme mortel.

cas son nerf ; en revanche, s'il est absolument coupable, les héros cessent de nous intéresser comme héros tragiques »⁴⁷, affirmait Kierkegaard. Si nous savons bien que le destin trace les voies des personnages, nous savons aussi que le caractère de ces héros les conduit à des erreurs qui pourraient modifier le degré de leur faute grâce à l'intervention des dieux. La faute du personnage rappelle l'humanité du héros et le pouvoir des divinités.

Le quatrième mécanisme est l'aspect le plus difficile à aborder : il s'agit de la résolution du conflit qui détermine le tragique.

Si nous partons de l'idée que le tragique est produit par un conflit inévitable entre deux forces qui s'opposent et non par une série de catastrophes ou de phénomènes naturels terribles, la question est : les forces contradictoires qui sont en action pour créer le tragique parviennent-elles à une réconciliation ou non ? Si la réconciliation est possible, le tragique disparaît-il ? Peut-on concevoir le tragique avec une résolution du conflit, dans la tragédie, par exemple ? Ou la tragédie avec une fin conciliatrice, comme *L'Orestie* entre autres, n'est-elle plus alors une tragédie ? Ce sont des questions qui posent problème pour définir le concept du tragique.

Nous voyons souvent comment la résolution des histoires tragiques conduit à une fin conciliatrice, malgré un long enchaînement d'événements tragiques survenus aux personnages - en tenant compte du fait que, pour la Grèce antique, comme nous l'avons déjà dit auparavant, l'objectif de la tragédie est la *catharsis* -. Constamment dans la tragédie nous observons que, malgré deux

⁴⁷ Soren Kierkegaard, *Le reflet du tragique ancien dans le tragique moderne en Ou bien... ou bien*, Bouquins/Robert Laffont, 1993, p. 131.

forces qui s'opposent dans une lutte infatigable, irréconciliable, la sortie vers un apaisement s'accomplit, même si c'est à travers la mort du personnage, laquelle est considérée comme libératrice.

Dans *L'Orestie*, par exemple, nous pouvons voir un tragique absolu dans les vies de Clytemnestre et d'Agamemnon, mais Oreste, de son côté, bien qu'il soit pris tout au long de sa vie dans des événements terribles, y compris le fait qu'il soit matricide et rendu fou par les Érinyes, retrouve au final la raison et son règne, regagnant ainsi la tranquillité.

D'autre part, du point de vue de la résolution du conflit, nous pouvons aussi concevoir le tragique comme un phénomène absolu, sans solution. Pour Goethe, par exemple, les forces antagonistes qui régissent le tragique dans l'homme se situent entre le devoir et le vouloir. « Ce qui est tragique c'est l'aveuglement par lequel, se trompant sur le but de son devoir, il se voit contraint de vouloir ce qu'il ne peut vouloir sans crime »⁴⁸ conclut Szondi par rapport à la dialectique tragique chez Goethe. Pour Goethe, le devoir agrandit la tragédie tandis que le vouloir la rapetisse et l'affaiblit. C'est là qu'il remarque la différence entre l'antique et le moderne, la tragédie se basant sur le devoir, alors que le drame moderne privilégie le vouloir.

Il est nécessaire de comprendre que pour Goethe, l'absence de sortie du conflit tragique n'est pas ce qui fait uniquement mouvoir le monde. Il s'agit seulement d'une partie du tout. Bien que la destruction et la mort imprègnent naturellement la vie des hommes et, si à l'intérieur de la catégorie de ce qu'on appelle le

⁴⁸ Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Circé, Paris, 2003, p. 37.

tragique, la mort a sa place, ceci reste seulement une particularité ne pouvant s'expliquer qu'à partir des lois qui régissent ce tout.

Mais cette dynamique n'est pas si facile à saisir pour l'homme, parce qu'à l'intérieur de son être il est mû par le conflit permanent entre le devoir et le vouloir. Le salut de l'homme s'appuie alors sur sa capacité à trouver un équilibre entre les deux – devoir et vouloir – en tentant de discerner et de comprendre les lois qui régissent son existence. On comprenant que le conflit tragique n'a de solution que sur un plan supérieur à celui qui impulsa la mort tragique. Ainsi seulement la sortie est possible. Comme exemple, nous avons le cas d'Antigone, cas qui a été décrit par beaucoup – Aristote, Kierkegaard, Hegel, etc. – comme « l'œuvre la plus parfaite de toutes. »

Dans cette tragédie nous voyons deux forces opposées en lutte : celle de la loi des hommes contre celle de la loi divine. Antigone et Créon ont des arguments également valables pour continuer leurs actions jusqu'à une tragédie terrible. Les arguments des personnages réussissent à créer une dynamique d'affrontement qui, dans les mains des hommes, ne résout pas la contradiction. C'est uniquement sur un plan supérieur que la sortie est possible : Antigone sait que malgré sa mort qui arrive, celle-ci ne sera pas sa fin. Une lumière d'espérance l'amène jusqu'à sa tombe la tête droite, sûre de ses actes et de sa décision, guidée par la justice des dieux. A la fin, nous sentons presque la présence de ceux-ci recevant, heureux, leur héroïne victorieuse et la libérant dans sa dernière demeure des souffrances vécues.

Une autre vision relative à la résolution du tragique correspond à celle qui voit le phénomène tragique comme une généralité de ce qui se passe dans le monde. C'est-à-dire que cette

position provient d'un regard sur le monde comme lieu dans lequel il y a toujours des forces contradictoires en constante lutte, sans jamais trouver de réconciliation et sans qu'il y ait un sens transcendant au conflit. C'est une lutte sans cause entre des pôles contradictoires de forces et de valeurs qui ne cherchent pas autre chose que la destruction. Cette vision du tragique de l'homme conçoit l'existence sans un sens allant au-delà de l'ici et maintenant. A. Lesky la nomme la « vision radicalement tragique du monde »⁴⁹. Selon nous, à l'époque de la faillite de la modernité, nous nous trouvons devant cette conception du tragique telle que la décrit le philologue autrichien avec Schopenhauer et son disciple Nietzsche.

Les principes de représentation et de volonté chez Schopenhauer peuvent être mis en parallèle avec les principes nietzschéens du songe (l'apparence apollinienne) et de l'ivresse (la vérité dionysiaque) tel qu'il les développe dans son interprétation de la tragédie grecque. Pour ces deux philosophes allemands, assumer le tragique de l'homme, bien qu'il le transcende, part du principe dont avait déjà parlé Kant : ce que nous observons du monde, ne nous permet pas, à cause de catégories temporelles et spatiales de connaissance d'atteindre la chose en soi. Schopenhauer et son disciple Nietzsche tentent cependant de traverser le phénomène et d'approfondir la chose en soi qui le produit.

Pour les deux philosophes, bien que l'apparence du monde soit régie par la raison, par la connaissance, la chose en soi reste irrationnelle, car c'est la Volonté qui mène le monde et qui le dirige. Seule la Volonté est impliquée dans le processus tragique. Ils reprennent ainsi le principe hégélien de la volonté, mais pour le

⁴⁹ Albin Lesky, *op.cit.*, p. 30. Nous traduisons.

combattre. Parce qu'à la différence de Hegel, pour Schopenhauer et Nietzsche la volonté de l'homme est terrifiante et c'est pourquoi ils se séparent de toute philosophie du progrès et de l'optimisme face à la condition humaine. Il n'y a pas chez eux de résolution du conflit par le dépassement dans l'apaisement de la tragédie.

Bien au contraire, l'unique réalité et essence de tout ce qui existe est la Volonté, qui est objective en l'homme. Quand l'homme reconnaît que la vie est douleur, caducité et misère, surgit selon Schopenhauer l'esprit du tragique : la résignation. Pour lui, « la vie ne peut offrir nul plaisir véritable, et ne mérite donc pas notre attachement » (Szondi, p. 40). Devant cette vérité, l'homme ne pourra dépasser son existence, laquelle n'a pas de sens, que lorsqu'il sera capable d'aller au-delà de sa Volonté et quand il se plongera dans le néant. Seulement en contemplant la vérité, la Volonté peut s'annuler.

Pour Schopenhauer, l'art de la représentation peut permettre momentanément que la Volonté parvienne à la pleine conscience de soi et en même temps qu'elle renonce à elle-même, s'auto-annihile. Cependant pour lui cela n'est pas suffisant pour que l'existence ait un sens et obtienne la liberté.

Nietzsche pourtant, en ce qui concerne l'art, va dépasser la vision de son maître et se séparer de lui. Il avertit que nous sommes obligés de plonger notre regard dans l'horrible de l'existence individuelle, mais que pour autant la terreur ne doit pas nous glacer. C'est alors l'art qui nous permet de justifier notre existence et d'affirmer la vie, dès lors qu'il nous aide à récupérer la communauté première et à dépasser l'individualité. La tragédie comme principe du songe apollinien duquel surgit la vérité de

l'ivresse dionysiaque est une activité essentielle et métaphysique de l'homme.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, comme l'explique Michel Ribon, « bien que Schopenhauer et Nietzsche paraissent s'accorder sur l'idée que, dans la tragédie, le trouble nocturne concède une place à la lumineuse sérénité, ils conçoivent tout différemment la nature et la signification de ce trouble et de cette sérénité ainsi que leurs rapports. Engagés à partir de présupposés radicalement différents, leurs réflexions sur le tragique aboutissent à des conclusions opposées. »⁵⁰

Pour Nietzsche, le surgissement de l'esthétique dans l'horreur de l'existence permet à l'homme de se montrer dans son intégrité. « Ainsi l'art n'est plus ce clair miroir grâce auquel le monde de l'individuation (...) est la cause première du mal,⁵¹ il représente en même temps l'espoir joyeux que l'on peut rompre le charme de l'individuation – le pressentiment d'une unité recomposée. » (Szondi, p. 57).

De cette façon, pour Nietzsche, le terrible de l'essence individuelle et l'absurde de l'existence font partie intégrante de l'homme, comme la joie. C'est pourquoi, dans *Ecce Homo*, il déclarait sa position face au tragique : « Je suis en droit de me considérer comme le premier philosophe tragique - c'est-à-dire l'extrême opposé et l'antipode exact d'un philosophe pessimiste... » Alors que Schopenhauer tente de détruire la Volonté et de trouver le rien annulant à son tour la représentation, Nietzsche décide d'affirmer la vie telle qu'elle est et l'individualité dont elle est

⁵⁰ Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe, Essai sur l'art et la catastrophe*, Kimé, Paris, 1999, p. 71.

⁵¹ Rappelons que pour Nietzsche l'individuation surgit à partir du moment où Dionysos fut fragmenté.

l'expression. Pour lui, l'existence est divinisée. Le bien et le mal font partie de l'homme, et c'est l'homme qui, au-delà de sa bonté ou de sa méchanceté, détruit ou construit de manière permanente sa propre histoire.

L'opposition de ces deux points de vue demeure donc dans la vision radicalement tragique du monde. L'idée du tragique selon ces deux philosophes plonge dans la contradiction de l'homme, de son existence et de sa nature. Quand la nature humaine devient accessible, il n'en reste que l'image de l'horrible selon Schopenhauer et Nietzsche. Résignation ou opposition au pessimisme, la vision radicale du tragique laisse sans issue définitive la question de la résolution du conflit tragique. Question qui a été posée avec la philosophie du tragique au moins selon trois perspectives différentes comme nous venons de le voir : premièrement, quand les deux forces arrivent à une conciliation y compris si la mort a lieu ; deuxièmement, quand l'absence de sortie de la situation s'effectue sur un plan supérieur à celui qui a engendré des forces dans le combat et, troisièmement, à partir d'une conception du tragique sans aucune possibilité de réconciliation ni de transcendance. C'est cette dernière qui en général s'est étendue dans la conception occidentale du tragique depuis le XIXe siècle, alors que la première faisait partie plutôt de la vision du monde de la Grèce ancienne. Deux représentations du tragique que nous allons maintenant développer ci-dessous.

1.2. La divinité

Pour la Grèce antique, le tragique naît dans la tragédie. Quand nous observons le tragique à l'intérieur de la structure du genre tragédie, nous voyons que la dynamique qui se développe

autour du tragique va en direction de l'effet qui est cherché sur le public. Dans la tragédie, le concept de *mimesis* apparaît comme une manière d'imitation de l'homme même pour le représenter face à un public ou un lecteur sur différents plans : politique, moral, religieux. Parce que l'homme se regardant lui-même apprend aussi à se connaître et à comprendre sa signification.

A travers la *mimesis*, laquelle a été une activité plaisante de l'homme depuis son enfance, il acquiert dans la tragédie un sens transcendantal de l'existence. Parce qu'on n'imité pas seulement l'homme, mais à travers le héros, c'est-à-dire un personnage noble, juste et avec l'intention de mener sa vie de manière exemplaire, l'homme se voit confronté à un événement qui le conduit inexorablement à la mort. Mais le héros ne crie pas contre elle, ne tente pas de s'échapper, au contraire, il l'accepte comme dessein des dieux et va vers elle en l'assumant comme partie de lui-même. A travers la beauté de l'art nous rencontrons la beauté de la vie et de la mort quand par nos actes nous assumons notre être et notre existence.

A l'époque moderne, nous nous trouvons devant une autre dimension. Le transcendant commence à perdre sa valeur ou, au moins, change de voie vers un objectif de catharsis comme Aristote le proposait. Pour l'époque moderne, le tragique peut aussi être tout ce qui peut arriver à l'homme et qui est assumé comme quelque chose de terrible. Cela peut être une chaîne d'événements tristes ou terribles, mais qui n'ont pas nécessairement la dimension d'une vision du destin et de la mort comme espérance ultime de purgation de toutes les souffrances endurées sur la terre.

C'est ainsi que nous pouvons voir le tragique comme un phénomène d'espérance ou bien comme quelque chose de terrible

et fatal qui ne nous conduit qu'à une fin absurde, sans aucune relation avec l'absolu. Pour cette raison, il nous semble important d'évoquer la notion du destin et de la transcendance, en tant que des bases fondamentales de la tragédie chez les Grecs. Cela, nous semble-t-il, nous permettra de mieux comprendre la poétique tragique dans la représentation colombienne d'aujourd'hui.

1.3. Le destin et la transcendance

« La tragédie est (...) l'imitation d'une action noble conduite jusqu'à sa fin » (Aristote, p. 92). Aristote met en évidence deux éléments dans cette partie de sa définition de la tragédie. D'un côté, le caractère noble de ce qui est imité et de l'autre, l'action complète, c'est-à-dire depuis son commencement jusqu'à sa fin. Dans la réunion de ces deux éléments, qui entre autres construisent la tragédie – et qui sont contenus dans la définition qu'en donne le philosophe grec dans son livre VI de la *Poétique* –, se déchiffre ici selon nous la représentation du destin dans la tragédie classique.

Le destin est en étroite relation avec l'action, et l'action est ce qui fait exister la tragédie. L'action se construit entre les fils que, depuis le début, le destin tisse avec les personnages. Représenter une action jusqu'à la fin, c'est montrer du début à la fin le destin en action. Celle-ci finit au moment où les personnages tombent dans les filets du destin pour qu'ensuite le destin lui-même les libère. C'est ce qu'explique le philosophe allemand Friedrich Schelling au XVIII^e siècle : « C'était une grande idée que de consentir librement à être puni pour un crime inévitable, afin de manifester sa liberté par la perte même de cette liberté et de proclamer la volonté libre au moment de s'abîmer dans la mort. »

Œdipe est encore le meilleur des exemples qui illustre cette analyse faite par Schelling. Dans la tragédie *Œdipe Roi* de Sophocle, nous voyons les deux pôles de conflit entre la volonté humaine et la disposition des dieux. La volonté d'Oedipe est de faire le bien, mais sans s'en rendre compte, son destin s'est accompli comme l'oracle l'avait annoncé quand il commet « l'erreur inévitable » : tuer son père et se marier avec sa mère. Face à ces circonstances, le personnage doit assumer un premier défi selon Schelling. Pour Oedipe, sa liberté est perdue pour se substituer au destin, c'est-à-dire, au *crime inévitable*. Sachant se récupérer elle-même, cette liberté renaît quand le héros se réaffirme libre en acceptant sa propre mort et le chemin qu'il lui avait été tracé. La fatalité qu'a posée le destin permet ainsi au héros de trouver ce que Schelling nomme le défi du tragique, lequel naît de la dialectique entre la nécessité de l'homme à commettre un crime inévitable, pour ensuite pouvoir trouver la liberté de l'homme d'accepter l'inévitable. De cette dynamique naît la notion de transcendance.

D'un point de vue philosophique, la transcendance est ce qui oriente l'existence de l'homme et également, comme le disait Karl Jaspers au XXe siècle, « la source et la possibilité de sa liberté. » La transcendance est le fondement original de l'homme et cela le fait libre. Le savoir tragique se construit à partir de cette certitude. Sans la notion du transcendant dans le tragique celui-ci se convertit en « pure misère, désolation, infortune et angoisse » poursuivait Jaspers.⁵² C'est pourquoi représenter le tragique à travers la tragédie donne la possibilité au spectateur, à partir de l'altérité qui est une construction propre à la civilisation grecque, de se voir lui-même et autrui. Devant la possibilité des disgrâces et des sentiments de terreur et de pitié produits en lui par ce qui est

⁵² Jaspers, K. *Lo trágico. El lenguaje*. Traduction de l'espagnol: José Luis del Barco. Málaga : Agora, 1995, p. 60. Nous traduisons parce qu'il n'existe pas de traduction française officielle.

représenté sur la scène le spectateur peut accéder à la dimension transcendante de l'homme.

Dans le cas d'Œdipe, celui-ci reconnaît dans ses actes la vérité et cherche à aller au fond d'elle. L'acte de se rendre aveugle en s'arrachant les yeux lui donnera paradoxalement la clarté et il verra avec netteté que la dignité de l'être humain est conservée quand l'homme accepte que l'essence de son existence soit étroitement liée à l'ordre divin. Dans sa volonté de se rendre aveugle, ce qui à la fois terrorise le spectateur et provoque sa pitié, Œdipe trouve la liberté en recouvrant, paradoxalement, la vision de ce qu'il est lui-même et se libère. A la fin de ses jours, libre de remords, la lumière l'accompagne et il trouve la paix aux côtés de sa fille Antigone à Colonne dans la pièce *Œdipe à Colone*.

Nous parvenons à établir que la tragédie grecque est un théâtre dans lequel le tragique naît d'une confrontation. Selon Schelling la liberté rompt avec elle-même pour se convertir en sa propre adversaire, pour ensuite pouvoir se retrouver elle-même. Le héros comprend que malgré la souffrance causée mystérieusement par la divinité, c'est la divinité elle-même qui l'aide à récupérer son essence et sa transcendance. C'est elle qui le pousse à trouver ses propres forces en lui-même. Le héros découvre alors que ce furent les dieux eux-mêmes qui lui offrirent ces forces depuis le premier instant de son existence.

A travers la représentation du destin implacable qui conduit le noble héros à sa disgrâce, surgit aussi la complexité de l'homme et la force de la divinité. Grâce aux situations extrêmes propres à la tragédie, l'homme se confronte à son inexorable fin en même temps qu'il est obligé de comprendre les lois divines qui régissent le tout. Une fois acceptée cette vérité, il reconnaît sa culpabilité et reçoit le

châtiment, comme Œdipe qui s'arrache les yeux et ne se lamente pas :

*Aucune autre main n'a frappé que la
mienne, la mienne, malheureux !
Que puis-je encore voir dont la vue
pour moi eût quelque douceur ?*⁵³

Le châtiment que s'impose Œdipe surgit comme une action qui depuis le début a été envisagée dans sa tragédie, celle de la recherche de la vérité. Cette nécessité de la découvrir l'amène à sa propre fatalité quand il se rend compte qu'il est lui-même l'assassin de Laïos lequel était, de surcroît, son propre père. La vérité l'oblige à se confronter avec son propre être qu'il ne connaît pas. A cet instant il se confronte avec lui-même comme s'il avait devant lui un miroir et qu'il voyait son visage converti en Méduse. Son image monstrueuse lui montre sa propre confusion et ses ténèbres intérieures, lesquelles sont pour lui inconnues jusqu'à ce moment-là. Reconnaître sa faute engendre sa liberté parce qu'il trouve la vérité qu'il cherchait, mais en même temps il sait que comme coupable il doit être châtié, c'est pourquoi accomplit lui-même son châtiment.

Mais une fois châtié, sa part d'innocence compense sa souffrance. Innocence parce que son destin fut causé également et mystérieusement par la divinité. La même divinité qui l'aidera à récupérer son essence et sa transcendance. La même qui le poussera à trouver ses propres forces intérieures. Le destin l'a incité à trouver un sens à la transcendance. Et c'est ainsi que se réalise la tâche du destin et s'accomplit l'action du héros.

⁵³ Sophocles, *Oedipe roi*, *Tragédies*, Folio classique, Gallimard, Paris, 1973, p. 230.

1.4. Le héros et son destin

D'autre part, les implications dramatiques de « l'action noble » sont liées à ce que le héros représente. Les héros sont porteurs d'une lignée dans la mesure où ils sont ou des rois et reines ou des princes et princesses issues de dynasties qui recueillent l'histoire des hommes. Ils sont également dotés du privilège de savoir conduire leurs peuples. A ce titre, ils incarnent l'honneur et en même temps sont protégés par les dieux et parlent avec eux. Ainsi la construction de l'action à partir du destin se rapporte-t-elle à ces caractéristiques du héros. Les dieux réservent à leurs héros un destin particulier, qui, comme nous le savons, les amènera à l'intérieur de la tragédie, à la catastrophe finale. Cependant, malgré cela, durant tout le déroulement de l'œuvre nous verrons un héros grandiose et c'est cela qui lui donne le caractère *noble de l'imitation*. Voyons l'exemple d'Œdipe :

Ô toi, le meilleur des humains ! (p.186)

lui disait le prêtre de Zeus qui demandait de l'aide à Œdipe afin qu'il sauve Thèbes des disgrâces dont elle souffrait.

La noblesse du héros se constate aussi dans son désir permanent de ne pas faire le mal mais de le combattre :

Mais comment nous en laver ?

Quelle est la nature du mal ? (p. 188)

Se demandait Œdipe en essayant de comprendre les origines des désastres de Thèbes.

Ainsi le héros accomplit toujours, sans en douter, les principes éthiques de la collectivité :

Il est juste que (...) vous trouviez un appui en moi. Je me charge de la cause à la fois de Thèbes et du dieu.
(p. 189)

Il fuit toujours les menaces des faiblesses humaines :

(...) je serais criminel, si je refusais d'accomplir ce qu'aura déclaré le dieu.
(p. 187)

Il s'engage toujours à trouver la vérité :

(...) quel est donc l'homme dont l'oracle dénonce la mort ? (p.188) (...) Nous allons tout savoir. (p. 187)

déclarait Œdipe avant de commencer sa recherche de l'assassin de Laïos.

Mais dans cette recherche de la grandeur que son humanité peut offrir, le héros échoue et va à sa perte.

De cette dynamique de transformation de ce qui arrive au héros surgit aussi le concept d'alternance décrit par René Girard⁵⁴, lequel montre comment les héros tel qu'Œdipe, soutenus par la Fortune, ou par le Destin pour être plus explicite, sont mus par un

⁵⁴ René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset: Hachette Littératures, Pluriel Philosophie, Paris, 1972, p. 222.

mouvement de « hauts et bas » faisant alterner dans la construction de leur caractère des moments de rage et sérénité, passant du statut d'opresseur à celui d'opprimé.

C'est ainsi que, comme dans le cas d'Œdipe, dans sa recherche de la vérité et du salut de Thèbes en tant que héros de son peuple, celui-ci va non seulement se retrouver face à lui-même comme l'assassin qu'il cherchait, mais également découvrir que celle qui est son épouse et la mère de ses enfants s'avère être sa propre mère :

*Ah ! lumière du jour, que je te vois ici
pour la dernière fois, puisque
aujourd'hui, je me révèle le fils de qui
je ne devais pas naître, l'époux de qui
je ne devais pas l'être, le meurtrier de
qui je ne devais pas tuer ! (p. 225)*

Œdipe, avec ses yeux mutilés, invoque ce qu'avec ses yeux valides il ne pouvait pas voir : l'horreur qui lui permet de se rendre compte de ce qu'il a fait et de ce qu'il a été. L'horreur face à l'image de lui-même l'aveugle. Ce héros, qui possédait la lumière en déchiffrant le sortilège du Sphinx et qui pour cela s'est converti en lumière pour son propre peuple, implore maintenant, devant la découverte de ses actes, que la lumière disparaisse devant lui. Le caractère insupportable de sa vision le pousse à rester pour toujours dans les ténèbres.

Mais malgré tout ce qui arrive à Œdipe, et cela est très important, dans la tragédie, les énigmes du destin ne donnent pas lieu à une position de jugement devant le héros, parce qu'il n'est ni bon ni mauvais. La relation du tragique avec les « hauts et bas » du

héros maintient un regard qui constate les piliers sur lesquels se construit la nature humaine. Dans le cas des enfants d'Oedipe, Étéocle et Polynice sont par exemple des objets de discernement selon des points de vue différents dans certaines des tragédies qui ont perduré jusqu'à nos jours : *Les Phéniciens*, *Les sept contre Thèbes*, *Œdipe à Colone* ou *Antigone*. Dans celles-ci, au-delà de la bonté ou de la méchanceté des deux frères, on trouve un regard sur deux frères ennemis incapables de se partager le pouvoir et de se mettre d'accord pour régner. Les deux alternent leurs statuts dans les pièces : ainsi quand l'un est roi, l'autre est privé de ses droits jusqu'à se donner la mort. Cette alternance dont René Girard parlait rend possible l'exécution du conflit tragique.

Chaque personnage selon sa position et à partir de sa défense de son droit et de sa condamnation de l'autre, crée une vision multiple des caractères des personnages. De la même manière nous voyons Créon qui est opprimé dans *Œdipe*, mais qui devient oppresseur dans *Antigone*. Ce n'est pas pour cette raison qu'il est bon ou mauvais, c'est une défense de son rôle et de sa vérité qui se confronte avec la vérité des autres personnages. Cependant, c'est la divinité qui triomphe toujours.

L'entrecroisement des destins de chacun des personnages, qui enrichissent les « péripéties », mettent progressivement en place les forces antagonistes constructrices du tragique : « qu'on y voit deux masses contradictoires, incompatibles, qui pensent pouvoir s'accorder en se vouant à un même but », ainsi que le décrivait Goethe⁵⁵. Cette incompatibilité des forces qui vont vers le même objectif est ce qui empêche la résolution du conflit. Pour cette raison, pour la tragédie grecque, la solution au conflit doit avoir

⁵⁵ Peter Szondi. *op. cit.*, p. 37.

lieu sur un plan supérieur, qui transcende les causes « terriennes » qui l'avaient engendré.

On peut donc conclure jusqu'ici que cette dichotomie existante entre le principe des valeurs qui structurent le héros et ce qui, selon ces principes, va contre ce à quoi on le destine, provoque le mouvement des forces en lutte qui maintiennent le conflit. Ce mouvement conduisant les personnages au final de l'action qui débouchera sur l'accomplissement du destin pour donner lieu à la catastrophe, et ainsi, à la fin de l'action et de la tragédie. Avec la venue de la catastrophe, qui est le moment ultime de la tragédie dans lequel le héros reconnaît son erreur, le héros paiera sa culpabilité par cette erreur commise. C'est un aspect propre à la tragédie, parce que, bien qu'il puisse être vu comme un héros exemplaire, en même temps on découvre en lui une part obscure qui lui fait commettre l'erreur. Chez Œdipe, la conviction absolue de toujours avoir la clarté et le savoir, l'amène à tuer son père sans le savoir. Dans cette conjonction entre l'erreur du héros et le destin provenant du divin crée dans le héros une part de faute, en même temps qu'une part d'innocence. Mais sa propre erreur doit se payer dans le monde « terrien », pour obtenir une compensation avec la mort glorieuse, propre aux héros (nous reviendrons en profondeur sur ce point dans le troisième chapitre). C'est ainsi qu'Œdipe, bien qu'il ait tenté de maintenir une vie exemplaire, en reconnaissant son erreur se voit réduit au plus petit et honteux des mortels devant tout son peuple et ses propres filles :

*Votre père a tué son père ; il a fécondé
le sein d'où lui-même était sorti ; il
vous a eues de celle même dont il était
déjà issu : voilà les hontes qu'on vous
reprochera ! (p. 234)*

Ce présage de reproches futurs se convertira aussi en continuation du destin. Parce que les erreurs d'Œdipe condamnent le sort terrible de sa lignée. C'est la condamnation à la continuation de la tragédie. Cela se verra avec Étéocle, Polynice et Antigone, de même que, par extension, avec Créon et sa famille qui font partie de la lignée de Jocaste, mère et femme d'Œdipe.

La vérité inexorable de l'homme face à son existence, pleine de chances mais aussi de disgrâces, est la leçon qu'a laissée le cas d'Œdipe. Comme l'exprime le coryphée à la fin de la tragédie:

*C'est donc ce dernier jour qu'il faut,
pour un mortel, toujours considérer.
Gardons-nous d'appeler jamais un
homme heureux, avant qu'il ait franchi
le terme de sa vie sans avoir subi un
chagrin. (p. 236)*

L'histoire d'Œdipe éclaire jusqu'ici pour la cité un des aspects que l'art tragique permet : apprendre aux hommes à comprendre la nature humaine, à travers les mains laborieuses du destin pour mener le héros à sa disgrâce, en même temps que de l'amener à une compensation pour avoir souffert de cette disgrâce.

La souffrance dans laquelle tombe le héros grâce au sort qui lui a été jeté par les dieux n'a pas comme unique issue son effondrement dans le gouffre du mal et de la fatalité. Le destin du héros, comme nous l'avons vu, s'il entraîne, à travers la catastrophe, la disgrâce jusqu'à le submerger dans les profondeurs de l'obscurité, les dieux eux-mêmes favorisent aussi sa sortie. C'est sur ce point que le héros est libre de se récupérer, quand il se

confronte avec sa souffrance et l'accepte. Se complète ainsi l'objectif du destin : le héros comprend sa propre nature et sa fin transcendante. Cette habileté du destin qui précipite le héros à la catastrophe participe originairement à la représentation de la tragédie sur la scène comme chemin vers la *catharsis* et au soulagement des craintes.

2. Le témoignage

Pour les Grecs, comme nous venons de le voir, le principe tragique implique le destin fatal comme un chemin qui conduit l'homme vers la transcendance, malgré l'horreur qu'il peut produire chez le spectateur et au personnage même avec ses expériences extrêmes de douleur et de souffrance pour les actes commis. Dans le théâtre contemporain, en revanche, nous devons regarder de quelle manière la notion de destin apparaît comme chemin tracé aux personnages et si c'est celui-ci qui provoque le dénouement de la situation et dans ce cas de quelle manière, ainsi que s'il conduit les personnages vers une transcendance, et de quel ordre.

Le théâtre classique faisait retourner la situation, débloquent les nœuds qui ne permettaient pas d'arriver à l'objectif ou à la vérité du héros. Pour le héros, son sort était jeté par les dieux et le destin accomplissait son chemin vers une catastrophe à venir. C'est pour cela que la catastrophe, qu'on appelait « dénouement final » à l'origine, a été le mot qui dénommait la dernière partie de la tragédie, mot qui, petit à petit, en est sorti pour s'installer dans le langage courant afin de « désigner des événements désastreux qui surviennent dans le monde réel. »⁵⁶

C'est en ce sens que « la catastrophe fonctionne aujourd'hui comme une marque d'appartenance au genre de la tragédie, dont elle désigne le dénouement meurtrier, en même temps qu'elle évoque les 'désastres brusques et effroyables' qui se produisent sur la scène ou dans le monde réel: C'est à partir de cette double

⁵⁶ Hélène Kuntz, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes théâtrales, Université Paris III, 2002, p. 13.

définition que s'ouvrira une analyse contrastive des principales transformations qu'a connues la catastrophe sur la scène moderne et contemporaine⁵⁷, assure Hélène Kuntz dans son livre *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*⁵⁸. Cette vision double du terme permettra selon elle, non seulement de « construire une notion dramaturgique (...) et d'analyser son devenir sur la scène de théâtre » (Kuntz, p. 13), mais aussi de « réactualiser » le terme.

Cette position d'Hélène Kuntz par rapport à la catastrophe vue non seulement comme élément de la tragédie, mais aussi comme évocation du désastre du monde réel, retrouve ce qui pour notre recherche concerne le tragique comme propre à la tragédie en même temps que composant de la vie réelle des hommes. D'ici provient notre affirmation initiale, à savoir que la représentation du tragique peut exister sans le genre de la tragédie.

La catastrophe, selon Aristote, nous l'avons déjà exposé, arrive à la fin de l'action du héros, à la suite d'événements vraisemblables, pour parvenir à travers les émotions de crainte et de pitié à la *catharsis*. Mais depuis Aristote le terme a suivi une évolution du point de vue poétique et esthétique, notamment avec Hegel à la fin du XVIIIe siècle, comme le signale H. Kuntz. C'est ainsi que le dénouement de la tragédie comporte une dynamique tragique du point de vue historique qu'il nous semble important d'examiner ici afin de comprendre la problématique que pose la catastrophe aujourd'hui et que nous exposerons plus tard dans son rapport au tragique.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

Dans sa recherche d'un sens aux sentiments provoqués par les malheurs du héros et en réponse à l'idée de catastrophe tragique développée dans la Grèce ancienne, Hegel prétend, lui, que c'est dans celle-ci que se trouve la « *résolution dialectique* » qui permettra de parvenir à « *un savoir* » (Kuntz, p. 31) qui aboutira à l'apaisement final de la tragédie.

Ce *savoir* est révélé par l'action vivante d'une nécessité qui met un terme à la lutte des forces opposées et annule les contradictions. La lutte tragique a son origine dans des puissances morales qui constituent le caractère des personnages. Pour chacun d'entre eux, les puissances sont différentes dans leur essence et leur manifestation individuelle. C'est pourquoi elles combattent les unes contre les autres. L'action doit ainsi dépasser des obstacles en provoquant des conflits qui proviennent de différentes causes et circonstances. L'objectif ultime de l'action individuelle doit donc représenter une fin ou un héros principal qui succombe. Indépendamment des motivations qui poussent le héros à la rencontre de son destin, c'est l'ordre moral du monde qui a le dernier mot. L'accommodation de l'individualité devant son destin a pourtant lieu pendant la catastrophe. L'élément moral du tragique est la substance divine de la volonté et de l'action.

Pour Hegel, le héros doit comprendre que la justice absolue doit se situer au-dessus du désir individuel. Dans le dénouement de la tragédie, toute particularité qui ne ferait pas partie de l'harmonie du tout est détruite. L'individualité doit s'accommoder à son destin. Dans cette mesure la justice éternelle agit à la recherche du principe substantiel de l'harmonie. C'est selon ce principe que le tragique se comprend comme un processus dialectique. C'est dans cette recherche que la lutte morale

rencontre la réconciliation : le héros admiré par tous malgré ses fautes réconcilie la loi morale avec la justice éternelle.

C'est *Antigone* qui inspire à Hegel cette position tragique : quand deux forces antagonistes - celles d'Antigone et de Créon - s'affrontent dans une lutte irréconciliable à cause du caractère opposé de leurs vérités, elles ne peuvent trouver d'apaisement final qu'à travers la résolution dialectique entre les forces contraires. Parce que la force opposée exclut son contraire en même temps qu'elle doit l'inclure pour exister. C'est pour cette raison que la lutte des contraires ne peut être résolue que dans le divin et la totalité.

Jusqu'ici, en ce qui concerne le déroulement de l'action pour arriver à la fin de celle-ci en une catastrophe, nous avons trouvé deux « théorisations de la forme dramatique » (Kuntz, p. 30) avec Aristote et Hegel, à deux moments différents de l'histoire : le premier en Grèce antique et le deuxième à l'époque moderne.

Avec Aristote nous avons vu apparaître la catastrophe comme partie finale d'une structure tragique fermée. Fermée parce que cette structure doit se construire à partir de l'unité et de la totalité de l'action, laquelle conduira les personnages à une situation extrême propre à la tragédie, c'est-à-dire, ne pouvant pas leur permettre d'autre issue que l'événement tragique. Seulement si se maintient cette logique structurelle de l'action, la tragédie pourra finir de manière vraisemblable en catastrophe.

Dans cette façon de conclure on trouve ce que H. Kuntz nomme « le lieu d'un équilibre introuvable entre nécessité et émotions ». Mais cet équilibre n'est pas introuvable à cause de l'absurdité de la fatalité tragique, comme le note Jacqueline de

Romilly, mais plutôt, selon elle, par sa « transcendance »⁵⁹. Sans elle il n'y aura pas de tragédie parce que les faits, au-delà d'être voulus par les dieux, « prennent un sens par rapport aux plus grands problèmes concernant la condition humaine ». En effet, selon Jacqueline de Romilly, « la *tragédie* se définit plus par la nature des questions qu'elle pose que par celle des réponses qu'elle fournit. (...) Une situation est tragique lorsque [la situation] apparaît [pour le personnage] comme une preuve des souffrances que l'homme peut avoir à subir, sans solutions et sans recours. » (de Romilly, p. 173). Ceci permet au héros de saisir et défendre son humanité, sa position en face de ce qui lui arrive, même s'il ne peut rien comprendre ni rien changer. C'est pourquoi, quand le héros agit face à une impasse tragique, au risque de mourir et même si la mort arrive, on peut affirmer qu'il l'a voulu. Cette dynamique des composants de la tragédie doit pourtant déboucher sur l'espace catastrophique, car c'est là où se « *privilégie* » (Kuntz, p. 31) la *catharsis*.

En ce qui concerne Hegel, le tragique trouve dans l'espace catastrophique de la tragédie une résolution à partir de l'unité d'action qui amène à la destruction des opposés. Pour lui, le dénouement sera seulement possible quand le but et l'intérêt de l'action qui font le *tout*, seront identiques au caractère des personnages et se lieront entre eux.

Ces deux manières - aristotélicienne et hégélienne - de voir les forces en lutte au moment de la catastrophe, permettent d'établir les diverses conceptualisations du terme en deux époques différentes. C'est pour cette raison qu'H. Kuntz envisage la nécessité d'une « *réactualisation* » du terme. Non seulement parce

⁵⁹ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Quadrige/PUF, Paris, 1992, p. 173.

que les deux concepts à partir du même terme rendent compte d'une évolution dans l'histoire du théâtre, mais aussi, et c'est dans cet aspect où se trouve le cœur de l'analyse de H. Kuntz par rapport à la catastrophe dans le drame moderne et contemporain, parce que le fait qu'à partir d'une action se produise la catastrophe, permet de voir la même procédure, mais « *en forme de renversement* » : « La catastrophe, qui implique un modèle de conclusion renvoie aussi à un paradigme apocalyptique qui offre à l'écriture le modèle hyperbolique de toute destruction » (Kuntz, p. 31). C'est ainsi que théorie dramatique et écriture sont liées sur le plan du renversement. « Je pense au modèle apocalyptique qui souligne si magnifiquement la correspondance entre commencement - la Genèse- et la fin -l'Apocalyptique [...]. » Cette conclusion de Paul Ricoeur permet à H. Kuntz d'associer « le sens dramaturgique et le sens courant du mot 'catastrophe' » afin d'affirmer que « par exemple » cela « permettra (...) de rendre compte des catastrophes non plus finales, mais inaugurales, et par conséquent privées de toute capacité conclusive. » (Kuntz, p. 31).

« La 'machine' dramatique, fonctionnant désormais 'à l'envers', appelle un déroulement échappant à 'la progression irrésistible vers la catastrophe finale' que décrivait Hegel. La catastrophe du Cours esthétique, conçue comme une solution apportée au conflit dramatique, semble s'effacer derrière une catastrophe privée de toute capacité conclusive parce qu'inaugurale. » (Kuntz, p. 32)

Cette construction nouvelle en termes d'écriture du drame participe à la création de nouveaux paradigmes théoriques et dramaturgiques. C'est pourquoi il est nécessaire de trouver ce qui est nouveau dans le contenu des formes et les structures d'écriture dramatique à partir de sa mise en crise. Crise qui est née de la

rupture avec les canons classiques pour provoquer la dénommée crise du drame moderne.

La procédure dramatique de commencer par la catastrophe se fait évidente, selon Kuntz, dès la fin du XIXème siècle, notamment avec *La Maison brûlée* de Strinberg ou *L'intérieur* de Maeterlinck, par exemple, et elle n'a jamais cessé tout au long du XXe siècle jusqu'à nos jours. L'auteur découvre ainsi toute une gamme de formes nouvelles où la catastrophe est *l'objet*⁶⁰ du drame. Afin d'avancer dans notre recherche analysons cette procédure catastrophique inaugurale dans un exemple dramaturgique européen contemporain :

*Autrefois il y avait des survivants pour
dire que soudainement le monde devint
une planète des jouets
Une énorme balle rouge gonfla dans le
ciel
Les maisons furent secouées comme
les maisons de poupées sont secouées
quand des enfants les emportent
Les choses petites devinrent grandes
et les grandes choses disparurent
Il fut rapporté par beaucoup que le
nuage étincelait comme un brasier
Et que les blessés bredouillaient
l'étrange langue que parlent les
enfants quand ils jouent à se prendre
pour des étrangères.⁶¹*

⁶⁰ Hélène Kuntz, *op.cit.*, p. 8.

⁶¹ Edward Bond, *Rouge noir et ignorant* in *Les pièces de guerre*, L'Arche editeur, Paris, 1994, p. 8.

Ce texte est prononcé par le personnage de la Mère dans l'une de *Pièces de guerre* du dramaturge anglais Edward Bond intitulée : *Rouge, noir et ignorant*. Mère relate ce que les survivants racontaient quant ils existaient encore, « existaient » parce qu'ils ont maintenant disparu. Elle-même, Mère, n'existe plus, mais continue de relater depuis la mort ce qu'ont vu les autres et ce qu'elle-même a vu. Elle-même n'a pu être témoin direct des faits rapportés dans le texte cité antérieurement parce que, comme elle raconte elle-même, au moment où ils eurent lieu, elle vivait d'autres choses horribles au point de mettre au monde son fils *Monstre*, dont *la peau, ses cheveux, ses vêtements sont grillés, carbonisés, entièrement noirs*. (Bond, *R.N. et I.*, p. 8).

La description que, selon la Mère, faisaient les survivants, montre un monde d'horreur qui contraste avec les images peintes à la manière d'un enfant sur une page blanche, où apparaissent *Monstre* et *Mère*, qui couvre tout du noir carbonisé des cadavres de la guerre. Mère et fils, déjà morts, racontent dans cette pièce de Bond, sept histoires qu'ils n'ont pu vivre ni dans le présent ni dans le futur. Toutes mettent en scène des situations quotidiennes qui montrent la vie de cette famille au milieu d'une société se détruisant par la violence de l'intérieur et de l'extérieur. Ces deux personnages, qui représentent dans l'histoire de l'œuvre le futur de la destruction de l'homme et d'un monde ruiné comme s'il s'agissait d'un jouet pour enfant, sont en même temps du passé au commencement de l'œuvre, parce que le monde n'existe déjà plus. C'est ceci la catastrophe que Bond décrit. Le passé et le futur des *Pièces de guerre* ferment la possibilité à n'importe quel destin qui ne soit la fin du monde et de l'homme.

Ce monde enfermé de l'après-guerre, détruit et réduit à néant, avait déjà été décrit par Clov et Hamm, les personnages de

Fin de partie de Samuel Beckett, durant les années cinquante, après la Seconde Guerre mondiale :

Clou: (...) (Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.) Voyons voir... (Il regarde en promenant la lunette) Zéro... (il regarde)... zéro... (il regarde)... et zéro. (Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.) Alors? Rassuré? Hamm: Rien ne bouge. Tout est... Clou: - Zér - ⁶²

Cette vision d'un monde réduit à peine à zéro (« zér »), est une vision des ravages de la guerre. Ces personnages, au milieu de la désolation du dehors, sont les uniques témoins de l'horreur que l'homme fut capable de faire. Stupéfaits, sans comprendre les causes de ce qui se passe, leur langage se réduit à un seul mot qui résume le néant où ils vivent désormais .

Ce théâtre de Beckett et de Bond est un exemple clair de la dramaturgie dans laquelle la catastrophe commence le drame, comme le constate également Hélène Kuntz⁶³ dans son étude. Les événements du XXe siècle laisse l'homme dans l'incapacité de donner une réponse aux « pourquoi » de ces événements, les plongeant dans un non-sens qui arrive aux limites d'une vision absurde du monde en ruine et de la vie réduite au néant en son sein. Depuis lors, la dramaturgie de l'après-guerre a influencé les créations des dramaturges des différents coins du monde occidental, dans le Vieux et le Nouveau monde.

⁶² Samuel Beckett, *Fin de partie*, Minuit, Paris, 2007, p. 43-44.

⁶³ Hélène Kuntz, *op. cit.*, p. 91-103.

La dramaturgie colombienne actuelle est imprégnée de cette catastrophe initiale du drame. Non seulement par l'influence européenne, mais aussi par ce que ce pays a vécu tout au long des conflits armés des dernières décennies. Si cette dramaturgie représente l'histoire récente et les événements actuels du pays, elle ne s'en universalise pas moins en n'importe quelle situation de l'homme au milieu des horreurs de n'importe quelle guerre, dans n'importe quel lieu de la planète, parce que la guerre obligera toujours l'humanité à continuer sa propre tragédie.

Ce qui nous intéresse dans cette dramaturgie colombienne, c'est de déterminer quels sont les recours dramatiques actuels afin que l'action suive son cours après la catastrophe. Les trouver nous aidera à comprendre les nouvelles directions prises par les moteurs de l'action qui intervenaient dans la tragédie antique, tels que le destin, la transcendance et la figure du héros. Dans le théâtre colombien d'aujourd'hui, d'autres moteurs ou les mêmes, mais avec peut-être quelques différences, donnent une continuité à l'action après la catastrophe.

Nous souhaitons analyser quatre œuvres colombiennes dans cette partie de notre investigation : *Pies hinchados* [Pieds enflés] de Ana María Vallejo, *Los adioses de José* [Les adieux de José] de Víctor Viviescas, *Rubiela roja* [Rubéole rouge] de Victoria Valencia et *La casa de Irene* [La maison d'Irène] de José Manuel Freidel. Dans ces quatre œuvres, les personnages au milieu d'une violence qui dévaste les hommes et leur entourage sont confrontés à deux situations extrêmes. La première, à la solitude où ils se trouvent après la mort de leurs êtres chers et deuxièmement, à continuer à vivre malgré cette solitude. Ces personnages, qui ont assisté à la mort de ceux qu'ils aimaient, sont obligés d'assumer leur existence sans eux dans un vide personnel qui rend le futur incertain, non

seulement pour la douleur naturelle que cause une perte, mais aussi pour le contexte social dans lequel ils se retrouvent. Un contexte qui ferme les portes à n'importe quelle possibilité de refaire leurs vies d'une manière distincte à la douleur présente.

Cela implique par conséquent des changements dans la structure dramatique de la tragédie. Un premier changement important, comme nous l'avons signalé auparavant, est que ces pièces commencent par le point final de la tragédie classique, c'est-à-dire par la *catastrophe*. Ou au moment où arrive la catastrophe (dans le cas de *La casa de Irene*) ou bien, après elle (comme dans les trois autres pièces mentionnées). Dans la tragédie grecque, comme nous l'avons vu, la catastrophe était le moment où tout devait se mettre en ordre pour le héros devant l'acceptation de ses fautes et le paiement de celles-ci. Dans ces œuvres apparaît le contraire. Après la catastrophe, apparaît la confusion des personnages, incapables de se récupérer, de s'organiser.

Autre changement d'un point de vue structurel, et qui est la conséquence du précédent, est le fait qu'il n'existe pas de continuité dans l'unité de l'action. Cela empêche d'observer les desseins du destin de manière complète parce qu'il n'y a pas de représentation de l'action depuis le début jusqu'à la fin. Ce qui arrive quand commencent ces pièces, ce sont déjà les effets de ce qui est arrivé avant qu'elles ne commencent. Ce qui a eu lieu avant est expliqué par les personnages au travers de la parole, pas de manière complète mais par parties et en désordre.

Bien qu'il existe des différences dans le traitement narratif des faits, les particularités d'écriture que l'on peut noter dans ces quatre pièces coïncident avec la confusion dans laquelle se trouvent les personnages après l'événement fatal qui a conduit à la

mort des êtres chers. Devant l'événement de la mort, la situation dramatique commence à se construire de telle manière qu'elle génère dans les personnages une sensation d'enfermement psychologique et physique par incapacité à sortir de la situation où ils se trouvent. Voyons-le d'abord grossièrement pour ensuite en approfondir chacun des aspects :

Dans *Pies hinchados*, cette sensation d'enfermement est donnée parce que les massacres permanents provoquent le déplacement forcé des personnages. Le futur est incertain, sans espérance de refaire une vie de manière stable. Les personnages paraissent fuir éternellement. La mort leur ferme tous les lieux de vie possibles.

Dans *Los adioses de José*, parce que le personnage revient toujours sur les faits, dans un cercle se convertissant en une spirale qui, à la fin de la pièce, se ferme de nouveau. Ce personnage ne paraît pas trouver de sortie, ni dans la réalité d'où il vient ni dans celle qu'il représente, c'est-à-dire la fiction.

Dans *Rubiela roja*, parce que les personnages vont et reviennent à la mort sans trêve, recueillant leurs histoires par morceaux. Ces morceaux de vie vont, à leur tour, construire une espèce de labyrinthe mortuaire dans lequel il n'y a pas du calme ni de fin à la douleur des personnages, pas même lorsqu'ils sont morts.

Dans *La casa de Irene*, parce qu'à l'extérieur et à l'intérieur de la maison qui sert de refuge aux personnages, il y a une violence continue qui ne leur permet pas d'en sortir.

En plus de cet enfermement qui se construit dans la mesure

où l'œuvre se développe, apparaissent les pôles contradictoires qui laissent les personnages sans issue dans leurs situations respectives. Cette situation engendre le sentiment tragique des personnages lorsqu'ils se trouvent confronté à deux forces. D'une part, celle qui a mené à la mort des êtres chers et, d'autre part, celle qui les a laissé vivre en survivant.

Le destin paraît se convertir en une espèce d'omniprésence fatale qui compromet les personnages directement avec leur questionnement de l'existence. Non pas d'un point de vue transcendant religieusement, ni à partir de la contradiction, mais selon une nécessité de trouver du sens à ce qui apparemment n'en a pas : celui de la mort comme un fait non naturel mais provoqué volontairement et violemment sans raisons apparentes, comme cela arrivait dans les œuvres de l'après-guerre en Europe comme nous l'avons noté précédemment.

Ainsi les circonstances, les questionnements des personnages ne naissent pas à cause de leur condition de mortels, mais parce que le dessein divin de l'Antiquité paraît s'être transformé en dessein provenant des hommes, sans donner la possibilité d'aucune option métaphysique.

Le dénouement de la tragédie impliquait la destruction de l'ordre créé dès le début de l'action jusqu'à sa fin. En ce sens, et en tenant compte de la situation de violence que vit le pays où sont écrites les pièces qui nous intéressent ici, le niveau de représentation se centre sur une actualité sociale qui confronte les individus et la société aux principes fondamentaux de l'homme mais dont le principe de causalité reste introuvable. L'action d'un héros du début à la fin n'est plus visible, l'ordre classique établi s'est renversé dans cette dramaturgie où à la place du héros est

désormais occupée par des personnages qui se convertissent en témoins des événements. Non pas en témoins passifs de ce qui est arrivé mais, au contraire, en témoins actifs. Parce qu'ils n'ont pas seulement vu les événements passés, mais en ont souffert et les ont vécus.

Ils ont été et sont maintenant, dans le temps dramatique, des victimes directes de ce qui s'est passé. De ces personnages témoins, certains sont des survivants, d'autres sont déjà morts. Mais indépendamment du fait qu'ils soient vivants ou transformés en spectres, ils continuent à répéter leur histoire non seulement comme un fait narratif, mais comme un fait vécu. D'ici naissent les figures du témoignage.

En ce qui concerne l'évènement tragique, le personnage témoin apparaît dès le début de la pièce dans un espace « catastrophique inaugural » dans lequel les sentiments de pitié et de compassion n'existent plus envers le héros glorieux, sinon par l'absence de ce dernier. Les personnages qui apparaissent dans ces œuvres pourraient être des héros car ce sont des survivants. Mais précisément parce qu'ils sont restés vivants au milieu des massacres ils n'ont pas de raison de se glorifier de quoi que ce soit.

C'est en ce sens que selon nous, dans la dramaturgie qui nous intéresse, s'applique ici l'affirmation faite par Hélène Kuntz dans son étude quand elle déclare que la catastrophe dans la scène contemporaine favorise le « renversement » de la structure tragique. En effet, le héros de ce théâtre colombien contemporain ne marche pas la tête haute vers la mort, au contraire, il vient de la mort ou lui a échappé. C'est dans cette nouvelle forme d'écriture que nous saisissons, selon nous, le renversement de la situation tragique.

Quant au caractère du héros au moment de la catastrophe, la nécessité des personnages de ces pièces n'est plus de rester dans la gloire éternelle de l'histoire des hommes, mais celle de sauver les morts de l'oubli. C'est pour cette raison que le monde détruit où se trouvent ces quelques survivants ou dans lequel apparaissent de nombreux spectres, prend sur la scène des formes où se mêlent l'objectif et le subjectif, le dit et le non dit, le farcesque et le poétique. Les personnages qui apparaissent dans le présent sont à leur tour témoins du passé qu'ils revivent maintes et maintes fois dans le présent. Ils se posent des questions sur la vie et la valeur que cette vie a acquise dans l'actualité, ce qui va déboucher sur de nouvelles attitudes et positions face à ce qui arrive à ces personnages et face à leur destin. Voyons de plus près de quelle manière ces formes dramatiques se manifestent.

2.1. Le silence

Pies hinchados de A. M. Vallejo est une « *mini œuvre* » comme l'auteur la nomme elle-même. Elle est constituée de trente-six dialogues. Œuvre brève, avec trois personnages : un homme et deux femmes, Margarita, la mère et Leticia, sa fille, encore une fillette. Nous ne connaissons pas le nom de l'homme, mais on sait qu'il s'agit de quelqu'un qui, comme Margarita et Leticia, fuit la violence d'une zone rurale vers une zone urbaine. Le lieu n'est pas explicitement localisé, mais sont évoqués des aliments tels que le *chontaduro*⁶⁴ et spécialement la banane plantain, ainsi que la couleur noire de la peau de Leticia, ce qui nous fait penser que

⁶⁴ « Chontaduro » est un fruit typique colombien.

peut-être ils sont dans la zone bananière du Nord-Ouest du pays⁶⁵. Dans tous les cas, dans une région chaude⁶⁶ et près d'un port.

L'œuvre se développe à partir de la rencontre passagère des trois personnages en train de marcher. Alors que les trois font un bout de chemin ensemble avant d'arriver au port où ils se réfugieront, ils manifestent une incertitude quant à leur futur et un passé chargé de souvenirs pesants. Malgré cela et les dialogues courts, se tisse entre les personnages un langage commun parce que les situations vécues sont similaires : les conjoints des deux adultes ont été tués, le père de la jeune fille également et eux trois, survivants, ont été déplacés de leurs maisons à cause de la violence.

Le destin les a amenés ici, à ce point de rencontre qui se convertit en un croisement des chemins de vie semblables à cause de leurs souffrances, mais paradoxalement sans aucune possibilité de nouer une relation étroite parce que le temps manque pour se connaître. Le fait d'être ensemble est un moment fugace. A l'arrivée au port, ils se sépareront sans aucune chance de se revoir ensuite, bien qu'ils aillent au même endroit et malgré qu'ils ont vécu la même chose. Cette rencontre rapide est la condamnation de l'impossibilité de tisser de nouvelles relations humaines au milieu de la violence sociale dans laquelle vivent les personnages, en

⁶⁵ Dans cette zone géographique colombienne de l'Ouest du département d'Antioquia et du nord du Chocó, s'est caractérisée historiquement par une continuelle violence (voir à ce sujet notre introduction, l'histoire racontée par Garcia Márquez dans "Cent ans de solitude"). Les intérêts économiques qui existent dans cette région ont favorisé depuis le début du XXe siècle la constitution de groupes paramilitaires qui préservent les intérêts des multinationales de la banane comme la United fruit company, aujourd'hui appelée Chiquita Brands International Inc.. En 2007, cette société a été condamnée pour avoir soutenu économiquement les AUC (Autodéfenses unies de Colombie), le groupe paramilitaire colombien le plus puissant. Cependant l'entreprise Chiquita continue ses activités commerciales sans difficulté dans le pays.

⁶⁶ La région chaude, dénommée « *tierra caliente* » (« terre chaude ») en espagnol, désigne les zones tropicales situées à des niveaux d'altitude bas par rapport à la mer. Plus la zone se trouve au niveau de la mer, plus il fait chaud.

même temps qu'elle est la possibilité de comprendre que comme eux, il y a beaucoup d'autres êtres dans la même situation. Car derrière eux viennent d'autres personnages en fuite.

D'autre part, le destin des trois personnages principaux paraît être le déplacement perpétuel pour fuir, pour échapper à la mort, mais sans aucune certitude, ni émotionnelle ni quotidienne, sur ce qui va leur arriver ensuite. Il n'y a rien qui leur montre ce qu'il en sera de leur vie avant la venue de la mort. Pour le moment, tout se réduit à l'urgence d'arriver au port, rien de plus qu'arriver là-bas malgré leurs *pieds enflés* à force de tant marcher. Pour ces personnages, déracinés de leurs terres, aux familles démembrées à cause de la guerre, les efforts pour continuer à vivre sont réduits à l'instinct primaire de survie. Devant l'impossibilité d'aucune autre certitude, leur sens et objectif face à la vie est de maintenir la vie elle-même.

De cet instinct propre à tout être vivant, naît pourtant une recherche nécessaire de ses actes humains, quotidiens, tels que manger, dormir, lesquels se convertissent en *événements* quand il s'agit de survivre. La rencontre de ces personnages donne la possibilité au spectateur de voir en quelques minutes et à travers de quelques phrases les vies condensées des personnages. Le dépassement du temps et de l'espace de l'ici et maintenant de la représentation nous amène à comprendre ce que signifie vivre après le désastre.

Un chemin à la nuit tombée. Les trois marchent.

Margarita: Et pourquoi ne vous ont-ils pas tué ?

L'homme : Parce qu'ils ne m'ont pas vu.

Margarita : Vous avez réussi à vous cacher ?

L'homme : Non, mais ils ne m'ont pas vu.

Margarita : C'était le jour ?

L'homme : En plein soleil (...)

Un camino, anochece. Los tres caminan.

Margarita: ¿Y a usted por qué no lo mataron?

El hombre: Porqué no me vieron.

Margarita: Alcanzó a esconderse.

El hombre: No, pero no me vieron.

Margarita: ¿Fue de día?

El hombre: A plena luz del sol (...)

A partir de ce dialogue, il est possible de faire une description quotidienne pleine de contrastes : il s'agit d'un homme et d'une femme qui se parlent, de nuit selon les indications scéniques. Mais ils parlent du jour : « *En plein soleil* ». Alors qu'ils marchent, ils parlent un langage quotidien, sans s'arrêter, mais ils se posent des questions sur la mort, comme si se demander pourquoi l'on n'est pas mort était naturel. Et lui répond, lui explique, naturellement aussi : « *Ils ne m'ont pas vu* », bien qu'il ne se soit pas caché, ils ne l'ont pas vu. Comme s'il avait la capacité de devenir invisible et comme si pour elle cela était naturel également, car elle n'insiste pas sur ce sujet et passe à une autre question.

Dialogue court, peu de phrases et cependant, chargées de gravité, comme toujours lorsqu'il s'agit de questionnement sur la mort. Bien que ces personnages paraissent parler d'elle comme de quelque chose de quotidien, comme l'action quotidienne de marcher, dans cette œuvre apparaissent deux thèmes simultanés qui s'entrechoquent l'un avec l'autre : la mort violente et la

quotidienneté avec laquelle est regardée cette mort. A aucun moment de la pièce, on ne raconte explicitement ce qui se passe. Comme si les personnages ne nécessitaient pas l'expliquer, non seulement parce qu'apparemment il n'y a pas d'explication et parce qu'on peut assumer que devant les spectateurs colombiens ou ceux qui connaissent la situation du pays ce dont on parle est sous-entendu, mais parce qu'après ce qu'ils ont vécu, ces personnages peuvent difficilement parler de cela :

Margarita : Ils l'ont tué lui aussi, mais
il y a longtemps. Pas les mêmes,
d'autres je crois. Je n'ai pas su qui.

*Margarita: A él también lo mataron, pero hace
tiempo. No los mismos, otros, yo creo. No supe
quién.*

Dit Margarita en se référant à la mort de son époux. On ne sait pas qui. « D'autres », pas « les mêmes » qui ont tué la femme de L'homme. « D'autres », « eux », « ce ne sont pas les mêmes », on a l'impression que ces personnages parlent un langage codé qui peut être interprété par tout le monde. « Autres », non pas les mêmes groupes armés, qui sont multiples et qui tous sèment la mort sans savoir pourquoi et font fuir les gens de leurs villages. Une sensation de chagrin demeure dans cette manière quotidienne et naturelle d'expliquer ce qui s'est passé, qui contraste avec la relation établie avec la mort et avec le déroulement de la vie malgré elle :

L'Homme : (...) Je n'ai rien pu dire, je
ne l'ai pas défendu, je n'ai pas crié, ni
bougé. J'ai attendu debout qu'ils
viennent me tuer, mais ils ne m'ont
pas tué. Ils ont tué les autres et ont

tiré sur le cochon qui faisait du raffut

(...)

Hombre: (...) no pude decir nada, no la defendí, ni grité, ni me moví. Yo esperé parado a que vinieran a matarme a mí, pero no me mataron. Mataron a los demás y le dispararon al marrano que hacía bulla (...)

raconte L'Homme à Magarita à propos de la mort de sa femme. La narration des faits nous conduit à penser que, bien que l'affrontement avec la mort continue d'être identique depuis l'origine des hommes, la manière de la voir n'est pas la même, au moins en ce qui concerne la composition du drame. Si les héros de la tragédie se préparaient à recevoir la mort, ce que nous voyons ici, c'est que dans cette œuvre tous meurent, y compris les animaux, mais pas les protagonistes. Eux portent la mort sur eux.

Ce changement structurel permet de mettre en évidence la représentation actuelle du tragique dans un autre sens. Le personnage se transforme maintenant en un symbole qui apporte imprimé une histoire qui est créée hors de lui, alors qu'en son intérieur l'angoisse de ce qui se construit dehors se dépose et annule son être propre. Cela favorise de nouveaux conflits entre ce qui est encore épique aujourd'hui, en reprenant les faits historiques, l'homme dans sa société, et ce qui est dramatique, avec les conflits intérieurs et psychologiques propres à l'individu affrontant la collectivité.

Dans cet entre-deux extérieur et intérieur conflictuel dans lequel le personnage joue, se trouvent représentées les difficultés de comprendre ce que le destin a tracé. « *Ils ne m'ont pas tué parce qu'ils ne m'ont pas vu* » - bien qu'il était là- crée une trouble dans la compréhension des événements. Survivre au milieu du massacre crée un personnage qui se rend compte que sa conscience de soi

est incomplète parce qu'il ne sait pas ce qu'il va faire de lui maintenant que la mort est passée sans le toucher. Le personnage survivant contemporain crée alors une relation distincte avec la mort que celle qu'avait le héros grec. Le destin fatal de la mort antique s'oppose aujourd'hui au fatalisme de rester en vie au milieu du massacre.

Les personnages de cette œuvre, au milieu de l'horreur d'avoir vu tuer leurs êtres chers, de n'avoir rien pu faire, restent vivants pour fuir sans arrêt, se sauver de la mort au milieu des remords et pour raconter ce que « ces hommes » font. De ce point de vue est créé un nouveau rôle devant le fait tragique, nouveau rôle que nous avons signalé auparavant : le témoignage.

Dans cette pièce de Vallejo nous ne voyons pas un héros arriver dignement vers la mort à travers l'action, nous voyons un personnage qui était présent au moment de la mort se convertissant en son témoin et revivant les conséquences à laquelle elle mène. Cela signifie que le conflit du personnage de cette dramaturgie qui ne se résout pas avec la catastrophe, mais commence et se termine avec elle : ce n'est plus un personnage d'action, mais un personnage de commentaire et de récit, parce qu'il est décentré par rapport à l'action. Nous voyons ces personnages à l'intérieur de cette nouvelle structure dramatique colombienne comme des *personnages-figures du témoignage*. Avec lui nous sommes de nouveau dans le champ de l'art comme moyen de réfléchir le monde.

D'autre part, les personnages ne cherchent pas les raisons pour lesquelles ils sont vivants alors que tous sont morts. Pour eux, le tragique devant la mort disparaît parce que la mort est passé à côté d'eux, emportant tout sur son passage, et maintenant

ils fuient, survivent dans le tragique de la vie quotidienne au milieu du désastre. Exprimés en peu de phrases, en actions quotidiennes, les traumatismes témoignent profondément de la tragédie du vécu. Les phrases sont inférieures au silence qui s'impose et à l'émotion qui reste en eux ensuite :

L'Homme : J'ai pleuré assis sur ce banc quand tout est retombé dans le silence. Avant cela, je n'ai rien pu dire.

Hombre: Yo lloré sentado en ese banco cuando todo quedó en silencio. Antes de eso no pude decir nada.

Ce silence qui s'installe après le massacre, cette émotion qui surgit après l'horreur est le témoignage de personnages dont la vie et l'image de la mort a été bouleversée par le destin. Pour cette raison, la dramaturgie acquiert de nouveaux modes de représentation devant l'horreur et les expériences extrêmes vécues par l'homme.

Le monde qui se reflète dans cette œuvre est un monde dans lequel ces hommes qui sèment la mort, sans savoir d'où ils viennent, ni pourquoi ils le font, ni par qui ils sont envoyés, apparaissent cependant omniprésents :

Margarita : Moi, je ne les ai jamais vus. Quand dans mon village ils ont dit que nous devions partir, j'ai attrapé ma fille et j'ai descendu le chemin comme tout le monde. Je n'ai pas demandé où nous allions. Je n'ai pas su qui ils étaient, ni pourquoi ils faisaient cela.

Margarita: Yo nunca los he visto. Cuando en mi pueblo dijeron que nos teníamos que ir, cogí a mi niña y caminé carretera abajo como todos. No pregunté para dónde íbamos. No supe quiénes eran, ni por qué hacían eso.

Ces êtres qui passent par les villages en tuant et effrayant les personnages apparaissent comme des figures dramatiques qui possèdent un pouvoir au-delà du tangible. On ne les voit jamais, mais ils s'approchent, sont là, sèment la peur avec des actes horribles. Cette peur est ce qui fait bouger les personnages, fuyant, en silence, seule façon qui leur reste de témoigner et protéger leur vie.

(...) Il n'y nulle part où vivre, je ne sais pas lequel de ces villages m'a paru le plus désolé. Et s'il y a si peu de gens et tellement silencieux, c'est parce que là aussi ils sont passés ou vont peut-être passer (...)

(...) no hay dónde quedarse, no sé cuál de todos esos pueblos me pareció el más solo. Y si hay tan poquita gente y tan callada es porque por ahí también pasaron o también van a pasar.

Cette modalité de la représentation poétique de l'horreur devant la mort nous rappelle le débat qui a surgi en Europe au moment de l'après-guerre, quand le silence dû à ce qui avait été vécu prétendait envahir l'art à tel point que le philosophe allemand Theodor Adorno affirmera qu'à cause de la « *sempiternelle souffrance* » qu'avait provoqué Auschwitz il serait désormais impossible d'écrire de la poésie⁶⁷. Des années après avoir fait cette assertion, Adorno l'a corrigée grâce à *Fin de partie* de Samuel Beckett. Il dédiera un chapitre à cette pièce dans ses *Notes sur la*

⁶⁷ Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, Kincksieck, Paris, 2006, p. 25.

littérature où il l'interprètera comme une représentation des camps de concentration nazis. Cependant, nous savons que le silence sur la scène, malgré les mots qu'imposa le dramaturge irlandais, rappelle non seulement les camps de la mort, mais aussi n'importe quelle souffrance et stupéfaction devant les dégâts physiques et moraux de la guerre.

Le théâtre de Beckett pose ses personnages au milieu d'un monde dans lequel les mots se perdent pour décrire l'indescriptible à cause de l'horreur qu'il provoque et naissent alors des transformations poétiques du langage. Ce fut ce qu'Adorno dut reconnaître devant Beckett : « la crainte de mentionner l'indicible égale sa violence » (Kuntz, p. 92). La poésie avait le droit d'exister dans de telles circonstances comme expression, « autant (...) que le torturé [a le droit] de hurler », affirmera ensuite le philosophe allemand. Beckett à son époque donne le droit d'exister dans le monde de la représentation à un monde de destruction, en le décrivant dans sa totalité, mais sans nécessité de le nommer, C. Naugrette explique que « cette démarche beckettienne constitue sans doute l'exemple décisif et indépassable du choix délibéré d'une esthétique de la pénurie et de l'aporie, qui, pour répondre à la question de l'horreur du monde 'allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même' » (Naugrette, *P.D.*, p. 74) :

Hamm: Tu n'en as pas assez?

Clou: Si! (Un temps) De quoi?

Hamm: De ce... de cette... chose.

Clou: Mais depuis toujours. (Un temps)

Toi non? (p. 17)

C'est ainsi qu'également Beckett donna lieu à une nouvelle représentation du monde : le silence, le non-dit pour nommer ce

qui est difficile de nommer, comme c'est arrivé avec d'autres dramaturges de la même époque. *Fin de partie* de Samuel Beckett est la vision du monde après la guerre nucléaire à travers de nouvelles formes esthétiques. « Le postulat de *l'imprésentable* (ou de *l'irreprésentable*) conduit par exemple Beckett à innover en explorant d'autres voies, en découvrant d'autres formes, un autre langage peut-être. » (Naugrette, p 75). L'œuvre d'A. M. Vallejo, qui nous a servi d'exemple de dramaturgie de la catastrophe dans le contexte colombien d'aujourd'hui, est aussi une exploration de nouvelles formes, un regard sur les traumatismes laissés par une histoire de violence incessante.

Ana María Vallejo, qui ne nomme pas non plus ce qui s'est passé, qui crée son propre langage dramatique sans nécessité de mettre la violence sur la scène, démontre que l'art de la représentation est possible, malgré la difficulté de nommer ce qui est difficilement nommable, malgré le silence qu'impose l'horreur provoquée par le déplacement forcé après les massacres qui ont lieu tous les jours en Colombie. Les « *pieds enflés* » de ses personnages sont une image, un témoignage métaphorique des désastres de la guerre.

2.2. L'esperpento ⁶⁸

Dans *La casa de Irene* [La Maison d'Irène] du dramaturge José Manuel Freidel⁶⁹ (assassiné à Medellín en 1990 pour des

⁶⁸ *Esperpento*, terme espagnol intraduisible en français. Il trouve son origine chez l'écrivain et dramaturge espagnol Ramon de Valle-Inclan. Sa définition est donné d'un point de vue fictionnel par un des personnages de la pièce de cet auteur, *Lucas de bohemia*. Pour le personnage Max Estrella, *esperpento* désigne l'image d'un miroir déformant. Quand Valle-Inclan parle de *l'esperpento*, il fait également référence au théâtre de marionnettes.

⁶⁹ José Manuel Freidel, *La casa de Irene* in *Teatro*, Universidad de Antioquia, Autores antioqueños, Medellín, 1998.

raisons toujours inconnues), tout passe par la parole. Une parole qui prend des dimensions colossales pour décrire les faits en dehors et à l'intérieur de cette maison. Les mots de ce texte sont *démesurés* pourrions-nous dire ici afin de mettre un adjectif sur le langage de la même manière que l'auteur qualifie les seins des poupées installées par le personnage dénommé *Poupée* comme décoration pour la préparation de son dix-neuvième anniversaire.

(La poupée prépare la fête, remplit le lieu de décorations...guirlandes, poupées aux seins démesurés et quelques fleurs au charme discret.)
(p.199)

(La muñeca prepara la fiesta, llena de adornos el sitio... guiraldas muñecas con tetas descomunales y una que otra flor de discreto encanto.)

Dans cette pièce, la parole et les événements qui arrivent sont chargés d'ornements colossaux et monstrueux au milieu de la poésie, avec des «*charmes discrets* » et «*quelques fleurs* » comme le dit Freidel lui-même dans la première didascalie. Cette œuvre se déroule au milieu de ce qui arrive en dehors : l'horreur des événements du fatidique 9 avril 1948 au moment de l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán (dont nous avons parlé dans notre introduction quand nous nous référions à l'histoire de la Colombie) et ce qui se passe à l'intérieur de la maison d'Irène : une extrême violence qui se mêle à un langage qui dépasse les limites du poétique et de l'onirique.

Tout paraît s'être raréfié dans cette maison. Les faits sont tellement énormes que la parole reprend cette énormité au point de se convertir en une sorte de frénésie ondulante qui passe par de multiples thèmes, se remplissant d'images, lieux, sentiments,

idées, nuancant les relations entre les personnages qui vont et viennent à chaque fois entre la haine et l'amour. Mais cette extravagance de la parole, des personnages, des situations débouche en un monde de chaos, de confusion et de mort.

Irène: (...) regarde..., là-bas est tombé le tourneur, regarde juste-là le forgeron et la pute et le cireur de chaussures traîné dans la rue et lui, LE GRAND ne vit plus maintenant, tous guettent, chante, non pas encore, écoute la supplique de celui à soutane et la sainte Pieuse avec ses simagrées. Non ! Que se passe-t-il dans les rues, ils les incendient, regarde ce qu'il nous reste dans le placard à provisions, il nous faut tous manger et nous habiller et rire et pleurer. Mais il nous faut le faire. Il faut le faire car les flammes, le bruit, les soldats tirent, et mon costume et mon aria et la fête pour mon fils. Jardin, apporte-moi la rouge à paillettes bleues, ce sera ma tenue, j'attends un chevalier, j'espère qu'en arrivant il aura un peu de peau sur les os... On va se transformer en cannibales mon amour. Veux-tu faire la fête avec des squelettes ? (p. 202-203)

***Irène** : Mira..., allí cayó el tornero, mira no más ahí el herrero y la puta y el lustrabotas arrastrado en la calle y él, EL GRANDE ya no*

vive, todos se acuartelan, canta, no aún no, escucha la súplica del de sotana y la santa Beata y su remilgo, ¡no! Qué pasa con las calles, las incendian, fijate qué nos queda en la alacena, todos tenemos que comer y que vestir y que reír y que llorar pero hay que hacerlo, porque las llamas, porque el ruido, los soldados disparan, y mi vestido y mi aria y la fiesta para mi hijo. Jardín, tráeme el rojo de lentejuela azul, será mi atuendo, espero un caballero, ojalá al llegar tenga un poco de cuero en sus huesos... vamos a ser caníbales mi amor. ¿Quieres la fiesta con puros esqueletos?

Si nous ne trouvons pas la fable entière de la pièce dans ce texte *d'Irène*, on peut dire qu'il la contient presque dans sa totalité. *Irène* fait un monologue au milieu d'un dialogue avec *Poupée* qui est son fils et avec *Jardín*, l'une de ses prostituées, pendant qu'ils préparent la fête d'anniversaire. Un monologue qui nous fait parcourir toutes les facettes de cette pièce : une guerre qui éclate en dehors à cause de la mort du « grand » ainsi qu'*Irène* l'appelle, c'est-à-dire Jorge Eliécer Gaitán, et, avec sa mort, mille morts supplémentaires. Cette œuvre représente cette mort chaotique qui entraîne tout sur son passage sans distinction. C'est une image de la destruction qui se confond avec des monologues comme celui *d'Irène* dans lequel est condensée toute la vie en un seul instant, dans lequel depuis l'enfermement dans une maison close pour se protéger, à travers la fenêtre, ils s'aperçoivent de l'horreur de la mort qui entraîne tout alors qu'en même temps on fait étalage de tenues, ils s'alarment du futur manque d'aliments, ils rêvent de cet homme qu'ils ont toujours attendu et ils se lamentent de ne pouvoir faire la fête d'anniversaire tant attendue.

Au milieu de la terreur devant une mort qui est si proche et de tous les côtés, se crée une espèce de délire dans la parole qui fait sauter les personnages d'une pensée à une autre, d'une image à une autre, parmi ce qu'ils voient à l'extérieur et ce qu'il y a dans

leurs têtes. Un délire dans lequel la poésie de la parole se promène au milieu d'horribles descriptions, jusqu'à faire de la parole une sorte de carnaval d'épouvante et l'amener jusqu'à l'extrême pour provoquer l'image d'une fête avec les dépouilles des morts.

C'est ici un exemple des aspects qui provoquent la crise de la représentation. Si nous le voyons aussi dans les autres pièces que nous analysons dans cette partie, dans celle de Freidel il est très clair que ce que J-P. Sarrazac appelle « l'œuvre hybride⁷⁰ : un cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs », c'est-à-dire qui est le produit d'une hybridation entre la forme épique (narration d'un événement historique : le 9 avril 1948) et la forme dramatique (ce qui se passe à l'intérieur de la maison *d'Irène* avec chacun des personnages et entre eux). « L'alternance des modes poétiques –ici le dramatique et l'épique-, permet au dramaturge de rendre compte de notre existence comme séparée⁷¹, comme théâtre d'une disjonction tragique entre le social et l'existential. »⁷² Cette pièce le reflète à travers la discontinuité des images qui sont envoyées dans chaque texte. Ainsi entrons-nous dans une frénésie de la construction d'un épisode de l'histoire qui a fait beaucoup de morts et des dommages sans précédents, en même temps que de sa destruction devant les univers intérieurs de l'angoisse humaine, transformés en une ivresse face au déclin de la vie dans lequel tout est récupéré et détruit à la fois.

Irène, Jardin et Poupée sont disposés comme des marionnettes terrifiées dans un univers fermé où tout conduit à l'horreur, depuis les figures littéraires qui représentent quelque

⁷⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Circé/poche, Paris, 1999, p.36.

⁷¹ Rappelons-nous la citation de Sarrazac inscrite dans l'introduction de cette recherche, citation où il est question de la conception de l'homme comme séparé dans la modernité, séparation qui est à la source de la crise de la modernité et donc de la représentation.

⁷² Jean-Pierre Sarrazac, *op.cit.*, p. 41.

chose pour en signifier une autre dans un langage de prose rempli de poésie :

Le vent a de l'asthme, la lumière est aveuglée, le fleuve saigne et les fleurs se replient dans la montagne pour fuir les arbres qui ont la syphilis (...). (p. 204)

El viento tiene asma, la luz tiene ceguera, el río sangra y las flores se acuartelan en el monte para huir de los árboles que tienen sífilis (...).

Jusqu'au macabre qui ne se mêle pas qu'au rire :

Sais-tu comment j'allais me déguiser ? Comme la grande cantatrice, la Diva de l'opéra. J'ai pensé entonner un aria pendant la fête, mais maintenant tout est rempli de petits lézards... Ils l'ont tué, ils l'ont tué dans les rues. Lui ! Et il nous a gâché la fête, le fils de pute ! C'est foutu, il n'y aura pas de fête. (p. 199-200)

¿Sabes de qué iba a disfrazarme? Como la gran cantante, como la Diva de la ópera. Pensé en entonarle un Aria a la fiesta, pero ahora todo está lleno de lagartijas... (...) Lo han matado, lo han asesinado en las calles; ¡A él! Y nos dañó la fiesta hijueputa! Desbaratarlo todo, no habrá fiesta.

mais aussi à l'ironie, laquelle se transforme en humour noir pour se souvenir des faits les plus terrifiants pendant la violence⁷³ :

⁷³ Dans la citation suivante, en espagnol, nous avons traduit « corte de franela » par « un coup de couteau ». Pour son explication voir le paragraphe suivant au sujet des égorgements pendant l'époque de la Violence.

Irène : Jardin, tu sortiras dans les rues, (...) et tu m'apporteras un verre. Vas-y ou tu te retrouveras égorgé.

Poupée: Tranche-la et on sucera son sang (...) zigzague-la (...) un coup de couteau dans la gorge pour qu'elle hurle comme une louve en couche et sors-lui la langue (...) Vas-y Jardin, fais-nous ce petit service, imagine-toi aller chercher le rhum qui soit le plus précieux parmi les morts, le plus ... mais auparavant donne-moi un baiser...ne me félicite pas encore. (Jardin mord la poupée) (...) (p. 205-206)

Irene: Jardín, saldrás a las calles, (...) y me traerás un trago, vete o te quedas sin garganta.

Muñeca: Córtasela, nos chupamos su sangre (...)zigzaguéala (...) un corte de franela para que aülle como loba parida y le sacas su lengua (...) ve Jardín haznos ese pequeño servicio, fijate al buscar el ron entre los muertos que sea el máspreciado, el más... pero antes dame un beso... aún no me felicitas. (Jardín muerde la muñeca) (...)

Tout cela nous submerge dans une réalité qui se transforme en grotesque, comme la réalité elle-même, si nous nous souvenons des épisodes de l'époque de la Violence quand ceux qui commettaient les massacres entre les deux partis (libéral et conservateur) inventaient les meilleures façon d'égorger avec les langues et les cadavres de leurs adversaires comme les « *corte de franela* » (une coupure à la base du cou, au niveau du col de chemisette) ou « *corte de corbata* » (une coupure à la base du cou d'où sortait la langue) entre autres. Cette allusion de *Poupée*

mélange un langage qui nous semble familier et en même temps terriblement cruel.

Poupée : Le corps gît, respire du sang, les gouttes de pluie pullulent sur son corps, trois hommes l'attrapent, ce sont des cris de coups confus, la pluie hurle, un « boum boum » avec sa boîte à cirer sur le crâne, son cerveau rebondi dans un martèlement sauvage, il se coagule en le sentant et la douleur est un cauchemar épais. Ils le dépouillent, les curieux sauvages comme des hyènes veulent sa peau. Ils le dépouillent, ils le traînent et le pavé chatouille sa peau mise à nu, des morceaux de chair tombent, éparpillés. (p. 214-215)

Muñeca: El cuerpo yace, respira sangre, pululan las gotas de lluvia sobre su cuerpo, tres hombres lo agarran, son gritos de confusos golpes, aúlla la lluvia, un tas tas con su propia caja de embetunar sobre el cráneo, su cerebro retumba como un tuntuneo salvaje, se coagula al sentir y el dolor es pesadilla espesa. Lo despellejan, los curiosos salvajes como hienas quieren su piel. Lo despellejan, lo arrastran y el pavimento cosquillea su piel desnuda, caen trozos de carne esparcidos.

Ce festival de mots naît d'une impossibilité de communiquer une fois pour toutes ce qui horrifie le monde des hommes. La séquence sans respiration des faits décrits cette fois par *Poupée* à travers la fenêtre remplit la parole d'images qui s'entremêlent entre émotion et action. Tout prend vie en étant également source de mort. Tout détruit et se détruit en même temps : « la pluie », « le corps », « la boîte à cirer », « le cerveau », « le pavé ». Les hommes se

convertissent en « sauvages » qui convoitent la chair de celui qu'ils assassinent. Un festival de mots pour décrire la fête des hommes savourant leur vengeance. Car ce que raconte *Poupée*, c'est la mort de l'assassin du *caudillo*. *Poupée* voit depuis sa fenêtre l'assassinat de l'homme qui, suppose-t-on, a tué Jorge Eliécer Gaitán, Juan Roa Sierra⁷⁴. La mort de Roa a eu lieu juste après qu'il ait assassiné Gaitán. La population enflammée mit en pièce l'homme de ses propres mains.

L'assassinat de Gaitán est un fait historique de grande envergure dans l'histoire colombienne, mais ce fait historique acquiert une dimension d'étrangeté qui se conjugue avec le caractère grotesque de cette pièce de Freidel. Le personnage *Poupée*, qui est celui qui témoigne de l'assassinat de Roa, est un jeune travesti prostitué par sa propre mère, *Irène*. L'horreur des événements qui arrivent en dehors de *La maison d'Irène* est confrontée aux conditions de vie à l'intérieur de la maison : dans la décoration, dans le caractère des personnages et dans la situation où ils se trouvent.

Pour toutes ces raisons, cette pièce représente un moment important de l'histoire du pays, mais distancié afin de décrire de manière détaillée, dans une certaine mesure, la sauvagerie à laquelle peut parvenir l'homme pour venger une mort. Vengeance qui commence avec l'assassinat de Roa, mais qui se poursuit avec des événements encore plus violents que ceux de la vengeance elle-même. En effet, celle-ci va, on le sait, déclencher des épisodes terribles durant les années qui vont suivre le 9 avril 1948, années

⁷⁴ Si Roa est considéré officiellement comme l'assassin de Gaitán, beaucoup de choses n'ont pas été résolues par l'investigation qui a abouti à son inculpation. Ce qui est certain, c'est qu'il mourut lynché par la foule peu de minutes après que Gaitán soit tombé sous les balles.

qu'on nommera « l'époque de la Violence » et qui feront au moins 200 000 morts.

D'autre part, cette pièce représente également le déchirement de l'homme face à l'horreur des événements historiques, donnant lieu à la représentation de sa dimension tragique. Les personnages de cette œuvre voient surgir la nature de l'homme dans toutes ses dimensions destructrices de rage, de brutalité, de sauvagerie ; un homme capable d'en anéantir un autre, ce qui contraste fortement avec les cadavres abandonnés comme celui de Roa, symboles de la fragilité de la condition humaine. Cette fragilité vécue par les mêmes personnages qui se trouvent enfermés dans leur maison leur servant en même temps de refuge, métaphore de leur impuissance devant la déshumanisation vue à travers cette fenêtre à laquelle ils se collent pour témoigner du monde extérieur.

Les paroles qui permettent de détailler le déchirement et la destruction des corps des hommes nous mettent face à l'horreur à travers des mots combinés de manière poétique, mots qui s'opposent à la terreur représentée sur la scène, comme dans le monologue de *Poupée* : « *la douleur est un cauchemar épais* ». C'est ainsi que la rue se convertit en une véritable boucherie. Les morceaux de peau que se disputent les hommes-hyènes sont de chair humaine. L'horreur éclabousse de morceaux de chair notre oreille de spectateur, provoquant un regard double sur l'homme.

Celui de l'homme-bête qui souhaite attraper le morceau de chair à quoi il a réduit l'autre homme. Et celle de l'homme-chair : victime réduite à un animal mort, avec son corps démembré et qui n'inspire aucune compassion humaine de la part de ses bourreaux pour avoir assassiné le *caudillo*. Le grotesque de l'homme dans ces personnages est transformé par Freidel en ce que l'écrivain et

dramaturge espagnol don Ramón de Valle-Inclán a nommé, au début du XXe siècle, *esperpento*. Les personnages de l'auteur colombien se rapproche des caractéristiques des *esperpentos* de Valle-Inclán : en eux, la luxure et le macabre humain sont portés à leur splendeur, en même temps qu'ils font peu de cas des limites entre la vie et la mort.

Selon Max Estrella, personnage de la pièce *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, l'esthétique de l'*esperpento* consiste à *transformer selon la mathématique du miroir concave les normes classiques*⁷⁵. En ce qui concerne les personnages de Freidel, le travail de cette transformation est multiplié. En effet, l'image qu'ils incarnent est une représentation transformée de la réalité, réalité qui à son tour se transforme elle-même : assassinat d'un homme en le démembrant à plusieurs mains. Cette réalité vue à travers la fenêtre par *Poupée* s'apparente à un miroir concave qui oblige à une vision déformée du personnage, personnage qui à son tour fait partie maintenant d'une représentation concave de celle-ci. C'est pourquoi l'esthétique freidélienne marque une rupture des normes classiques, rupture amenée en accord avec la rupture de la réalité, dans laquelle tout paraît se liguer pour qu'elle se convertisse en grotesque.

Muriel Lazzarini-Dossin dans son étude sur *L'impasse du tragique*⁷⁶ pense, elle aussi, que *l'esperpento* est un terme qui définit chez Valle-Inclán une vision du monde comme *esperpento* et mène à une conception tragique de l'existence. « *L'esperpento* est tragique parce que le principe de distorsion qui le définit s'y manifeste par un déplacement cohérent et délibéré des valeurs réalistes communément attribuées au logos, au personnage et à la

⁷⁵ Muriel Lazzarini-Dossin, *L'impasse du tragique, Pirandello, Valle-Inclán et le "Nouveau théâtre"*, Publications des Facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 2002, p. 193.

⁷⁶ *Ibid.*

spatio-temporalité. L'écriture dramatique de Valle-Inclan tend à la marionnettisation des personnages rendant ainsi palpable l'emprisonnement du héros -de l'anti-héros- dans une vie mortifiée par la suspension fatale du temps et l'égarement de la raison, qui au lieu d'illuminer projette, sur les choses et les gens, l'ombre et l'inanité du non-être » (Lazzarini-Dossin, p. 234).

De la même manière, Freidel met devant les yeux des personnages de l'intérieur de la maison l'inhumanité des hommes de l'extérieur. Mais en même temps, il met devant le spectateur les personnages de l'intérieur dans un univers de marionnettes, d'ombres et de morts. Dans cette œuvre, le tragique est présent avec les quatre protagonistes « esperpentiques » qui peuvent être divisés en trois groupes. Premièrement, la maîtresse de maison : Irène. Unique personnage apparemment humain, avec un nom humain, et qui tout au long de l'œuvre maintient le pouvoir et l'ordre sur ce qui se passe à l'intérieur de sa maison.

Deuxièmement, Jardin et Poupée. Même si apparemment ce sont une femme, *Jardin*, et un jeune homme, mais vêtu comme une femme, *Poupée* ; ce sont deux personnages qui possèdent des noms qui correspondent à un lieu – jardin – et à un objet-jouet, poupée. Pour ces deux personnages, leur condition humaine et leur identité se voient fréquemment dissoutes et réduites à des marionnettes, des ornements d'Irène ou de la vie elle-même.

Un quatrième personnage, qui jusqu'à la fin reste incognito est l'unique au vêtement tout à fait masculin et pour lequel les trois autres personnages se disputent : *Jorge*. Serait-ce *Jorge Eliécer Gaitan*, lui-même ? Cependant, ce personnage peut être difficilement reconnu comme humain malgré son nom et le fait qu'il apparaisse à partir de la seconde partie jusqu'à la fin, en

dialoguant avec les autres personnages. Ce personnage paraît, à la fin de la pièce, une sorte de marionnette-poupée. On a même l'impression qu'il était mort :

Jardín : Jorge est à toi Poupée, regarde-le comme il sourit dans ses rêves et comme il t'attend...tu pourras lui faire ce que tu veux. (...) Prend le revolver et décide, Jorge t'attend. (p. 218)

Jardín: Jorge es tuyo Muñeca, miralo como rie desde su sueño y te espera... podras hacerle lo que quieras. (...) Toma el revolver y decide, Jorge te espera.

Des poupées, des marionnettes ou des fantômes, les personnages de cette pièce en sont réduits à un spectacle grotesque dans lequel leur humanité s'évanouit et dans lequel l'identité du personnage se réduit au macabre et à l'« *esperpentique* ». Ces protagonistes rendent compte de la crise du personnage comme représentation de l'homme qui a perdu son humanité devant la fragilité d'un monde chaotique et violent, à travers une esthétique que Valle-Inclan avait créé en Espagne et que Freidel recrée dans son propre univers et sa vision des événements historiques dans un pays qui se vide de son sang.

Freidel représente ces êtres citadins perdus, déchirés, qui se réfugient dans leurs maisons pour échapper à la violence absurde et démesurée, grotesque, apparue dans les rues, mais dont le poids lourd des événements fait irruption à l'intérieur des maisons et se transforme pour se perpétuer à cause des impasses que les personnages font de leurs vies. Parce que le grotesque et l'absurde du monde extérieur habitent aussi l'intérieur des personnages. Ceci nous pourrions le voir également dans sa pièce *Las burguesas*

de la calle menor [*Les bourgeoises de la rue basse*], dont nous parlerons de manière plus approfondie dans le chapitre suivant. Dans ces deux pièces de Freidel, avec ses personnages tragiques dessinés comme s'ils étaient des *esperpentos*, au moment où la violence fait irruption à l'intérieur des maisons, on verra cette violence confrontée à une violence qui préexistait déjà à l'intérieur de celles-ci :

Jardín : (...) Jorge, dans le tiroir il y a une pince. Arrache-lui les cils [a Poupée] pour que son œil reste ouvert jour et nuit. **La casa de Irene** (p. 214)

Jardín: (...) Jorge en la gaveta hay un alicate, arráncale las pestañas (a Muñeca) para que su ojo esté abierto de día y de noche.

Valériane à Bernardine: Ce jugement que je te fais devra illuminer notre condition de patronnes et devra te lacérer. Tu dois sentir qui et pour quoi tu es née. (...) Ceci est mon verdict : tu dormiras dans la caisse aux oiseaux morts et avec eux tu te souviendras de ton origine. Tu ne goûteras plus à la nourriture et la douleur te purifiera. Commençons, la journée est longue. Prend le fouet Tristesse et passe-moi le chapelet. Il est important d'offrir à Dieu ce sacrifice. **Las burguesas de la calle menor.**⁷⁷

⁷⁷ José Manuel Freidel, *Las burguesas de la calle menor* in *Amantina o la historia de un desamor*, Teatro edición crítica, Exfanfarria teatro editor, Medellín, 1998, p. 264-265.

Valeriana (a Bernardina): Este juicio que te hago habrá de iluminar nuestra condición de patronas y te ha de lacerar. Has de sentir quién y para qué has nacido. (...) Esta es mi sentencia: dormirás en la jaula de los pájaros muertos y con ellos recordarás tu origen. No probarás comida y el dolor te purificará. Iniciemos, la jornada es larga; toma el latigo Tristeza y pasame la camándula. Es importante ofrecer a Dios este sacrificio.

Freidel représente dans ses pièces la violence interne et externe. Cet auteur constate dans son oeuvre, à partir des faits historiques, que tant les individus que la société sont responsables de ce qui les terrorise : tout se passe comme si les hommes devenaient des *esperpentos* pour eux-mêmes.

3. Les formes

3.1. La spirale

La tragédie du déplacement forcé dont la Colombie souffre depuis des décennies et qui a augmenté ces dernières années, paraît s'être converti en destin pour beaucoup de personnages de la dramaturgie colombienne actuelle. Il s'agit d'une confrontation avec la mort, mais en lui échappant. L'art de la représentation le montre à travers un langage qui imprime une étrange beauté à la parole, qui contraste avec l'horreur qu'il exprime, qui se construit de telle manière que le mot acquiert un sens différent quand il est prononcé. Cette manière de parler des personnages est la manifestation de leur expression limitée devant ce qui est difficilement descriptible dans ce qu'ils ont vécu et qui continue de leur donner leur caractère de témoins.

Quelque chose qui se passe.

Quelque chose qui arrive.

Je suis là. Je suis venu.

Je suis arrivé.

(Silence).

Je suis ici parce que...

Je dois aller...quelque part...

Là-bas.

J'ai du venir.

Ici.

Je suis venu.

Je suis ici.

Ici, mais de passage.

Algo que acontece.

Algo que sucede.

Estoy. He venido.

*He "sucedido".
(Pausa).
Estoy aquí porque...
Tengo que ir a... algún lado...
Allí.
He debido venir.
Aquí.
He venido.
Estoy aquí.
Aquí, pero de paso.*

Ce texte des *Los adioses José* de Víctor Viviescas livre la preuve qu'il est difficile de parler après ce qui est arrivé, comme dans l'œuvre de Ana Maria Vallejo *Pies hinchados*. José est un homme qui, à la mort de sa femme, abandonné à sa tristesse, oublie ses enfants. Mais la vie le confronte ensuite avec la mort d'une autre manière :

Je me suis rappelé que j'avais un fils
le jour où ils l'ont tué.

Volví a saber que tenía un hijo el día que lo mataron.

De sa fille :

Une fille qui n'a jamais su à quel point
je l'aimais. (...)

Qui j'aimais.

*Una hija que nunca supo cómo la quería. (...)
A quien quería.*

mais qui maintenant est elle aussi morte, ayant rejoint son époux et leurs deux enfants.

Ils ne devaient pas les tuer.

Ici ils les tuent toujours.

Tous meurent jeunes.

*No los tenían que matar.
Aquí siempre los matan.
Todos siempre se mueren jóvenes.*

C'est la description d'un lieu destiné à disparaître, où il n'y a aucun lieu pour les jeunes, une sorte de prémonition d'un monde sans hommes, parce qu'apparaît de nouveau implicitement ces « eux » qui détruisent tout. Nous voyons de nouveau cette mort qui s'installe sans savoir pourquoi ni d'où elle vient. Mais qui n'emporte pas José. Qui le laisse ici, comme Margarita et l'homme et Leticia. Ou Hamm et Clov. Tous ceux-là sont des survivants pour qui le pire est passé et pour qui plus que la mort, c'est la vie même qui les horrifie.

D'où le fait que l'action devient quotidienne, mêlée également au langage quotidien, mais en même temps tout cela baigné dans une atmosphère de rareté, car la mort est partout et imprègne les personnages. C'est pourquoi, parole et action quotidiennes se confondent dans une situation impropre à la vie de tous les jours, celle de la mort omniprésente. Ainsi l'action, la parole et le contenu perdent leur unité. Le texte suivant de *Pies hinchados* en est un exemple :

Margarita : (...) Je n'ai pas su qui ils étaient, ni pourquoi ils faisaient cela.

Voulez-vous une banane ?

L'Homme : Oui, merci. Laeticia :

Maman, j'ai sommeil.

Margarita: (...) No supe quiénes eran, ni por qué hacían eso. ¿Quiere un plátano? El hombre: Bueno, gracias.

Leticia: Mamá, tengo sueño.

Ce changement extrême de thème dans la conversation est très fréquent dans le théâtre contemporain. Dans le cas présent l'unité du discours qui commence avec Margarita sur ceux qui tuèrent son mari, devant le manque de réponse à ses questionnements après ce qui s'est passé, nous fait penser que

c'est cette absence de réponse qui lui rappelle l'ici et maintenant, comme si offrir à manger et l'accepter de la part d'un autre personnage comme parler de dormir de la part de la petite fille mettait les trois personnages à l'unisson dans la vision d'une vie qui doit continuer. Arriver au port est leur but, malgré le pied gonflé de José, qu'il évoque dans un de ses dialogues.

Malgré la fatigue due à la longue marche surgit la vie de toujours, la quotidienneté, la nécessité de se nourrir, de dormir, en un mot, de rester vivants. C'est de cette manière que l'unité dans la narration propre au théâtre classique se désintègre dans ces œuvres faites de morceaux et qui rendent compte de la quotidienneté tragique.

De façon similaire, nous voyons dans *Los adioses de José*, qu'alors que ce personnage constate qu'il est toujours ici, vivant, dans un lieu quelconque après avoir perdu tous ses proches, il fait un inventaire de ce qui lui reste :

Deux chemises blanches en lin
Deux costumes de ville pour alterner
une semaine sur deux
Des lunettes noires avec des demi-
lunes pour voir de près. (...) Deux
enfants. (...)

*Dos camisas blancas de hilo, dos vestidos
cachacos, para alternar cada semana.
Unas gafas oscuras, con medialuna para mirar
de cerca. (...) Dos hijos. (...)*

« *Deux enfants* » qui sont comptés comme s'ils faisaient partie de l'inventaire des objets, parce que maintenant, depuis qu'ils ont été assassinés, ce ne sont que des photographies. Ce monologue de José est une espèce de pirouette verbale qui

manifeste la dissociation de la narration de la situation intégrant ce qui est dit avec émotion. José bute sur ce qu'il dit, avec l'action, recueillant les morceaux de vie qui lui restent dans une valise et quelques boîtes en carton. Il semble essayer, à travers ce qui subsiste de tangible, des objets, de trouver quelque chose qu'il puisse aussi toucher de ce qui n'existe déjà plus : sa famille.

L'inventaire des choses se confond avec l'inventaire des souvenirs, avec celui des sentiments, des mots, dont il ne lui reste que peu et qu'il répète constamment :

Je suis ici. Ici. Je reste, moi. Je suis là.

J'habite ?

(Silence).

Je suis ici. Je suis arrivé. Arrivé comme quelque chose qui est survenu.

Quelque chose qui se passe.

Quelque chose qui arrive.

Je suis là. Je suis venu.

Je suis arrivé.

(Silence).

Estoy aquí. Aquí. Permanezco, yo. Estoy.

¿Habito?

(Pausa).

Estoy aquí. He llegado. Llegado como algo que arriba.

Algo que acontece.

Algo que sucede.

Estoy. He venido.

He "sucedido".

(Pausa).

Cette manière d'intégrer la parole et de la réaffirmer sur la scène avec la situation posée dans *Los adioses de José*, fait avancer l'action en spirale, c'est-à-dire selon un mouvement

décrivant un cercle concentrique vers un centre impossible à atteindre. Les paroles et les actes de José se lacent et se délacent pour reprendre le fil que compléteront l'histoire et l'adieu définitif de José, en même temps que son adieu se convertit en éternel retour. L'inventaire qu'il fait de ses objets, qu'il compte et recompte, est comparable à ses tentatives de reconstruire par morceaux sa vie détruite. Prenant un moment après l'autre, complétant peu à peu son histoire, revenant de nouveau au début, où il en était resté, pour recommencer et avancer encore.

Au final, on distingue une espèce de puzzle de ce que fut sa vie et de ce qu'elle est maintenant, mais comme dans un puzzle nous voyons les lignes qui limitent chaque partie sans pouvoir les recoller de telle manière qu'elle se voit sans fissures. Cela est dû non seulement à la manière dont l'action et la parole avancent, mais de plus pour la structure même de l'œuvre, laquelle est écrite en onze morceaux ou fragments, scènes dont nous ne connaissons le nombre qu'après chaque « noir » à la fin de chaque partie.

La dynamique structurelle utilisée dans cette pièce de Viviecas permet de percevoir qu'il s'agit d'un théâtre dans lequel la continuité de la parole et de l'action souffrent de nombreux changements. D'un côté, on observe un paradoxe dans le mécanisme de la parole : elle cherche à avancer en rebroussant chemin dans le discours afin de pouvoir avancer ainsi. C'est ce qui convertit la parole en action.

En ce qui concerne l'action, elle, de son côté, se transforme en action d'elle-même, non à partir de grands événements mais au contraire à partir de petites actions qui se déroulent peu à peu avec la parole, qui se répète et s'arrête pour recommencer et se répéter et s'arrêter et avancer et s'arrêter et ainsi de suite. Cela

permet que les détails d'une même action, qui pourraient être une espèce de micro-actions, soient mis en scène comme action à part entière malgré leur dimension quotidienne, se convertissant ainsi en une sorte de macro-action. C'est cela qui fonctionne comme un engrenage d'éléments différents formant un seul organisme, dans ce cas celui de l'angoisse. Un exemple est donné dans les didascalies qui rendent compte de l'action ayant comme objet une des parties du corps de José :

- Sa main droite reposant sur la valise est prise d'un léger tremblement.
 - Le tic nerveux dans la main droite revient.
 - Il couvre la main droite avec la gauche.
 - La main droite tremble bien qu'il la tienne avec son autre main.
- Su mano derecha que descansa sobre la maleta de cuero es presa de un ligero temblor.*
- Vuelve el tic nervioso en la mano derecha.
- Se cubre la mano derecha con la izquierda.
- La mano derecha le tiembla, a pesar de tenerla cubierta con la otra mano.

Cette insistance dans le geste incontrôlable, nerveux, que José souhaite stopper, sans succès, remplit également les silences que le personnage fait lorsqu'il raconte ce qui s'est passé, en même temps qu'il renforce l'expression de l'émotion qui peut signifier la peur, l'angoisse, la mémoire des faits. Cette insistance sur le tremblement de la main montre l'intimité des faits, rendant vivants des souvenirs qui traversent le temps et l'espace. Parce qu'en racontant les faits alors que la main tremble permet, grâce à une dissociation entre la parole et le mouvement de maintenir l'unité de l'action. Car la parole et le geste parlent de la même chose, en même temps qu'ils séparent l'action de son lieu et de son temps en

étant ici dans le présent. A relater ce qui s'est déjà passé, à travers la nervosité de la main, c'est comme si était revécu ici, dans le présent, ce qui est arrivé.

Ce mécanisme de démembrement de l'action contraste aussi avec la contradiction apparente chez José : dire adieu et rester, être ici sans savoir si c'est « ici » le lieu où il habite, aller « là-bas » parce que cela semble être le but, mais sans en être sûr. Tout cela fait partie du même engrenage, lequel produit une dynamique de contradiction qui s'intensifie dans la macro-action et dans l'action en parole. Cela renforce en elle-même une spirale qui engloutit/emporte le personnage dans un tourbillon qui ne lui permet pas de sortir de ses mouvements circulaires ni dans l'action (comme nous l'avons vu avec l'épisode de la main), ni dans la parole :

Je voulais seulement dire que la
solitude est un lieu

qui ressemble beaucoup à ce lieu.

La solitude est ce lieu.

La solitude est...(Silence)

*Sólo quería decir que la soledad es un lugar
muy parecido a este lugar. La soledad es este
lugar La soledad es... (Pausa)*

La première phrase est le cercle le plus grand de ce tourbillon dans lequel il se trouve. La deuxième, le cercle suivant, plus court que le précédent, comme la phrase elle-même. La troisième phrase, la plus courte, serait donc à son tour le cercle le plus étroit du tourbillon et pourrait continuer dans la pause indiquée en didascalie. Ce mouvement constant en spirale s'entrecroise avec le contenu de la parole du personnage. Dans le texte précédent on peut entrevoir que ce personnage arrive pour parler de sa solitude, laquelle est une sensation, mais posée dans

l'espace : « *la solitude est ce lieu* ». Avec lui, il tente d'expliquer cette solitude, mais à la fin il ne peut pas et revient au silence qui est l'expression de sa solitude. La même chose arrive avec les autres thèmes qui animent son discours tout au long de la pièce : comme ils ont tué les uns après les autres les membres de sa famille, afin de dire que le monde d'aujourd'hui ne permet pas de préserver ses enfants, afin de raconter la difficulté pour lui de trouver un lieu à lui dans le monde.

C'est ainsi que se construit de nouveau un des personnages de la dramaturgie colombienne d'aujourd'hui, destinés à témoigner de la douleur des événements présents. José appartient également aux personnages de cette dramaturgie qui tentent de décrire le monde habité par l'horreur, mais qui, devant la difficulté de la faire, remplissent la représentation d'une espèce de symptomatologie qui pourrait entrer dans un cadre clinique à cause des traumatismes vécus, et qui sont mis en évidence à travers la structure de la parole et de l'action dramatiques.

3.2. De la fiction au réel et du réel à la fiction

Un autre point intéressant dans *Los adioses de José* de V. Viviecas, réside dans les insinuations de l'auteur à partir de certaines pistes qui pourraient nous laisser apercevoir une figure contemporaine du destin tragique du personnage.

Dans un de ses textes, José nous explique pourquoi il est ici :

Je suis venu parce que quelqu'un m'a appelé.

Parce que je dois être ici.

Rester ici.

*He venido porque alguien me ha llamado.
Porque debo estar aquí.
Permanecer.*

S'il est difficile de conclure que cette pièce traite du méta-théâtre, il y a cependant certains éléments qui nous font penser à celui-ci. Au commencement de la pièce, il y a deux didascalies qui disent la chose suivante :

Cour intérieure d'une maison de quartier. (...) Lumière de nuit très contrastée. Reflets ambre et bleu qui rebondissent sur les draps. Comme une nuit de pleine lune. Ou d'un studio de cinéma

Patio de ropas de casa de barrio. (...) Iluminación de noche muy contrastada. Visos ámbar y azul, que rebotan en las sábanas. Como de una noche de luna llena. O de un set de cine.

Sur le sol, il y a d'autres cartons. Comme des valises de voyage. Ou d'accessoires de théâtre.

En el suelo hay otras cajas. Es como un equipaje de viaje. O de. Utilería.

Le studio de cinéma et les accessoires de théâtre transmettent deux images qui rompent avec la fiction de l'histoire. En premier lieu, pour nous situer dans un espace réel dans lequel la fiction peut se réaliser : *un studio de cinéma*. En deuxième lieu, pour décrire les éléments de la fiction à partir des éléments réels comme les accessoires de théâtre, qui désignent les objets utilisés sur la scène pour construire les univers des personnages dans une dimension fictive.

Ces deux didascalies nous obligent à nous interroger sur le sens que possède le texte de José, cité plus haut, quand il dit qu'il

est *ici* parce que quelqu'un l'a *appelé*. « Ici », où ? Dans le lieu où se situe la fiction de la pièce, dont nous ne savons pas très bien quel est-il, ou bien cet être *ici* signifie-t-il être dans l'espace de la scène qui est le réel ? Ou bien est-il dans les deux en même temps ? C'est la première question.

La seconde surgit par rapport à *l'appel*. De qui ? Qui est ce « quelqu'un » pour lequel José doit rester ? Est-ce le destin du personnage qui l'appelle, un être invisible mais si important pour que José reste dans ce lieu ? Ou bien, et c'est le point qui nous intéresse particulièrement comme nouvelle modalité de la représentation du tragique : est-ce le théâtre même comme art de la représentation qui fait cet appel à José ?

Nous pouvons d'ores et déjà conclure que la réponse à cette dernière question, laquelle inclura les précédentes, est oui. Pour l'affirmer, nous ne nous basons pas uniquement sur les didascalies et le texte cité plus haut, mais également sur le dernier texte de José et la manière dont il termine l'œuvre :

X. (...) Etre attaché
à l'appel,
à la présence,
à cette...convocation,
d'être ici,
ici...
Ici où je suis
où je reste
où
– chaque soir–
quand le noir se fait
– chaque soir–

je comparais
– chaque soir–

j'arrive

(Silence)

Adieu.

(Noir).

XI. (la cour, les draps, les reflets

bleus (...). (José n'est pas là). **FIN**

X. (...) *Este estar atado*

al llamado,

a la presencia,

a esta... convocatoria,

a estar aquí,

aquí...

Aquí donde estoy

donde permanezco

donde

-cada noche-

cuando se hace la oscuridad

-cada noche-

comparezco,

-cada noche-

acontezco.

(Pausa).

Adiós.

(Oscuridad).

XI.(El patio, las sábanas, los visos dorados

azules (...).(José no está). **FIN**

Les paroles de José : « *je suis – ici – chaque – soir* » pourraient prendre un sens nouveau dans l'action même de la représentation selon le point de vue que nous proposons. Ce personnage, qui est témoin d'une réalité du monde qui existe hors du théâtre, est convoqué sur la scène pour nous donner son témoignage sur ce monde extérieur d'où il vient, mais à l'intérieur d'un monde de fiction : le théâtre. Les événements qui ont construit l'existence de José dans la réalité et en ont fait un personnage de fiction doivent être représentés maintes et maintes fois, chaque soir, devant un public dans le cas d'une représentation théâtrale, ou bien être lus comme nous le faisons ici en l'imaginant sur une scène.

C'est là son tragique destin. En effet, nous supposons que ce personnage, comme représentation de la réalité catastrophique, a conscience de lui-même comme fiction et se trouve pris dans une situation sans issue entre le réel et la fiction. Cette situation sans issue disparaît à la fin, lorsque José n'est plus là et que la pièce s'achève. Cependant, il retrouve sa condition tragique le jour suivant d'une nouvelle représentation. Mais cette contradiction reviendra éternellement et sa souffrance n'aura pas de terme. Elle ne s'achèvera pas tant que quelqu'un, public, lecteur ou artiste, l'appellera toujours, spécialement tant que la réalité dont il est issu, qui l'a fait naître, n'aura pas changé et ne nécessite plus d'être convoqué ainsi comme témoin d'une histoire passée. En attendant, le présent l'oblige à être sur la scène et son caractère tragique n'aura pas de fin, comme ne paraît pas avoir de fin pour le moment la situation tragique des personnages réels qu'il représente : les personnes déplacées par la violence.

De ce point de vue, les personnages de cette dramaturgie qui témoignent de ce qui se passe se trouvent sur deux plans dramatiques qui les situent, d'une part, premièrement, comme spectateurs, puis, comme narrateurs, mais d'autre part, et parallèlement à celle-ci, comme expérimentateurs c'est-à-dire acteurs vivants et permanents de ce qu'ils ont vu dans le passé et qu'ils racontent au présent. Ils sont directement affectés par ce qui arrive, ils souffrent des conséquences, incarnent la douleur et l'horreur des événements relatés dans un monde de fiction qui procède d'un monde réel.

3.3. Les revenants : fragments et circularité

Rubiela roja (Rubéole rouge)⁷⁸ de Victoria Valencia est une pièce qui se passe dans un lieu où la mort règne dans toute sa splendeur. Tout est détruit et les personnages qui racontent ce qui s'est passé, ou bien sont morts comme Ramón, dont le corps est mangé par les oiseaux de proie, ou bien sont en train de mourir comme Connie Margarit et Araceli, qui ressentent encore la douleur dans leurs corps due aux coups et aux balles qui les déchirent. Au milieu de cette désolation du paysage détruit, surgit Rubéole rouge, la Vierge, décrite comme une femme *condamnée, insomniaque, qui remue constamment les restes des morts* (Valencia, p. 91), des bras de laquelle on a retiré l'enfant qui a été assassiné par une grenade.

Avant que Connie Margarit soit assassinée, Ramón, son amant, avait été tué devant elle par des hommes qui ont abandonné son corps aux intempéries. Ensuite, frappée par ces mêmes hommes, elle a fuit son village en ruines.

Connie Margarit, après avoir fuit, trouve sur son chemin, au bord de la route Araceli, qui était depuis deux jours presque inconscient à cause des coups qu'elle avait reçus.

Connie Margarit : je l'ai vue si seule et
tellement perdue.

Araceli : que je lui ai tendu la main.

Connie Margarit : j'ai vu ses blessures
si ressemblantes aux miennes.

⁷⁸ Victoria Valencia, *Rubiela roja*, Revista Festival de Teatro de Cali, Cali, 2006.

Araceli : sans aucune parole, il m'a lavé et m'a soulagé.

Connie Margarit : je l'ai enlacé comme on enlace un petit enfant. Je lui ai chanté une berceuse contre l'horreur.

Araceli : nous avons commencé à pleurer. Nous nous sommes embrassé doucement pour ne pas réveiller les blessures. (p. 97)

Connie Margarit: La vi tan sola i ⁷⁹ tan perdida

Araceli: que le tendí la mano

Connie Margarit: vi sus heridas tan parecidas a las mías

Araceli: sin decir palabra me limpió i me solivió

Connie Margarit: la arrullé como se arrulla a un niño muy chiquito.

Le canté una nana contra el horror

Araceli: comenzamos a llorar. Nos abrazamos pasito para no despertar las heridas (...)

Ensemble elles furent pendant longtemps jusqu'à ce qu'elles arrivent à la ville. La violence vécue par ces deux femmes les rend complices afin de survivre. Guérissant leurs blessures, fuyant la mort. Déracinées, elles deviennent délinquantes et *violentes*. Tout au long de leur parcours, le fantôme de Ramon les poursuit, impuissant. Dans un des quartiers de la ville où elles commettent régulièrement des délits, les habitants s'organisent pour créer une armée d'autodéfense afin de les tuer. Un après-midi, ils les attendent, leur tendant un piège et les assassinent brutalement toutes les deux. C'est à ce moment de l'agonie des deux personnages que commence et que s'achève la pièce.

A partir de ce dernier soupir avant la mort, elles revivent par morceaux et en désordre leurs vies, alors que la Vierge rouge, désolée, continue de parcourir les décombres du monde en guerre

⁷⁹ Le « y » qui signifie « et » en espagnol est changé en « i » dans le texte original.

et tente sans succès d'apaiser la douleur des deux femmes. A la fin de la pièce, on revient au début, à l'instant ultime de vie de Connie-Margarit et Araceli, qui, comme personnages défaits par la guerre souffrent l'implacable condamnation d'une société qui les maltraite et qui leur ferme toute possibilité de refaire leurs vies.

Fragments

Dans cette œuvre, la narration des faits qui se succèdent est accomplie à travers des fragments, mis en désordre chronologiquement, mais qui peu à peu s'éclaircissent, au moins en ce qui concerne certaines parties de l'histoire. Les personnages à partir de leur état présent revivent leurs vies comme en tentant d'extraire de leurs souvenirs la dernière gorgée de ce qui peut rester de ce qu'elles furent un jour, la mémoire des différents moments, lointains ou plus proches à cet instant final insupportable, dans lequel la douleur extrême, physique, et psychologique, est le principal protagoniste. Ces femmes doivent fuir la violence extrême qui règne dans leurs villages, mais cette fuite les oblige à arriver dans une ville inconnue, dans laquelle elles trouveront la mort de manière extrêmement violente.

Afin de décrire la douleur causée par cette mort violente, l'auteur renforce ce dernier moment de vie des deux femmes par ce que l'on pourrait nommer une dramaturgie du puzzle. Chaque partie de l'œuvre se déroule à différentes époques, mais qui à leur tour, bien qu'elles aient eu lieu dans le passé, sont revécues en tant que moments présents : dans la chambre de Ramon juste avant qu'ils l'arrachent de force des bras de Connie Margarit pour le tuer, là où se trouve le cadavre de Ramon, à l'endroit et au moment où a explosé la grenade qui a tué l'enfant de la Vierge Rubéole rouge, là où Araceli et Connie se meurent, etc. Cette

manière de raconter l'histoire, par morceaux et entrechoquant les périodes temporelles est habituelle dans le théâtre colombien d'aujourd'hui, comme nous l'avons déjà vu dans *Los adioses de José* de V. Viviescas et comme nous le verrons dans plus loin dans les pièces de Fabio Rubiano, de Carolina Vivas, entre autres.

La division de la pièce par morceaux est une forme, en Colombie, qui s'est généralisée particulièrement à partir de la découverte de Bertholt Brecht à la fin des années cinquante comme nous l'avons remarqué dans l'introduction de cette recherche. Cependant, il nous paraît important de souligner qu'avant Brecht, ce fut Georg Büchner, qui, au début du XIXe siècle (pendant les années 1830, bien que son œuvre a été découverte cinquante ans après sa mort), initia cette forme d'écriture. Sa pièce *Woyzeck* possède au moins vingt-cinq moments⁸⁰ et lieux scéniques où se déroule l'histoire de ce personnage.

Comme nous le savons, Georg Büchner met en scène la narration d'un assassin, *Woyzeck*, à travers les différents éléments qui amènent le personnage à cet acte : infidélités de sa femme, preuves de la science, abandon moral, hallucinations, insinuations des ses amis, la guerre, entre autres. Ce mode d'écriture par morceaux donne au spectateur un point de vue sur différents aspects qui, comme nouveaux, montrent dans une espèce de puzzle la complexité d'un homme dans un milieu social qui l'incite, par l'accumulation de causes multiples, à commettre l'acte d'assassiner sa femme, montrant à son tour le côté obscur de la nature humaine.

⁸⁰ Nous disons « au moins » en tenant compte du fait que l'œuvre ne peut être terminée à cause de la mort de son auteur.

C'est ainsi qu'apparaît sur la scène, une fois de plus, la nécessité de représenter l'homme d'une manière complexe, en rapport avec sa nature et tel que les Grecs le conçoivent également, bien que pour ceux-là comme nous l'avons vu, d'un point de vue distinct par sa dimension religieuse et unificatrice de la société et en rompent les normes d'écriture classique. Pourtant, Büchner donne à cette nouvelle forme dramatique de narration de la fable une dimension qui provenait du contexte même de son époque, dans le sentiment d'échec qui commençait à se faire sentir vis-à-vis du paradigme de la modernité, et lié à celui-ci, l'aliénation de l'homme à cause des avancées technologiques et scientifiques auxquelles il était exposé.

A l'époque de Brecht, qui a influencé de manière significative la modernisation du théâtre colombien, la nécessité d'écrire une pièce à partir de morceaux naît d'une conception dialectique de l'homme dans son existence avec les autres. Pour Brecht, créer la fable de l'histoire était fondamental afin de pouvoir comprendre, à partir d'elle, l'univers de contradictions internes qui soutiennent l'homme au niveau historique et pouvoir encourager ainsi des changements fondamentaux au sein de la société.

Selon Brecht, « les catastrophes d'aujourd'hui n'offrent plus un déroulement rectiligne, elles se développent en crises cycliques (...) le destin n'est plus une puissance monolithique ; désormais, on observe plutôt des champs de force traversés de courantes contraires (...) »⁸¹. A partir de cette conception se construisent sur la scène les forces contradictoires qui peuvent, dans une perspective historique et marxiste, montrer que « les héros changent avec chaque phase, [et] ils sont interchangeable », c'est-

⁸¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Nathan/Her, Paris, 2000, p. 63. - Citations faites d'après l'œuvre de Brecht -

à-dire qu'on ne peut pas voir le héros ni son histoire comme « un fleuve » qui va seulement vers une direction, mais au contraire, si la fable était ce fleuve, il serait nécessaire de montrer son parcours dans toutes ses formes, ses phases et ses changements de cours parfois abrupts. Ces concepts créent les bases de ce que depuis les années 20 Erwin Piscator⁸² a nommé le « théâtre épique », théâtre que Brecht développa en profondeur, en opposition au théâtre de la Grèce antique, dans lequel le conflit et l'action continue et complète créaient la fable de l'histoire.

Ce qui de l'homme intéresse Brecht, c'est de montrer, à travers la fable découpée en fragments, ou morceaux, l'opposition entre les différentes parties, « en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce »⁸³, y compris en apposant un titre à chacune. Cependant, et il est nécessaire de le comprendre, cette structure proposée par Brecht maintient une cohérence du début à la fin, parce que le cours du « fleuve » leur donne la direction, et à la fin l'assemblage de toutes les parties restitue un point de vue et ainsi est créé ce qu'on a appelé « une pièce didactique », c'est-à-dire une pièce qui possède comme objectif d'instruire le public selon une façon déterminée de voir le monde (selon une perspective politique dans le cas de Brecht).

Cela signifie que la division en parties de la fable, laquelle est « le cœur du spectacle théâtral »⁸⁴, est conçue pour la compléter le mieux possible, bien qu'il y ait des vides qui peuvent rester dans le passage de l'une à l'autre, comme cela arrive dans l'histoire de l'homme.

⁸² Piscator (1893-1966) fut le metteur en scène allemand qui créa le théâtre pour le prolétariat et qui utilisait différents moyens sur la scène, le cinéma y compris, avec pour objectif de provoquer une réflexion en profondeur chez le spectateur.

⁸³ Jean-Pierre Ryngaert, *Op.cit*, p. 67.

⁸⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Nathan, Paris, 2000, p. 53.

Dans la pièce *Rubiela roja*, la particularité de l'écriture en morceaux, si nous pouvons dire qu'elle part de la forme utilisée par Brecht, s'exprime dans le fait que « le fleuve de la fable » dont parlait l'auteur allemand n'est pas réellement déterminé de la même manière que chez Brecht dans cette œuvre de V. Valencia. Il n'y a pas de continuité dans la narration et nous observons que la décomposition de la fable ne permet pas non plus de la compléter. En parvenant à la fin de la pièce, bien au-delà de donner une interprétation unique de ce qui est arrivé aux quatre personnages, nous nous trouvons devant des événements historiques actuels comme celui de la violence des groupes armés illégaux. Cette pièce ne livre aucun point de vue politique comme le faisant Brecht ni ne traite d'une décomposition de la fable afin de trouver les changements auxquels l'homme peut parvenir afin de construire une société plus juste à partir de la lutte des classes.

Avec cette œuvre, sans prendre de position politique, nous nous trouvons face à un témoignage qui parcourt l'univers de la douleur et d'abandon des personnages représentés comme individus, qui nous amène à réfléchir sur les mécanismes créés par l'homme actuel pour combattre la violence engendrée de différentes façons dans la société (délinquance, groupes armés, drogue). Il nous montre que ces mécanismes pour combattre cette violence ignorent totalement ses origines et deviennent encore plus violents que ce qu'ils combattent.

La situation des deux jeunes filles de *Rubiela roja* les place au centre de tous les moyens qui sont au service de leur mort et effectivement les tuent.

touchées, éclatées à coups de pierre et

d'alêne et de d'impacts de balle. (p.
104)

*impactadas, reventadas a golpes de piedra i
lezna i orificios de bala*

Cette façon d'assassiner correspond à un final fatal, à un destin sans dieu, ni loi, ni aucun signe de pitié de la part de leurs agresseurs. A travers ces personnages naît une réflexion sur les différentes armes qu'a créées la société d'aujourd'hui pour se défendre et faire justice. Mais ces armes ne rendent pas possible la résolution du conflit tragique, au contraire, elles le renforcent chaque fois plus. Car les nouvelles méthodes que l'homme a créées pour sa légitime défense devant le péril ont conduit à une plus importante violence, disproportionnée, et fait plus de victimes de l'injustice.

La protection de ces deux personnages féminins dont est assurée par deux êtres impuissants : le fantôme de Ramon et une Vierge déchirée, sans enfant, peureuse, sans dieu et avec comme seul désir de replacer dans son ventre le monde macabre en lequel s'est converti l'univers :

moi rubéole rouge mère de tous mes
enfants je vais les remettre dans mon
ventre immense et humide
obscur et silencieux
où logent tous les monstres tous les
décombres tous les morceaux de vie
mutilée (p. 104)

*yo rubiela roja madre de todos
mis hijos las voy a devolver a mi vientre
inmenso i húmedo
oscuro i silencioso
donde habitan todos los monstruos todos los
escombros todos los pedazos de vida mutilada*

c'est l'allégorie d'un destin qui prend la direction inverse de lui-même, parce qu'au lieu de la construction de ce destin de l'homme, il va vers sa destruction :

sans destin

à contresens des lignes de la main

*sin destino a contravía
de la líneas de las manos*

ainsi que le peignent Araceli et Connie Margarit.

Ces territoires de la représentation, qui permettent d'être devant des personnages vivants leurs propres drames au milieu d'une société chaotique, incitent à cette forme d'écriture sans ordre, en morceaux.

Les personnages de *Rubiela roja* se situent dans une dynamique de chaos produite par une violence extrême, dans laquelle ils sont abandonnés à leur sort. La mort de Ramon provoque la fuite de Connie Margarit et la violence qui est faite à Araceli les déracinent. En se rencontrant toutes les deux comme témoins des mêmes événements, elles créent entre elles une proximité et une union de leurs forces afin de pouvoir survivre en devenant délinquantes.

Parallèlement à ces cas particuliers fictionnels, les personnes déplacées par la violence sont une réalité colombienne qui touche le pays de façon importante. Connie Margarit et Araceli en sont la représentation au milieu de tant d'enfants de la violence et de la guerre, abandonnés, ne rencontrant d'issue que dans la délinquance. En conséquence, il existe une société qui crée des comportements de défense, ce qui est naturel à toutes collectivités et à chaque être humain se sentant en péril. Mais ces

comportements rompent souvent avec toutes les valeurs humaines, empêchant la possibilité d'une solution à la souffrance de ceux qui ont dû tout laisser pour échapper à la mort, comme dans le cas des deux personnages de cette pièce.

C'est ainsi que Victoria Valencia représente la création d'une société qui pousse beaucoup de ses membres à une extrême douleur, douleur qui reprend le *pathos* de la tragédie antique, provoquant la terreur et la pitié, mais sans parvenir à la *catharsis* parce que « *l'apaisement de la tragédie* » ne fonctionne pas, au contraire, il se crée une circularité qui ne permet même pas que les morts meurent en paix.

Circularité

Cette circularité est présente dans *Rubiela roja* lorsque les deux personnages féminins qui meurent à la fin de la pièce commençaient déjà à mourir au début. Nous le voyons aussi avec Ramon répétant les gestes de sa mort, sans cesse, qui parcourt les lieux, qui assiste à la mort des deux femmes, qui fait sienne leur douleur. Ramon, cadavre maintenant, connaissant son destin, voyant mourir Connie Margarit, revient au dernier moment de sa vie avec elle et construit un rituel dans lequel désir et violence se mêlent à chaque fois afin de le préparer à recevoir la mort et sa terrible douleur :

Je vous veux tout outragée et pleine
de violence parce que c'est ma terreur
que j'ai hâte de vaincre

Préparez-moi pour ma mort atroce qui
arrivera quand ils viendront à l'aube
me traîner, m'arracher de votre bras
encore chaud et découper mon corps

devant vos si beaux yeux et vous
frapper le visage comme moi je le fais
maintenant (p. 95)

*La quiero llena de oprobio i violencia porqué es
mi terror el que necesito vencer Prepáreme
para mi muerte atroz que sucederá cuando
ellos lleguen al alba i me saquen a rastras de
su brazo caliente i destrocen mi cuerpo ante
sus ojos hermosos i le golpeen el rostro como
yo lo hago ahora*

Ainsi, un personnage qui n'existe plus mais qui en même temps veut réveiller ce qui est déjà mort avec toute l'horreur de sa propre mort, met devant nos yeux une terrible métaphore de l'impuissance devant la mort d'autrui. A travers un être qui face à l'impossibilité de défendre celui qu'ils sont en train de tuer, à cause du pouvoir démesuré de l'horreur avec laquelle la mort arrive, cet être qui regarde, c'est comme s'il était mort, comme s'il n'existait plus, car il ne peut rien faire. Son impuissance à se défendre l'annihile.

De cette manière nous assistons à la mort du héros de la tragédie classique. Ce que nous avons également vu avec María Vallejo dans *Pies hinchados* quand *L'Homme* raconte comment ils tuaient sa femme en sa présence sans qu'il ne puisse rien faire, et comment il témoignait que, malgré le fait d'être là, décrivant les faits, les hommes qui ont tué sa femme ne l'ont pas vu. Ces personnages survivants, qui témoignent de ce qui s'est passé, entrent dans un monde ambivalent entre le visible et l'invisible, entre la mort et la vie, qui naît de l'horreur même. Ramon ne peut alors défendre Connie qu'à travers le vivant souvenir qu'elle est aujourd'hui devenue.

un fantôme – narrateur toujours
présent – absent permanent (...) (p.
91)

*un fantasma – narrador siempre presente –
ausente permanente(...)*

De cette manière, les unités de temps, d'espace et d'action demeurent placées dans une nouvelle dimension, dans la création d'un univers fermé recréé par l'horreur, dans lequel la frontière entre la vie et la mort ne se reconnaît plus, ce territoire dans lequel nous ne voyons plus les hommes, mais où leurs fantômes errent en demandant de rester dans la mémoire des hommes afin de reconstruire une nouvelle histoire.

Dans l'attente de cela il reste la circularité de l'action qui devient convertit ainsi, comme nous l'avons vu avec la pièce de Viviescas et comme nous le verrons avec d'autres plus loin, une figure récurrente dans le théâtre colombien. Celle-ci permet de trouver dans l'écriture contemporaine de ce pays des formes antiques mais aussi des formes modernes qui sont en continuelle hybridation et modification. De même nous percevons une particularité, liée aux contenus et aux personnages de cette dramaturgie. Il s'agit de la préoccupation relative aux morts, à ceux qui ne sont plus là et qui restent éternellement, comme une sorte de nécessité de recréer à chaque fois les faits et gestes de ces personnages. Même si, comme dans le cas des deux personnages féminins de *Rubiela roja*, ils sont coupables de leurs actes délictueux, ils sont également innocents parce qu'ils sont le résultat d'une société qui les laisse à la dérive, sans défense et dans une douleur incommensurable. C'est la métaphore d'une société qui cherche la justice, mais qui en même temps est coupable de ne pas la rendre à cause de la violence de son exécution.

Ces personnages qui se convertissent en témoins d'un monde auquel ils se confrontent et qui les confronte avec des

situations leur fermant la porte à n'importe quelle possibilité, ne s'installent pas dans un univers qu'ils prétendent découper et juger pour trouver des coupables et pour que le spectateur puisse prendre partie pour un camp. Ces personnages témoignent de leur propre douleur comme individus au milieu de la société.

De ce point de vue cette pièce de Victoria Valencia est aussi une réflexion sur la crise des formes de la tragédie classique qui se reflète dans la représentation actuelle du tragique dans l'homme. Dans la tragédie grecque il existait une part d'innocence dans les actes des personnages parce qu'ils étaient guidés par le destin. Devant l'inexistence de culpabilité des dieux, l'homme est la cause de l'intégralité de ses actes, ce qui nous met face à la nécessité d'une reconstruction de l'histoire de l'homme à la recherche de son humanité.

Alors que cette reconstruction s'effectue, comme Victoria Valencia le note dans l'une des ses didascalies, l'histoire de ce type de personnages est « *une histoire qui résiste à la mort* ». Cette dramaturgie paraît avoir la nécessité de récupérer la part d'innocence du héros classique, qui a été arrachée aux personnages d'aujourd'hui. Cette innocence qui a été annulée par la société d'aujourd'hui sans dieux ni loi et qui est représentée dans l'actualité.

4. La faute tragique

Selon F. Nietzsche, dans la Grèce ancienne « les dieux servaient (...) à justifier jusqu'à un certain point l'homme même dans le mal, ils servaient comme cause du mal - dans ce temps-là ils ne prenaient pas sur eux le châtement, mais ce qui est plus noble, la faute... ».⁸⁵ Au contraire, le paradigme de la modernité, a conduit l'homme à se juger comme le seul coupable de ses malheurs sans interférence des dieux. Dans l'antiquité, « la vraie tristesse tragique, disait Kierkegaard, exige (...) un moment de faute, et la vraie douleur tragique une part d'innocence ; la première un moment de transparence, la seconde, un moment d'obscurité »⁸⁶. Cette innocence, malgré la faute, est dynamisée par le caractère du héros, parce que à travers ses actions on perçoit en lui une lutte permanente contre ce que son destin lui impose de faire. Cette lutte permanente contre ce qu'il ne peut changer « implique une affirmation de l'homme » dit Jacqueline de Romilly⁸⁷, parce que c'est lui qui le rend héroïque en même temps qu'il lui donne son innocence. C'est ce qui lui donne son caractère de personnage particulier de tragédie comme espace dans lequel se reflète la profondeur de l'homme.

Entre la faute et l'innocence naît la dynamique dialectique de la faute tragique. Mais avec la modernité l'être humain est abandonné à son propre sort, il se perd dans un non-sens qui le conduit à un regard désespéré sur le monde et sa propre existence. Avec la crise de l'homme moderne l'art de la représentation entre aussi en crise.

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Deuxième dissertation : La "faute", la "mauvaise conscience" et ce qui leur ressemble*. in: *La généalogie de la morale*, Traduit de l'allemand par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiën, Gallimard, Folio/essais, Paris, 1973, p.107.

⁸⁶ Soren Kierkegaard, *op.cit.*, p. 137.

⁸⁷ Jacqueline de Romilly, *op.cit.*, p. 174.

Depuis la fin du XIXe siècle, nous voyons donc des personnages qui ne sont plus des héros tragiques, qui deviennent des hommes courants, tout à fait responsables de leurs actes, parce qu'ils sont devenus autonomes. La faute se transforme en culpabilité et celle-ci en douleur. Le fardeau des personnages contemporains est difficile à porter car, plongés dans le désespoir, ils ne peuvent plus l'expier leurs fautes .

L'auteur russe Anton Tchekhov, par exemple, qui a été considéré comme un des auteurs ayant le mieux réussi à décrire le tragique quotidien dans lequel le personnage moderne est submergé, présente le personnage d'*Ivanov*, le protagoniste de sa pièce ainsi intitulée, comme un personnage confus par rapport à lui-même. Ivanov est décrit comme quelqu'un dont, sans en comprendre la raison, non seulement la maison devient une prison, mais également, bien qu'il reconnaisse que sa femme l'aime, et sans oublier qu'elle va mourir bientôt, malgré cela Ivanov ne peut plus la supporter. C'est ainsi que se créent deux forces contradictoires qui renforcent le conflit tragique de la quotidienneté de ce personnage, dans lequel la faute joue un rôle important jusqu'à lui faire dire en sanglotant : *Que je suis coupable, mon Dieu, que je suis coupable!*⁸⁸

Dans des atmosphères qui étouffent les personnages jusqu'à l'ennui, remplies de la nostalgie de quelque chose qui aurait pu être mais qui ne fut pas, depuis Tchekhov, ce sentiment de culpabilité n'a pas cessé de pénétrer l'intérieur des personnages du XXe siècle et les relations qu'ils tissaient entre eux. Depuis lors, l'ambivalence dans les sentiments et la vision pessimiste du monde ont continué à se refléter dans une bonne partie des pièces

⁸⁸ Anton Tchekhov, *Ivanov* in *Théâtre complet I*, Folio classique, Gallimard, Paris, p. 260.

contemporaines qui représentent l'angoisse psychologique des personnages. Leur conscience ambiguë des êtres humains ne réussit pas à répondre à toutes leurs questions, ne réussit pas à se comprendre et à savoir ce qu'ils sont et ce qu'ils vont devenir. Mais en même temps ils ont la certitude que tout se trouve à l'intérieur d'eux-mêmes.

Le sentiment de culpabilité les amène aussi à des situations dans lesquelles la violence intérieure se transforme en un abattement sans perspective et les pousse au bout de leur impossibilité à se comprendre eux-mêmes ainsi que le monde où ils habitent.

Cela les a conduit à un vide, au néant et sans rien attendre au-delà de la vie qu'ils mènent, sans aucune chose en laquelle se réfugier. Comme conséquence, ils sont plongés dans des situations extrêmes où arrive le recours à la mort, et ressurgit ainsi le *pathos* de la tragédie. Non pas avec la mort du héros grandiose, mais avec celle des personnages qui représentent l'homme du quotidien.

4.1. La faute et le destin dans *Ruleta rusa (Roulette russe)*

Dans la dramaturgie contemporaine colombienne la dynamique du tragique face au destin et de la faute dans l'univers du quotidien est également reflétée comme nous venons de le décrire. L'exemple suivant nous paraît important pour illustrer cette interprétation :

Elle : le pire destin est celui des hommes. Ils ont tant de chose au-

dessus d'eux. Ils ne perdent rien mais amassent tout. Ils fléchissent comme des escargots avec leurs maisons sur le dos. Ils naissent vieux : avec des souvenirs et des dettes, des vengeances, des hontes, des querelles, des mauvais traitements, des croix, des découverts, des promesses, des déshonneurs, des votes, des prières...

(p. 77)

Ella: El peor destino es el de los hombres. Tienen tantas cosas encima. Nada pierden, todo lo acumulan. Se doblagan como caracoles con su casa auestas. Nacen viejos: con recuerdos y deudas, venganzas, deshones, rencillas, maltratos, cruces, saldo en rojo, promesas, deshonras, votos, oraciones...

Víctor Viviescas dans sa pièce *Ruleta Rusa* (Prix National de dramaturgie 1998)⁸⁹, propose une vision du tragique à partir de la quotidienneté qui place le personnage contemporain dans un conflit classique : le conflit moral. Pour *Elle*, qui est un de ses personnages protagonistes de cette œuvre, l'être humain dès sa naissance est chargé d'un fardeau de fautes que l'histoire et la société lui font porter. Selon *Elle*, le destin de l'homme est de payer pour toute cette faute héréditaire. Cette perspective est un des moteurs de la pièce dans laquelle les trois personnages *Elle*, *Lui* et *L'Autre* maintiennent le conflit à travers une dynamique entre la faute et le destin.

⁸⁹ Víctor Viviescas, *Ruleta rusa* in *Teatro*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000.

4.1.1. La pièce

Cette pièce se divise en deux actes : le premier intitulé « *Commencement* », *avant que l'Autre arrive* et le deuxième « *Final* », *quand l'Autre est arrivé*.

Lui (jeune) fait partie d'une organisation illégale de son quartier. *Lui* et *l'Autre* (vieux) se sont rencontrés il y a deux ans. *L'Autre* disait qu'il avait une parenté avec le père de *Lui* (qui a disparu depuis quelques années). *L'Autre* s'est approché de la mère, des gens du quartier et a fait partie, grâce à *Lui*, de l'organisation. Cependant, *l'Autre* a essayé de persuader *Lui* d'arrêter ses activités, mais *Lui* n'a pas voulu.

Un jour l'organisation a commandé à *Lui*, à *l'Autre* et à quelques autres garçons de la bande de faire un acte criminel. *L'Autre* n'a pas voulu faire le travail et est parti. Pour les membres de l'organisation, *l'Autre* est un lâche et *Lui* s'est senti humilié par son attitude. Pourtant, *Lui* décide d'enfermer *l'Autre* dans un garage pour le protéger des agressions possibles de la part de la bande. *Lui* demande à *l'Autre* de l'attendre pendant deux jours (cela personne ne le sait). *L'Autre* veut sortir du garage chercher *Lui* et éviter que la bande ne fasse son délit, mais la police l'arrête avant et l'oblige à parler des détails du plan pour commettre le crime, à coup de pieds, presque jusqu'à le tuer. *L'Autre*, à bout de douleur, finit par avouer dans l'espoir que la police évitera que le plan réussisse et pour ne pas faire mal aux jeunes. La police le jette dans une décharge d'ordures et arrive au moment où la bande commet l'acte délictuel. La police tue trois garçons, mais *Lui* reste l'unique survivant.

Pour les membres de l'organisation et pour les gens du quartier où ils habitent – les habitants sont peut-être tous des « complices » de l'organisation – *Lui* doit tuer le vieux pour venger la mort des garçons.

Avec son amie, *Elle* (jeune aussi), décide de s'échapper en moto, pour qu'il se protège, *Lui*. Mais en route, il décide de rentrer, d'aller dans un motel des environs de la ville, dans un endroit secret où il (*Lui*) sait que *L'Autre* ira le chercher. *Elle* décide de rentrer avec *Lui*, de l'accompagner et de rester en sa compagnie. Quand ils arrivent, ils s'installent dans un endroit caché du motel, ils ferment la porte et attendent pendant longtemps.

La première partie de la pièce est divisée en douze scènes signalées par le *noir* qui montrent le processus de fatigue dû à l'enfermement et à l'attente du couple. Le temps d'attente est long, les personnages se remplissent de peur. Ils se font des reproches, s'affrontent entre eux et avec eux-mêmes. Parfois aussi ils restent muets. Parfois ils deviennent violents. Ils commencent également à ne pas se reconnaître, ils font l'amour, la reconnaissance commence à revenir et *L'Autre* arrive.

Une fois *l'Autre* arrivé, *Lui* demande à *l'Autre* de se désarmer, il rend le revolver qu'il amenait. Ensuite, il devient difficile pour *Lui* de tuer *l'Autre*, mais il sait qu'il ne peut pas sortir vivant sans le faire. *L'Autre* essaie de le persuader de s'échapper, mais cela n'est pas possible. A la fin, c'est *Lui* qui décidera de jouer à la *roulette russe* et d'attendre que le « destin » décide qui d'entre eux doit mourir.

Les trois sont à bout de fatigue. *L'Autre*, pour tenter de se sauver lui-même et de sauver *Lui*, en commençant le *rituel de la*

roulette (p. 107) réussira à enlever la balle qui reste dans le canon du revolver à l'insu de *Lui*. Ils tirent l'un après l'autre mais il ne se passe rien. Le temps file et il ne se passe rien. La femme sait qu'ils peuvent continuer comme cela indéfiniment. *Elle* décide alors de dire à *Lui* que *L'Autre* a enlevé la balle. *Lui* frappe *l'Autre*.

Ensuite ils recommencent le *rituel de la roulette*. Mais, bien que la balle soit maintenant de nouveau dans le barillet, il ne se passe encore rien. L'un tire, l'autre tire et il ne se passe rien. Au milieu d'une atmosphère encore plus accablante, avec la musique forte, avec la lumière presque en pénombre, *Lui* tire encore une fois et « *on entend un coup de feu assourdissant* » (p. 109), mais c'est *Elle* qui a tiré sur *Lui*, avec l'autre revolver.

C'est ainsi que la mort arrive. *Elle* pourrait partir maintenant, mais la fin de sa vie est arrivée : Mort métaphorique ou réelle, *Elle* perçoit son avenir « *tout obscurément* ».

4.1.2. L'entourage

Quand *L'Autre* franchit la porte du lieu où les deux personnages jeunes l'attendent, il incarne la métaphore du dehors. Il amène la pluie : « *l'eau tombe de tout son corps goutte à goutte* » (p.59), ses chaussures sont remplies de boue, il est tout sale. Il explique que dehors tout est obscur. C'est seulement à l'intérieur qu'il y a de la lumière. Il ne veut pas salir le lieu, il essaie de maintenir cet endroit sec, mais il ne le peut pas, il arrive au milieu de la tempête, de l'extérieur (où les orages sont le symbole de la violence et la rage de la communauté). Il tente d'agir pour empêcher que la violence du dehors n'envahisse encore plus l'intérieur. Mais cela est impossible, car il ne peut pas arrêter l'eau qui coule de tout son corps, il ne peut pas éviter que la boue

mouillée salisse le sol sur lequel il marche car *L'Autre* n'a même pas la force d'enlever ses chaussures. Nous découvrirons alors que ce personnage, vieux, représente une sorte d'ouverture pour s'extraire de la violence, mais qu'il sera enfermé par la violence elle-même, car celle-ci est devenue une figure omniprésente, puissante, incontrôlable et qui a envahi tous les endroits du quartier d'où ils viennent et tous les cœurs de ceux que l'habitent.

L'Autre décrit une société où règne la pauvreté, où les hommes frappent les femmes, où les jeunes sont des tueurs à gages et s'organisent pour commettre des délits parce que c'est l'unique moyen qu'il leur reste pour survivre. *Lui* et *Elle*, les deux jeunes, font partie de cela, et *L'Autre*, un homme vieux, veut éviter qu'ils ne tombent dans l'abîme de ce monde sans avenir et qui épuise leurs forces. Il sort d'une bataille avec lui-même pour se nettoyer de la violence qui le poursuit et à laquelle il essaie, en rejoignant le couple, de donner le dernier coup afin de se sauver, pas seulement lui-même, mais les deux autres personnages.

Cependant il est trop tard, parce que *L'Autre*, lui aussi, est tombé dans cet abîme. A travers les regards des gens du quartier, il s'est transformé en une cible sur laquelle la balle va tomber. Au-delà de l'amour que *Lui* peut sentir pour ce vieux qui est comme son père, il doit le tuer, même s'il n'est pas d'accord. *Lui* doit tuer *l'Autre* parce que les circonstances l'accusent de trahison (il n'existe pas de possibilité de démontrer le contraire) et parce que dans une « culture de la violence » il n'existe pas de pardon.

4.1.3. Le conflit

Les valeurs des personnages de cette pièce sont confrontées avec ce qu'ils pensent leur avoir été destiné. Ceci crée la dichotomie du conflit.

Tout au long de cette pièce, on aperçoit une facette de la violence extrême et quotidienne de la rue dont le ressort est la culpabilité. Cette pièce décrit toute une société restée en dehors du lieu scénique et qui a appris à vivre avec la violence. Mais à l'intérieur, les personnages *Lui* et *Elle*, bien qu'ils soient l'image des fils de la violence, se retrouvent maintenant dans une situation qu'ils n'ont pas choisie mais dans laquelle ils sont contraints de rester : la vengeance. *Lui* doit venger la mort de ses compagnons, mais celui dont il doit se venger est un vieil homme qu'il aime comme son père.

Nous découvrirons alors dans la première partie de cette pièce (pendant que ces deux personnages attendent *L'Autre*) des épisodes traumatiques de leurs vies à cause de la violence qui a été transmise des parents aux enfants. Nous découvrirons ces deux jeunes personnages déchirés, solitaires, avec un passé orageux et confus au sein des tragédies individuelles. Dans la deuxième partie, nous comprendrons que le fait d'avoir connu *L'Autre* crée en *Lui* un lien affectif qu'il ne connaissait pas auparavant. En *Lui* naissent des sentiments de loyauté, de gratitude, de respect pour *L'Autre*. *Lui* sait aussi que le vieux a raison, que la vie qu'il mène n'a aucun sens, mais il ne peut décider ouvertement d'en changer. C'est pourquoi il est difficile pour *Lui* de tuer de sang froid *L'Autre*. Les devoirs moraux envers le vieux l'obligent *Lui* à envisager aussi la possibilité de mourir. Il décide ainsi de revenir, d'attendre

L'Autre et de se confronter avec lui lorsqu'il arrive. En risquant sa vie, mais en cherchant à ce que la mort survienne de manière digne.

D'autre part, quand *L'Autre* arrivera nous verrons que lui aussi porte un lourd fardeau. La culpabilité de ce qu'il a fait de sa vie et de lui-même ne le laisse pas tranquille. *Lui*, jeune, représente pour ce vieux la possibilité de se nettoyer de ses fautes, de donner à *Lui* ce qu'il n'a jamais pu donner à un enfant parce qu'il n'en a jamais eu. C'est pour cela que naît dans ce personnage du vieux la nécessité de sortir le jeune de cet univers qui laisse les hommes sans futur et les annihile. Ainsi *L'Autre*, sachant que *Lui* le tuera, décide également d'arriver à ce lieu où il sait pertinemment qu'ils se rencontreront. *L'Autre* n'a déjà plus rien à perdre, il lui reste seulement un dernier espoir de convaincre *Lui* que sa fidélité envers une société qui ne lui offre aucune possibilité d'exister ou même de subsister n'a aucun intérêt. Que la vie peut être vécue d'une autre manière, qu'il peut encore se sauver et recommencer dans un autre endroit. Cependant, il est difficile de le convaincre car les circonstances ne peuvent être changées, ni omises. *L'Autre*, sans le vouloir, est la cause de la mort violente des autres jeunes hommes de la bande. Cela, pour *Lui* et la société, *L'Autre* doit le payer.

C'est ainsi que les valeurs entre le vieux et le jeune s'entrechoquent. *Lui* ne peut maintenant plus imaginer une vie distincte de celle qu'il a vécue, sachant même qu'il reste encore assez jeune pour en recommencer une. La vie a perdu son sens et aussi sa valeur humaine, c'est la mort violente qui s'installe au-delà de tout. Dans cette pièce, les tragédies individuelles font partie d'une tragédie collective à l'intérieur d'une société où il faut tuer ou sinon mourir, telle est la loi.

4.1.4. Le pardon

C'est pour cela que dans une situation comme celle-ci, en même temps que les valeurs morales entrent en jeu, l'unique sortie trouvée par un enfant de la violence, dans une sorte de métaphore de la contradiction, est le jeu de la roulette russe. La mort inévitable par verdict des hommes arrivera, mais dans l'espoir d'un dernier geste du destin, une dernière recherche de ce destin ancien qui venait de l'au-delà. *Lui* impose à la vie de décider de la mort à travers le hasard, comme un dernier geste d'espérance, pour que celui que le meurtrier aime ne meure pas de ses propres mains.

Pour *Lui*, jouer à la roulette russe, dans ce lieu lointain, fermé, retiré du monde, dans la proximité avec *L'Autre*, ayant pour témoin *Elle*, laissera sa conscience tranquille à l'égard du monde extérieur, parce qu'avec la mort d'un des deux les fautes seront soldées. Ainsi ce jeu le laissera en paix avec lui-même et avec le vieux car le destin se chargera de solder les fautes et le pardon pour le survivant sera possible :

Lui (à L'Autre): (...) Vous avez une opportunité, une seule (...) Mieux vaut en profiter. Vous seul pouvez vous pardonner à vous-même. La roulette va parler pour nous deux (...) Ici personne ne va tuer personne. Vous sortirez peut-être par cette porte, mais je ne verrai rien. Vous sortirez peut-être (...) Mais vous devez le gagner. (p. 102-103)

El (a El Otro): (...) usted tiene una oportunidad, una sola (...) mejor que la aproveche. Solo

usted mismo se puede perdonar. La ruleta va a hablar por los dos (...) Aquí nadie va a matar a nadie. A lo mejor sale por esa puerta, pero yo no lo veré. A lo mejor sale (...) Pero se lo tiene que ganar.

Le concept de destin entre alors en jeu afin de résoudre le conflit et gagner le pardon des fautes. Pour *Lui*, faire cet appel au destin à travers le jeu de la roulette avec un revolver est fondamental car c'est l'unique issue qu'il trouve à sa situation. L'importance de ce destin est manifestée par le titre même de la pièce : *Roulette russe*.

Cependant, nous le verrons tout au long de la pièce, ce que les personnages nomment « destin » se convertit en un jeu de hasard avec la mort, jeu qui paye une à une, non seulement les erreurs de chaque personnages mais aussi les erreurs de toute la société dont ils font partie, parce que ce destin qu'ils attendent n'existe pas par la mort mais par l'éternelle angoisse, par l'incertitude et l'épuisement dans un monde fermé et sans fin. La mort dans les mains du destin ne répond pas à l'appel du personnage qui la convoque. La roulette russe se convertit dans cette pièce en un jeu macabre dans lequel elle est absente du coup final de la mort. En ce sens, la résolution du conflit tragique n'est pas due à la mort prédestinée dans l'au-delà pour le héros mais par la décision entre les mains de ceux qu'il aime.

C'est pourquoi, après qu'*Elle* ait tiré sur *Lui* au milieu du rituel de la roulette, et qu'il tombe mort, elle dit à *L'Autre* :

Je sais que d'une certaine manière il me remercie. Mais jamais je ne vais le comprendre. (p. 105)

Sé que de alguna forma me lo agradece. Pero nunca lo voy a entender.

Le destin ne permet pas aux personnages de résoudre leur conflit comme dans l'antiquité, afin qu'ils puissent sortir de cette société fatale de la violence dans laquelle ils sont immergés. *Elle* doit prendre la place du destin pour enlever à *Lui* la culpabilité pour le meurtre de *L'Autre*. *Lui* se sacrifie pour résoudre le conflit. Mais pour le moment, *Elle* paye la faute pour l'assassinat de *Lui*, augmentant son fardeau. Surgit alors une nouvelle notion du tragique quand ce sont les mêmes personnages qui doivent prendre les décisions que le destin ne prend pas lui-même.

D'autre part, dans la tragédie grecque la mort accomplie par le destin ne libérait pas seulement le personnage mort par rapport à sa transcendance, mais libérait par cette mort, qui est un sacrifice, les autres personnages et le public avec eux, si l'on pense à la *catharsis*. Dans cette pièce contemporaine, la mort de *Lui* n'apporte pas une telle liberté. La mort de *Lui* n'est pas suffisante pour y parvenir car cette mort ne libère qu'une partie d'*Elle*, et pas sa totalité.

Cette part de liberté conquise lui permet de dire : « *Comme je suis moi-même maintenant. Comme je suis moi* ». Cette certitude lui permet de savoir qu'après avoir tué *Lui*, *Elle* réussit à recouvrer son identité en reconnaissant sa faute. Une faute non héritée, mais lui appartenant en propre. Se retrouver elle-même donne une nouvelle qualité à son sentiment tragique – sentiment qui peut toucher aux limites de la « conscience de soi » dont parlait Hegel et qui définirait l'unité du héros entre sa conscience et ses actes. Parce que le fait d'avoir tué *Lui* fait surgir en *Elle* la tragédie, comme l'expliquait Aristote dans sa Poétique, par la reconnaissance de sa faute. Cependant, pour ce personnage de Viviescas qui possède maintenant la certitude de s'identifier à lui-même comme

coupable, à la différence des héros antiques, il n'obtiendra pas le pardon à cause du contexte de la société dans laquelle il vit. *Elle* et *L'Autre* s'immergeront encore plus dans leurs chagrins.

Cette position structurelle du tragique du personnage nous permet d'apercevoir une différence entre cette pièce contemporaine et les classiques à travers l'analyse que Schelling faisait de la dynamique du tragique : « (...) consentir librement à être puni pour un crime inévitable, afin de manifester sa liberté par la perte même de cette liberté (...) » (Szondi, p. 15). Dans *Roulette russe*, *Elle* décide librement de tuer *Lui*. Le fait que *Lui* soit mort signifie pour *Elle* qu'elle n'a plus besoin de l'aider à porter le fardeau de ses fautes comme elle le faisait depuis le début de la pièce. Le fait de charger seulement ses propres fautes la libère. *Elle* porte maintenant avec elle la faute d'en avoir terminé avec le conflit entre les deux hommes à travers le crime inévitable et c'est pour cela qu'en *Elle* renaît maintenant le conflit – en même temps qu'il la libère d'elle-même. Cependant cette situation donnera lieu à une nouvelle tragédie par rapport à la faute : l'annulation du pardon. Elle ne pourra pas « (...) proclamer la volonté libre au moment de s'abîmer dans la mort », comme le professait Schelling. Parce qu'*Elle* est obligée de dire « *que tout ne s'est pas passé comme cela devait se passer* » (p. 106), comme aurait pu le dire un personnage qui aurait vu agir le destin de début à la fin.

Laisser perdre la liberté pour ensuite la récupérer à travers le crime inévitable est possible pour ce personnage de Viviescas, au moins dans un premier temps, juste après avoir commis l'assassinat. Ce qui n'est pas possible, pas même un instant, pour ce personnage, c'est de « proclamer la volonté libre » au moment de la mort. Car dans une société comme celle représentée dans cette

pièce, c'est impossible. La mort glorieuse s'évanouit. Le pardon de la faute et la mort libératrice disparaissent.

D'autre part, à la fin de la pièce, beaucoup de questions restent sans réponse : le vide demeure présent, les personnages ne savent rien de leur futur, ni où ils vont. *Elle* pourrait partir maintenant, mais *Elle* est exténuée. *Elle* essaie d'agir avec rapidité, mais cela n'est pas possible. Le temps qu'ils ont passé enfermés a été très long. *Elle* tente de reprendre au commencement, la reconnaissance de *l'Autre*, la reconnaissance de soi-même, de son histoire, de son passé, mais maintenant *Elle* ne peut rien faire. C'est ainsi que la liberté acquise par la mort de *Lui* est passagère. A la fin, le dernier texte d'*Elle*, qui de plus clot la pièce, est « *tout commence à devenir très obscur* ». Les personnages sont vaincus par une vie de violence et de confusion qui s'installe dans n'importe quelle maison ou n'importe quelle rue.

Avec cette pièce de Viviescas, nous pouvons remarquer que si la crise de la représentation met en évidence la rupture avec les structures dramatiques, on constate également que le sentiment tragique de l'homme reste identique à celui de ses antiques prédécesseurs. Néanmoins il existe une grande différence au moment de la représentation : le domaine tragique n'appartient plus aux souverains car le cours de l'histoire a maintenant scellé leurs voix. La grandeur de la tragédie n'est plus possible aujourd'hui, mais ce n'est pas pour cela que le sentiment tragique a perdu de son importance.

Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, la scène est maintenant dominée par des personnages sortis des recoins des maisons, surgis des ruelles obscures, issus des marges de la société. La scène contemporaine montre comment, avec la perte de

la transcendance, les personnages condamnés à la faute, au milieu de leurs remords ou des cruautés, engendrent un sentiment de vide et de solitude.

Ce sentiment les condamne à la perte de leur espérance et de leur humanité car ils ne peuvent pas résoudre les conflits dans la société où ils se trouvent. C'est de tout ce désespoir que sont remplis beaucoup des personnages contemporains parce que le conflit à l'origine du tragique quotidien et contemporain ne trouve pas d'issue. Cette absence d'issue prend des formes qui rendent difficile la dynamique « dialectique » du tragique, laquelle selon Peter Szondi fait converger les divers points de vue philosophiques concernant le tragique (Szondi, p. 69). La dynamique du tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne semble ne pas parvenir à trouver de sortie, c'est pourquoi les personnages et leur situation demeurent dans un univers fermé. C'est là où nous trouvons la présence de l'enfermement comme modèle du tragique.

Dans cette dramaturgie le tragique se manifeste comme un éternel recommencement. Telle une spirale, il tourne en rond en s'intensifiant. Les portes restent closes et confinent les personnages dans leurs univers intérieurs et leurs conflits. Et lorsqu'ils tentent de trouver une sortie, c'est alors que le dehors fait irruption à l'intérieur en empêchant de trouver la résolution. La transcendance disparaît donc, les situations restent dans l'ici et maintenant, dans un mouvement cyclique qui enferme le tragique. Nous observons ainsi des personnages non seulement enfermés dans leurs situations morales et sociales, mais dans les diverses figures concrètes de l'espace. La construction de l'espace, de ce qui l'habite et le pénètre, va renforcer l'enfermement dans lequel les personnages se trouvent.

II. LES FIGURES CONTEMPORAINES DU CLOS : VERS UNE PHENOMENOLOGIE DE L'ENFERMEMENT

Dans le chapitre précédent nous avons vu que dans la dramaturgie contemporaine colombienne les personnages se trouvent dans des situations extrêmes à l'origine du tragique. Maintenant nous voudrions voir de plus près où ces situations se situent et de quelle manière elles se maintiennent. Pour y arriver, nous allons étudier l'enfermement comme un phénomène récurrent de cette dramaturgie. Enfermement physique ou métaphorique, c'est pour nous celui qui dynamise, qui fait exister le tragique dans la dramaturgie colombienne d'aujourd'hui.

1. Ouvertures des lieux fermés

Bien que des pièces comme *Las burguesas de la calle menor* [*Les bourgeoises de la rue basse*] et *La casa de Irene* [*La maison d'Irène*] de José manuel Freidel, , *Cuarto frío* [*Chambre-foide*] de Tania Cardenas, *Miércoles de ceniza* [*Mercredi de cendres*] de José

Domingo Garzon, *La technique de l'homme blanc*⁹⁰, *Veneno [Poison]* et *Los adioses de José [Les adieux de José]* de Victor Viviescas, et trois scènes de « dix » de *Cada vez que ladran los perros [A chaque fois que les chiens aboient]* de Fabio Rubiano, se passent à l'intérieur des lieux scéniques - une maison, des toilettes, le sous-sol, la cuisine- nous allons rencontrer certaines pièces ou scènes de quelques pièces où l'enfermement se trouve aussi à l'extérieur - dans une rue, dans la ville, au milieu du paysage-, notamment dans des pièces comme *Rubeola roja [Rubéole rouge]* de Victoria Valencia, *Pies hinchados [Des pieds enflés]* de Ana Maria Vallejo, *Ciudad limpia [Ville propre]* de Diana Chéry, *Cada vez que ladran los perros [A chaque fois que les chiens aboient]* de Fabio Rubiano (en quatre scènes de dix), la deuxième scène de *Las burguesas de la calle menor [Les bourgeoise de la rue basse]* de José Manuel Freidel, *Magnolia perdida en sueños [Magnolia perdue en rêves]* d'Ana Maria Vallejo et *Otra de leche [Une autre de lait]* de Carlos Enrique Lozano. Dehors et dedans deviennent donc des lieux d'enfermement.

Lors de la représentation, la figure de l'enfermement d'un point de vue esthétique et dramatique peut avoir dans un pays comme la Colombie une dimension cohérente avec le sentiment quotidien de la société dans laquelle ces pièces sont nées. C'est comme l'analogie d'une société qui condamne ses individus à vivre un destin inéluctable dont ils ne peuvent plus sortir. Que les personnages se trouvent dedans ou qu'ils se trouvent dehors, la possibilité d'en sortir n'existe pas. Dans cette dramaturgie colombienne, nous sommes invités à assister à la représentation d'un monde où les prisons n'ont plus de barreaux.

⁹⁰ C'est l'unique pièce de notre corpus traduite en français: Victor Viviescas, *La technique de l'homme blanc*, Solitaires intempestifs, Paris, 2002.

1.1. Les portes

Voulez-vous sortir Zarco ?

Mais ce n'est pas facile.

C'est un problème les portes.

Le problème est cette porte (...) (p.
102)

Quiere salir Zarco? Pero no es fácil. Son un problema las puertas. El problema es esa puerta.

« *Le problème est cette porte* » nous dit *Lui* dans *Ruleta rusa*. Car entrer, sortir, franchir, passer, ces verbes qui nous indiquent des actions quotidiennes avec cette ouverture qu'ont les murs pour délimiter, pour ouvrir ou pour fermer les lieux, acquièrent dans l'univers de nos pièces à analyser un caractère essentiel symbolisant le conflit.

Le mot « *enfermement* » contient par son étymologie, de manière implicite et explicite, l'image d'une porte. Dans les pièces de notre corpus la porte est réduite à la clôture, même et paradoxalement si elle peut s'ouvrir concrètement. C'est ce qui se passe dans les pièces *Veneno* et *Ruleta rusa* de Victor Viviescas, ainsi que dans *Cuarto frío* de Tania Cardenas et *Las burguesas de la calle menor* de José Manuel Freidel. Dans ces quatre pièces, la porte concrète existe. Mais les personnages eux-mêmes ont décidé de la fermer et de ne plus l'ouvrir tant qu'ils continuent dans leur situation sans issue. Dans les circonstances où ils se trouvent, il ne leur reste que l'univers intérieur pour vivre. Ils ont perdu l'extérieur. Ils n'ont rien à faire dehors.

Cette fermeture conduit dans *Ruleta rusa*, par exemple, à ce que la porte soit un objet très important pour renforcer le conflit.

Dans cette pièce, les regards vers la porte sont constants. C'est la porte qui marque la limite entre le monde du dedans et le monde du dehors ; à plusieurs reprises la porte devient le centre d'attention et de tension pour les personnages et pour le déroulement de l'histoire. La relation des personnages avec la porte est décrite par l'auteur :

- Elle : Je suis frustrée. (Elle regarde la porte) A combien de distance peux-tu distinguer les pas ? (Elle arrête de regarder la porte). Frustrée. (p. 20)

- Lui ne regarde nulle part. Elle lève la tête et ne regarde pas la porte. (p. 17)

-*ELLA : Estoy frustada. (Mira la puerta.) ¿ A qué distancia podés distinguir los pasos ? (Deja de mirar a la puerta.) rustrada. (p. 20)*
-*El mira hacia ninguna parte. Ella levanta la cabeza y no mira a la puerta. (p. 17)*

Dans cette pièce où l'auteur signale de manière schématique et minutieuse les regards ou les non-regards des personnages vers la porte, l'auteur nous amène, simultanément aux personnages, à poser notre regard sur cet élément afin de nous indiquer son importance, non pas seulement comme *objet* en lui-même, mais aussi comme *signifié*.

Dans cette pièce, nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre antérieur, les deux personnages *Elle* et *Lui* attendent *l'Autre*. Dès que *l'Autre* arrivera, le destin se définira pour tous les personnages. A son arrivée, la porte se fermera irrémédiablement pour tous les trois jusqu'à ce que la faute pour la mort des garçons de la bande soit payée par la vie d'un des deux hommes, ou de *Lui* ou de *l'Autre*. Une fois que *l'Autre* arrivera, donc, la porte, littéralement, devra être gagnée, elle sera la récompense obtenue par le survivant du jeu de la roulette. Elle sera le prix :

Lui à l'Autre: Vous sortirez peut-être par cette porte (...) Vous sortirez peut-être (...) Mais vous devez le gagner. (p. 103)

A lo mejor sale por esa puerta (...) A lo mejor sale. Pero se lo tiene que ganar.

Dans ce cas, le regard des personnages vers la porte n'est pas seulement physique, mais symbolique de l'univers qui nous est représenté. La porte devient un moyen par lequel nous pouvons faire une lecture du conflit qui va au-delà de l'enfermement comme tel, parce que fermer ou ouvrir la porte ne dépend pas de la porte elle-même:

Quand la lumière revient Elle est à côté de la porte. Elle frappe la porte avec les pieds. Elle donne des coups de pieds. Elle en donne encore plus. Elle donne des coups de poings. Elle en donne encore plus. Elle abandonne. Elle s'accroupit dans un coin à côté de la porte. Elle pleure. (p.19)

Cuando vuelve la luz Ella está al pie de la puerta. Golpea la puerta con los pies. Da patadas. Da más patadas. Da golpes con las manos. Da más golpes. Se rinde. Se acurruca en un rincón al pie de la puerta. Lloro.

A partir de cette didascalie nous pouvons déduire que cette porte devient le symbole de la situation sans issue. Dès la première didascalie de cette pièce de V. Viviescas, la porte nous donne l'image d'une prison: *porte avec des jalousies* (p. 5). Gagner la porte, c'est donc retrouver la liberté, la légèreté que donne le

pardon quand le sentiment de culpabilité pour le crime perpétré est dissipé.

D'autre part, et en conséquence de ce que nous venons de dire, la porte se transforme en une dynamique contradictoire de la résolution du conflit. En attendant la décision du destin pour savoir qui va pouvoir franchir la porte, elle devient non seulement l'impuissance des personnages devant leur situation, mais aussi devant leur destin. Elle, la porte, est la limite de leur existence. Ceci veut dire que la porte acquière aussi une dimension psychologique pour les personnages. L'espace clos où ils se trouvent crée un lien avec la porte qui les rétrécit encore plus dans leur situation. L'impuissance ressentie par les personnages est symbolisée par une porte qui se maintient debout malgré les coups de mains et de pieds qu'*Elle* lui donne. Rien ne peut faire changer la situation, au contraire, la tension augmente. Ainsi, attendre *l'Autre* est l'unique option pour que la situation puisse continuer à se dérouler, mais l'attendre signifie pourtant qu'à son arrivée la résolution de la situation sera uniquement à travers la mort.

1.1.1. Les portes dans la pièce *Veneno*⁹¹ [Poison] de Victor Viviescas

Dans la pièce *Veneno* de Victor Viviescas, le dramaturge nous signale une porte comme "*indispensable*". Voyons d'abord l'histoire

⁹¹ Victor Viviescas, *Veneno in Teatro*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000.

de cette pièce pour pouvoir ensuite comprendre pourquoi cette porte a une telle importance:

Ainsi comme dans *Ruleta rusa*, nous trouvons dans *Veneno* trois personnages: une *vieille*, un *homme* et une *femme*. Tous les trois vivent dans l'enfermement créé par la *vieille*. Jadis, elle avait profité d'une vie pleine de richesses. Après la mort de son mari, elle a souffert de la ruine, c'est alors qu'elle a décidé d'habiter le grenier de ce qui était sa glorieuse maison et de s'y enfermer. *L'homme*, son fils, d'une cinquantaine d'années, l'accompagne dans l'enfermement. La *femme*, jeune, approchant de vingt-cinq ans, a décidé de suivre *l'homme* et d'être sa femme, depuis qu'il lui a promis dans un avenir, proche de rouvrir ensemble la maison, pour y vivre dans la splendeur d'antan.

Cependant, le moment promis n'arrive pas. Le temps passe. L'impatience de la *femme* s'accroît et elle décide avec son mari, qui apparemment la seconde, de tuer (quand la pièce commence) la *vieille* avec un poison -un *veneno*- (la pièce commence le premier jour d'une année qui a été définie fictivement par la *vieille*). Mais sa mort n'est pas non plus possible. La *vieille* les découvre. L'enfer qu'ils vivent commence à devenir de plus en plus insupportable : les haines et reproches augmentent, l'enfermement de chacun vis-à-vis de l'autre se fait plus fort, les vérités occultes de leurs relations sont découvertes. Provoquer un suicide ou commettre un homicide, c'est l'unique manière de se défaire l'un de l'autre. Chacun est persuadé que pour se sauver soi-même, la mort doit arriver pour l'autre.

Au final, les trois sont exténués par cette longue journée d'insultes, de reproches, de tentatives d'assassinat et d'une tentative de suicide de la part de la *femme*. Tentative suicidaire

poussée par les deux autres personnages. Cependant, à la fin, *l'homme* et la *vieille* sont perplexes tous les deux, non seulement pour le suicide raté de la *femme*, mais aussi parce qu'ils reçoivent la nouvelle apportée par la jeune femme, qui déclare ne pas pouvoir se suicider parce qu'elle va avoir un enfant.

Ensuite la *vieille* commence à imaginer ce que son petit-fils pourrait être. Peut-être sera-t-il capable de rompre l'éternel et insupportable cercle du malheur où ils se trouvent. Pour cette raison seulement il ne lui reste qu'à en finir avec le jour et à déclarer la nuit (parce que c'est la *vieille* qui décide quand les jours commencent et quand ils finissent). Pendant que la *vieille* dort, bien que les deux autres personnages peuvent ouvrir la porte et partir, ils ne le feront pas. Au contraire, les personnages s'enfoncent encore plus dans l'enfermement.

1.1.1.1. La porte indispensable

Une porte camouflée par le papier peint est indispensable, celle-ci est obstruée par le berceau. Cette porte on l'utilisera plusieurs fois. (p. 24 – 25)

Obstruida por la cuna, es indispensable una puerta camuflada por el papel de colgadura de la pared, que se utilizaa varias veces.

Nous apprendrons le caractère *indispensable* de cette porte dans le déroulement de la pièce parce que c'est une porte qui donne sur les toilettes.

Les toilettes sont à l'intérieur de cet espace clos, mais en même temps, quand les personnages y entrent, on a l'impression qu'ils sont dehors. Une fois *la femme* et une fois *la vieille*, séparément, « sortent » du grenier et s'enferment pendant un

temps relativement long à l'intérieur de ces toilettes-là. Au milieu de leur situation, les toilettes deviennent donc indispensables pour faire une parenthèse dans l'enfer vécu. Cependant, lorsqu'il y a un des personnages qui part aux toilettes, les deux autres en profitent pour agrandir l'enfer à son retour. Cette porte est alors "*indispensable*" en deux sens. Premièrement, bien que les personnages puissent ouvrir cette porte et qu'elle conduise vers un autre lieu fermé qui fait aussi partie du grenier, quoique nous ne voyions jamais ce qu'il y a derrière cette porte-là, ce lieu, pouvons-nous dire, devient un lieu intime individuel pour les personnages, bien qu'il soit un lieu commun aussi. Grâce à la présence de cette porte, il fait une sorte de séparation entre le commun et le profondément intime. Cette porte peut être traversée pour « s'éloigner » des autres personnages, même s'ils demeurent enfermés.

Deuxièmement, la même porte donne une intimité aux personnages qui restent « dehors », c'est-à-dire dans le grenier, parce que ceux qui restent, une fois *l'homme avec la femme* (sa femme), une autre fois *l'homme avec la vieille* (sa mère), ont aussi la possibilité de parler de leurs relations (sans la présence de l'autre) : de la relation que les femmes ont établies entre elles et des relations qu'elles ont construites par rapport à lui. Cette porte nous conduit alors à approfondir l'univers des relations conflictuelles et ambiguës que ces personnages ont construit entre eux dans leur enfermement. Des relations qui vont les enfermer de plus en plus.

La porte du grenier de cette pièce est donc un objet *indispensable*, comme le sont aussi toutes les portes qui apparaissent dans cette pièce.

1.1.1.2. Ouvertures et fermetures au-delà des portes

Dans la même pièce, il existe aussi des portes non concrètes du grenier, par lesquelles nous entrons dans la littéralité du « *huis clos* » d'un monde symbolique synthétisé avec la phrase exprimée par la *vieille*, « *notre enfer c'est vivre* », et qui nous rappelle "*l'enfer c'est les autres*" de la pièce *Huis clos* de Jean-Paul Sartre.

Dans cette pièce, les personnages sont isolés du monde extérieur. Derrière la porte du grenier sont construits des conflits existentiels qui oppriment l'homme contemporain. Pas seulement au sein des relations familiales, mais aussi par rapport aux structures sociales. La porte fermée du grenier symbolise une protection du monde extérieur oppresseur et également un dedans dans lequel les personnages étouffent, car ils s'oppriment aussi entre eux-mêmes.

Les conditions physiques du lieu rendent difficile non seulement le déplacement des personnages, mais aussi la communication entre eux. Ceci, parce que l'espace du grenier est fermé et étroit, bourré d'objets, en même temps qu'il est divisé pour chacun en des espaces encore plus petits:

(...) Espace réduit et rempli d'un mélange d'objets. (...) Dans l'espace central domine la chaise de la Vieille. C'est une chaise roulante (...) A un extrême latéral il y a le lit-berceau (...) qui contraste avec la chaise, le berceau est dépouillé (...) Dans un autre lieu de la scène se trouve le canapé anonyme. (...) LA Vieille est

assise sur la chaise (...) Dans le berceau est assise la Femme. (...) Sur le canapé, l'Homme (...) (p. 24-25)

(...) Espacio reducido y atiborrado de mezclas de objetos. (...) En el espacio central domina la silla de la Vieja. Es una silla de ruedas (...) En un extremo lateral esta la camacuna (...) por contraste con la silla, la cuna se evidencia despojada (...) En otro lugar del escenario esta el anonimo canapé. (...) La Vieja esta sentada en la silla. (...) En la cuna sentada esta la Mujer (...) En el canapé esta el Hombre (...)

A part cette division de l'espace, les conditions qui déterminent la coexistence entre les personnages, les oppriment et les détruisent. Ils construisent des relations familiales dans lesquelles apparaissent la haine, la vengeance, le reproche, la tromperie, la répression, en même temps qu'ils reconstruisent l'espace social existant dans le monde extérieur. Ils créent leurs propres règles de cohabitation et une hiérarchie de l'ordre social (on le verra plus loin). Dans ce lieu où ils se trouvent, chacun dans sa position, dans son rôle, crée des mécanismes pour conquérir le pouvoir.

La porte fermée de cette pièce soumet les personnages à un conflit extrême dans leur existence. Les personnages, décidés à vivre dans l'enfermement, commencent à se cloîtrer de plus en plus tout au long du déroulement de la pièce. Quand celle-ci commence, pour les trois personnages le monde de l'extérieur est déjà perdu car ils ne pourront pas y survivre, ni moralement ni économiquement. Cette famille est maintenant ruinée et ses membres ne pourront plus s'en sortir. Le dehors reste alors derrière les portes fermées qui condamnent la maison, et aussi derrière les portes qui closent le grenier. Car la maison - y compris dans l'imaginaire- comme nous allons le voir, se perd aussi dans le déroulement de la pièce. Ensuite, chaque personnage se perd

derrière la porte figurative du lieu propre et qui les contient : *la vieille à la chaise roulante, l'homme au canapé et la femme au lit-berceau*. A la fin, chaque personnage est réduit et enfermé derrière la porte close de soi-même.

Nous assistons dans cette pièce à la condamnation des portes, l'une après l'autre, comme si les personnages étaient dans une prison immense où, à la fin, chaque personnage serait enfermé par la porte de sa cellule et toute suite derrière la porte de son mutisme. La carapace dans laquelle *la vieille, l'homme et la femme* se sont réfugiés, c'est-à-dire le grenier, plus la carapace que chacun possède, construit une double cuirasse de protection contre le monde extérieur. Mais en même temps, une double rétention transformée en violence à cause de l'asphyxie dans laquelle ils se trouvent, asphyxie due elle-même à l'enfermement.

« On s'aperçoit alors (...) qu'au-delà de toute ouverture il y a une autre fermeture plus loin et que même si on l'ouvrait on découvrirait une autre zone d'opacité ou un autre enfermement »⁹², disait Claude Régy en 1990, dans un entretien pour sa mise en scène de *Huis clos* de Sartre à la *Comédie française*. En rapport avec *Veneno*, nous pouvons trouver une proximité avec la déclaration faite par Régy sur *Huis clos*. La dynamique dramatique de l'enfermement dans *Veneno* permet que les portes figuratives de l'intérieur de chaque personnage soient ouvertes pour montrer leurs "armes de défense". Ces "armes" réelles (un fusil, un poison, un fouet) ou figuratives (menaces, mensonges, dénonciations, trahisons) sont également comme des portes qui les aident à retrouver de l'air afin de rester vivants. Mais une fois ouverte une de ces "armes-portes", une autre est refermée. Car leurs armes

⁹² Claude Régy, (Entretien) *Huis clos* de J-P. Sartre, *La transcendance incarnée* in *Acteurs* No. 79 – 80, Mai-Juin 1990, p. 38.

vont s'épuiser dans la mesure où leurs détenteurs vont s'épuiser également par la lassitude et l'accablement.

D'autre part, même si au début de la pièce il existait encore des portes qui pouvaient s'ouvrir dans l'imaginaire (les portes de la maison, par exemple), à la fin tout paraît clos. Mais dans la dernière partie *la femme* montre sa dernière "arme", elle ouvre sa dernière porte en quelque sorte, celle qui lui reste pour livrer sa dernière bataille : un enfant. Cependant, le drame ne se termine pas ici, car la destruction morale des trois personnages a été imminente et aucun d'entre eux ne peut partir maintenant. Au contraire, de nouveaux liens sont apparus qui les unissent et qui les rendent inséparables, en même temps qui les remettent encore une fois dans les bonnes conditions pour recommencer une nouvelle bataille dans la circularité et le renfermement de leur situation. Voyons cela de plus près:

1.1.1.3. Du lieu rêvé au lieu enfermé

Dans cette pièce, les contrastes sont multiples. L'espace du drame et le temps entrent dans un jeu de manipulation humaine capable de transformer toute convention. Notamment la fable, l'espace et le temps, souffrent de transformations du point de vue des conventions classiques. Dans un temps lointain, la maison dans laquelle se déroule cette pièce était immense, *solennelle et lumineuse* (p.48), aujourd'hui elle n'est plus qu'une présence inaccessible et confuse hors du grenier où se sont réfugiés les personnages. Il est difficile de savoir ce qu'il reste encore de la maison, parce que la perte de la mémoire, la confusion des souvenirs et des intérêts actuels que chaque personnage possède par rapport à la maison nous empêche de le déterminer. Pour la

vieille, la maison fait partie du glorieux passé qui est resté loin derrière elle et qu'elle a perdu pour toujours. Pour elle, à la maison, il n'y a que des ruines.

En opposition à cette vision de la *vieille*, il y a l'image que *l'homme* en a donné à sa *femme*. Selon lui, la maison est récupérable. Lui promet à sa femme de la réhabiliter un jour. Pour la *femme*, bien qu'elle ne verra jamais la maison, les deux descriptions opposées de la mère et de son fils, suscite l'image d'une maison qui va se transformer dans son imaginaire. Un imaginaire qui part d'un espoir pour compenser le fait de s'être enfermée et qui finit dans le désespoir de ne plus sortir de l'enfermement.

Au début de la pièce, la maison pour la *femme* est son objet de rêveries grâce aux promesses de *l'homme*. Elle rêve qu'un jour les grandes portes de la maison se rouvriront et qu'à l'intérieur elle trouvera de grands escaliers, de grandes fenêtres, de grandes lampes, des choses précieuses et un piano. Cependant, ces objets de sa rêverie perdent leur certitude dans le cours de la pièce grâce à la *vielle*, en se transformant en un labyrinthe sans issue qui s'achève avec le sens de son existence. Les mêmes portes et les mêmes fenêtres avec lesquelles elle rêvait, s'élèvent et se ferment d'un seul coup, en renforçant les murs qui existaient déjà dans le grenier de l'enfermement. Elle dit :

Alors... c'est vrai. Il n'y a pas de portes, il n'y a pas d'escaliers, il n'y a pas de vitraux dans les fenêtres, ni de hauts reliefs adossés au stuc. Les portes ne mènent nulle part, au bout

du labyrinthe il n'y a pas de sortie
entourée de fortune... (p. 55)

Entonces ... es cierto. No hay puertas, no hay escaleras, no hay vitrales en las ventanas, ni altorrelieves adosados al estuco. Las puertas no llevan a ninguna parte, las escaleras no suben a parte alguna, al final del laberinto no hay salida premiada de caudales...

Cette femme qui, avant de connaître l'homme, n'avait pas d'endroit où habiter, fait de ce grenier son refuge et sa maison. Une maison provisoire habitée par l'enfermement dans l'espoir d'une ouverture. Dit d'une autre manière, une vie actuelle sans issue qui peut être supportée grâce à la vision d'une autre vie meilleure dans l'avenir avec des portes ouvertes. Cependant, le lieu concret du grenier, qui fait partie de la maison rêvée devient l'unique certitude de son existence. Le grenier n'est plus une partie de la maison rêvée, le grenier envahit le rêve et se transforme en l'unique lieu possible. Cette unité de l'espace, unité qui était propre au théâtre classique, prive, dans cette pièce contemporaine, les personnages d'un espace différent de liberté.

De ce point de vue, la transformation du rêve de la *femme* évoque un espace unique où est perdue la liberté. Pourtant, le processus que tisse la sensation d'enfermement du personnage *femme*, qui est arrivée après les deux autres personnages et qui doit partager leurs vies déjà habituées à la clôture, peut, à notre avis, suivre les différentes phases qui se développent dans l'enfermement telles que les a décrites le psychiatre Alvaro Escobar Molina⁹³.

Selon lui, au cours de l'enfermement la personne qui a décidé de s'enfermer passe par trois phases. Dans la première,

⁹³ Alvaro Escobar Molina, *L'enfermement*, Klincksieck, Paris, 1989.

appelée "*d'initiation*", il se trouve que l'idéal qui justifie la décision de s'enfermer est encore puissant. L'idéal devient une obsession. Pour la *femme* de cette pièce, l'idéal est la récupération de la maison, le rêve d'une vie fortunée. En contrepartie de cette force qui maintient l'enfermement dans cette première phase, il existe le pouvoir de ce qui enferme. D'une part, il existe le dehors, qui, comme nous l'avons déjà mentionné, est dangereux, sans rien à lui offrir. Reste alors le dedans, où dans le cas de cette pièce nous retrouvons un rapport hiérarchisé entre les trois personnages, comme il existe dans le monde du dehors.

D'abord, c'est la *vieille* qui préside, suivi de *l'homme*. Tous les deux créent une sorte d'institution close à travers le pouvoir. D'une part, le pouvoir qu'exerce la *vieille* sur les deux autres personnages et d'autre part, par la position que mère et fils donnent à ce personnage qui ne fait pas partie de la famille, mais qui est et qui doit être là: la *femme*.

La *femme* doit assumer les règles de "la maison" pour continuer à habiter dans ce grenier. Elle est privée de toute autonomie et décision. Ainsi, cette sorte "d'institution", favorise l'infantilisation du personnage: la *femme* n'a aucune décision à prendre, elle suit ce qui est stipulé, elle obéit, elle supporte tout afin d'obtenir un jour la maison promise. Dans cette perspective nous arrivons à mieux comprendre les symboles que l'auteur crée à partir des objets du grenier. Chaque personnage possède son propre espace délimité par l'objet où le personnage se repose, à la *femme* correspond un "*lit-berceau*".

Pourtant, la pièce commence par une tentative d'assassinat. *L'homme* seconde sa *femme* pour tuer la *vieille*. Mais ceci n'est que pure apparence. Bientôt la *vieille* découvre l'intention grâce au

mots codés de *l'homme*. La *femme* doit alors se reconnaître seule dans la bataille. Elle finira par accepter que forcer l'arrivée de ce qui lui a été promis (la fortune) n'a pas de sens. C'est ainsi que s'ouvre le chemin pour continuer le parcours des différentes phases qui suivent l'état d'enfermement.

Dans la seconde phase, celle de la "*négociation*", la *femme* reconnaît et accepte que, malgré les conditions, il est préférable de rester dans ce grenier qui la protège que d'aller dehors dans une ville où rien n'est possible. Elle se reconnaît enfermée dans sa situation. Dedans et dehors sont sans issue, mais pour son "bien" mieux vaut rester à l'intérieur. Elle suit alors les rituels et petit à petit la routine de l'enfermement commence à se montrer. Une routine entre les trois personnages qui est plutôt mouvementée, malgré l'étroitesse de l'espace où ils se trouvent : ils se disputent, ils se détestent, ils ont des rancunes entre eux, ils ont des envies de s'entretuer, mais ils continueront convaincus de rester ensemble, malgré l'enfer qu'ils construisent pour eux-mêmes. Parce qu'après chaque journée de combat, les idéaux perdus reprennent leur place et reviennent comme un éternel retour malgré la fatigue des personnages.

Vieille : (...) Je déclare que la nuit est tombée ! (...)

L'Homme : Il est encore très tôt, le jour a commencé il y a à peine trois heures.

Vieille : Peu importe. Je l'ai fermé. Il semble qu'à cause des événements personne n'ait dormi depuis des années. Maintenant, c'est la nuit ! (...)

Que de blessures nous a coûté cette
journée. Je déclare le sommeil ! (...)

(...) Femme : Nous ne saurons jamais
où vont les sables du rêve. Nous le
savons seulement le jour suivant.

Mais alors il est déjà trop tard ! (...)

*Vieja: (...) Declaro que la noche ha llegado...!
(...)*

*Hombre: Es aún muy temprano, no hace tres
horas empezo el día.*

*Vieja: No importa. Yo lo clausuro. Tal parece
por los acontecimientos, que aquí nadie
duerme hace años. Ya es la noche! (...) Qué
heridas nos ha costado esta jornada! Declaro
el sueño! (...)*

*(...) Mujer: Nunca sabemos a dónde irán las
arenas del sueño. Solo al día siguiente lo
sabemos... Pero para entonces ya es muy
tarde! (...)*

La nuit arrive et il semble que le jour suivant les dynamiques de l'enfermement reprendront leurs cours habituels et se laisseront porter par le libre arbitre de chaque personnage.

Jour après jour, se construit alors la troisième phase dont parle Escobar Molina, celle qu'il nomme le « dépassement ou mort ». La femme est sur le point de se suicider, pour avoir fait un « passage à vide », en reconnaissant avoir tout perdu, selon les explications d'Escobar Molina. Elle est au bout de sa situation extrême d'enfermement, mais dans cette dernière étape de l'enfermement elle « peut faire l'épreuve d'une liberté autre » (Escobar Molina, p. 27) que celle qu'elle avait au début. Et c'est le cas, parce qu'elle a conçu avec son homme un enfant. Ce nouvel idéal d'un enfant qui se concrétise, rapproche les trois personnages du réel. Même si l'enfermement continue, la sortie que la femme a trouvée est une rupture dans la circularité dramatique. Le tragique du sans issue des trois personnages retrouve l'espoir dans la

renaissance de la vie, après avoir reconnu la mort. Escobar Molina l'explique ainsi:

« La troisième phase, celle d'un séjour prolongé dans l'enfermement, ne peut que déclencher la conscience de la mort, par reconnaissance de sa réalité matérielle, mais aussi par méconnaissance dans la réalité psychique, qui est aussi inconsciente. Nous sommes au cœur de la lecture freudienne du moi clivé, de ce moi qu'en 1923 Freud désigne comme étant en majeure partie inconscient, mais qui, se sachant mortel dans la soma, répond aussi par l'affirmation d'immortalité d'une partie de lui même (...) » (Escobar Molina, p. 308). Après l'approche à la mort, la circularité de la situation continue dans cette pièce, avec un quatrième être condamné à la clôture, mais pas à la mort, pour le moment.

Ainsi s'accomplit cette troisième phase de l'enfermement: les personnages n'ont plus l'espoir de s'en sortir, mais chacun fait un « dédoublement du moi » comme l'explique Escobar Molina: « L'immortalité est un état d'idéalisation du moi (...) ». (Escobar Molina, p. 308). Un enfant dédouble la *vieille* en un idéal autre de soi-même au moment où viendra au monde un héritier, de même avec *l'homme* et la *femme*. Le cercle du malheur de l'enfermement se complète et s'entretient. Mais à un autre niveau. Pas dans un idéal de fuite du monde extérieur comme c'était le cas au début la pièce pour les trois personnages, mais « par une redécouverte de la réalité » (Escobar Molina, p. 311) qui fait dépasser le temps et l'espace de ce que les personnages ont perdu auparavant.

Homme : (se référant à la Vieille) : Elle
devra bien mourir un jour. (...) Un de
ces jours ses poumons éclateront. (...).

Femme : Oui, un de ces jours.

Homme : Et alors nous vendrons la maison.

Femme : Oui, peut-être que quelqu'un voudra l'acheter.

Homme : Ou mieux, nous l'ouvrirons.

Femme : Ou nous l'ouvrirons.

Homme : Pour que l'enfant joue.

Femme : Oui, pour qu'il puisse courir.

Hombre (refiriéndose a la Vieja): (...) Ella algún día tendrá que morirse.

(...) Un día de éstos le estallarán los pulmones (...)

Mujer: Sí, un día de éstos.

Hombre: Y entonces venderemos la casa.

Mujer: Sí, quizás alguien la quiera comprar.

Hombre: O mejor, la abrimos.

Mujer: O la abrimos.

Hombre: Para que el hijo juegue.

Mujer: Sí, para que pueda correr.

Maintenant, les personnages ont ouvert une autre porte afin de découvrir « que lorsque la porte s'ouvre on est lié par des liens qui de toute façon nous empêchent de partir »⁹⁴ dans ce cas-ci, à travers l'enfant. Celui-ci appartiendra et fera partie de chacun et de tous les trois personnages. Un nouvel idéal dans la clôture est né. La porte est ouverte et l'enfermement recommence.

D'autre part, et pour conclure ici sur cette pièce, le lieu concret du grenier nous permet d'approfondir encore plus la dynamique constructive de l'enfermement de *Veneno*. Dans *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, la maison dans laquelle l'homme a habité ou dans laquelle il habite, garde un grand nombre de souvenirs de sa vie. Chaque lieu de la maison, selon ce philosophe, a une signification et cette signification peut être donnée à travers la psychanalyse. Le parcours des lieux de la

⁹⁴ Claude Régy, *Ibid.*.

maison et la signification que ces lieux donnent à la rêverie et aux souvenirs des hommes à travers la psychanalyse, Bachelard l'appelle topo-analyse, c'est-à-dire « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime » (Bachelard, *P.S.*, p.27). Tous les espaces de notre souvenir, de notre vie dans notre mémoire « tiennent du temps comprimé. » (Bachelard, *P.S.*, p. 27).

Le grenier, par exemple, est ce lieu le plus haut de la maison qui conserve la verticalité avec le lieu le plus bas de la maison : la cave. C'est ainsi que du grenier nous pouvons apercevoir l'horizon. Mais sans la cave, le lieu le plus profond, n'existera pas le plus haut. Cependant, la cave n'existera dans cette maison de *Veneno* que de manière figurative avec la profondeur de chaque personnage rétréci dans l'espace clos du grenier. La clôture de ce lieu où ils se situent en hauteur ne permet pas le regard vers l'horizon qui pourrait être contemplé à partir de cette maison. Dans cet espace fermé, il y a seulement une lucarne, fermée elle aussi, que les personnages ne tenteront pas d'ouvrir. Dans cet endroit il n'y a pas d'horizon.

Ce grenier paraît ainsi transformé en cave. Il n'y a pas un au-delà qui permet d'avoir la vision d'un avenir différent du présent que par la continuité de soi-même. Dans une circularité qui souffre une transformation entre le début et la fin. Les personnages commencent dans un enfermement pour se protéger du monde extérieur et finissent dans un inévitable enfermement dont la récupération du réel revient ensuite à un nouvel idéal: un fils. Cet idéal qui donne la possibilité de nouvelles rêveries restera suspendu dans le temps et dans l'espace en attendant le recommencement pour perpétuer la tentative de récupérer l'objet perdu. La vie de l'extérieur perdue, la vie sociale. Il n'est seulement possible de recréer celle-ci qu'à l'intérieur, dans la clôture, dans ce

grenier qui reste dans les hauteurs de la maison, mais en toute solitude.

Mais si *Veneno* se passe dans un lieu en hauteur (le grenier), une autre pièce de Victor Viviescas se passe dans les bas-fond (dans la cuisine et ensuite dans la cave), il s'agit de *La technique de l'homme blanc*.

1.1.2. Les portes et leurs doubles dans *La Technique de l'homme blanc*⁹⁵ de Victor Viviescas

(Cuisine (...) au fond une porte qui donne sur l'extérieur. (p.9). La cuisine en pleine nuit. Pénombre. Aboiements de chiens.) KORVAN: (Collé à la porte qui donne sur l'extérieur.) Vos gueules ! Vos gueules ! Suffit ! Couchés, suffit ! Silence ! (Il écoute attentivement. Il n'y a plus aucun bruit (...)) Je reviens de la chasse aux sauvages, une longue, comme qui dirait. (...) Mais tout le monde n'aime pas ces idées-là. (A la porte.) Vous ne les aimez pas, hein ? (...) La grande, c'est le coup que je leur ai fait. (Il tape sur la porte avec sa chaussure. Hurlements de chiens.) Ahh, oui ! Ahh, oui ! Ça, ça les énerve ! (...) Alors voilà, il est là, dans la vieille cave, mon grand coup est là. (...) je n'en

⁹⁵ Victor Viviescas, *La technique de l'homme blanc*, Traduit par Denise Laroutis, Les Solitaires Intempestifs, Paris, 2003.

peux plus. Vous n'y connaissez rien
(...) Personne. Personne. Même pas
Agnès. Quoique Maggy si. Maggy
comprendrait. (Rêveur (...) renifle des
chien à la porte.) (...) ⁹⁶ Mon secret... ?
Ici, dans la vieille cuisine mon secret
est bien au chaud. (...) (p.11 et 12)

(Cocina (...) Al fondo una puerta que da al exterior. (...) Altas horas de la noche. Semipenumbra. Ladridos de perro.)
KORVAN:(Contra la puerta que da al exterior.)
¡Chitón! ¡Chitón! ¡A callar! ¡Tendidos en el piso y a callar! ¡Silencio! (Escucha con atención. No hay ningún ruido (...). Se podría decir que vengo de una larga caza de salvajes. ¡Huyuyuy y cómo suena! (...) (A la puerta.) Es así cómo ellos la llaman ¿no es verdad? (...) Pero a algunos no les gusta pensar así. (A la puerta.) No les gusta, ¿verdad? (...) La grande fue la que les hice. (Da un golpe a la puerta con la bota. Aullidos de perro.) ¡Ah sí, ah sí, es eso lo que los enerva! (...) en el viejo sótano que está mi golpe mayor. (...) Estoy agotado. (A la puerta.) Ustedes no entienden de eso, (...) Nadie. Nadie. Ni Agnès. Aunque Maggy sí. Maggy comprendería. (Soñador.) Maggy sabría agradecerlo. (Pausa. Gemidos y olisqueos de perro en la puerta.) (...) ¿Mi secreto...? Es bien aquí en la vieja cocina que se puede quedar mi secreto.⁹⁷

Tel est le lieu scénique choisi pour commencer cette pièce : la cuisine. Un lieu de la maison où les choses se maintiennent « au chaud », c'est à dire, protégées. La façon de parler de Korvan dans ce texte est le commencement d'un langage tout au long de la pièce, chargé de symboles. Lui, Korvan, fait référence à son « secret », lequel, il nous le dit, il a caché dans sa cave. Il parle de son secret dans la cuisine, mais il le cache dans sa cave. Entre la cuisine et la cave, ce personnage nous invite à faire un parcours

⁹⁶ Ce qui est souligné, est traduit par nous parce que il n'apparaît pas dans la version française, mais dans l'original en espagnol.

⁹⁷ Víctor Viviescas, *La técnica del hombre blanco*, Universidad Distrital, Autores de la ASAB, Bogotá, 2003, p. 317-318.

dans sa maison entre le haut et le bas. La maison: lieu de refuge, lieu de repos, lieu aussi pour cacher la proie après la « chasse aux sauvages ». C'est la nuit, la pénombre. Lui, Korvan, surnommé Roscoe, avec sa femme Agnès, surnommée Maggy, demeurent dans ce lieu.

Tout est un mystère jusqu'à présent. Mais nous le verrons, la manière dont les deux personnages, ou plutôt les quatre, parce que chacun a son double, -celui qui correspond à son surnom-, tous les quatre, agiront à l'intérieur de la maison entre le vertical du sous-sol et de la cuisine, d'une façon que s'ouvrira le regard à des actions métaphoriques: Dans cette maison, entre la cuisine et la cave, ils montent et ils descendent à l'intérieur et à la superficie de l'homme.

Rentrons maintenant dans le symbolique de la « porte au fond » de la citation précédente tirée d'un des dialogues de la pièce, pour voir à quoi nous faisons référence :

Dans les deux premières didascalies du texte précédent l'auteur nous réaffirme que la *porte donne sur l'extérieur*. La première question que nous nous posons est de savoir de quel extérieur l'auteur nous parle ? Quand le personnage discourt, sa façon de raconter l'histoire, nous indique que c'est à nous qu'il s'adresse, bien qu'il parle également à la porte. C'est-à-dire qu'il s'exprime vers l'extérieur du lieu d'artifice (la cuisine) et vers l'extérieur du lieu réel (la scène, c'est-à-dire, il parle directement au public – voir par exemple les didascalies et les textes quand il dit « vous ». Parfois il s'adresse aux chiens parfois à nous). Nous retrouvons ceci dans plusieurs répliques tout au long de la pièce. C'est ainsi que son monologue est dirigé vers le dehors et vers le dedans dans un jeu double du personnage avec nous. Il nous parle

comme lecteurs- spectateurs en jouant à ne pas rompre l'artifice. C'est un jeu (double) de narrateur et de personnage en même temps. La porte est l'objet qui lui sert d'intermédiaire sur la scène, pour construire en nous l'image du monde extérieur. Cependant, en même temps, il traverse la scène et s'adresse au public. Comme si nous faisons partie de la scène.

C'est ainsi qu'à travers la porte, cette pièce nous propose d'aller plus loin qu'une vision de la porte concrète. Korvan dira plus tard : *Agnès dit du mal de Roscoe... de Korvan... Enfin, peu importe... de moi ! de moi !* (p. 319)⁹⁸. *Roscoe* est le côté caché de *Korvan*. *Roscoe* sort les nuits. Ce soir, il a donné un « *coup* » à ceux du dehors. Mais nous ne le comprenons pas, nous dit-il, ni *Agnès*. Mais par contre, *Maggy* oui, c'est-à-dire, son double.

Par ces paroles qu'est-ce que ce personnage essaie de construire avec nous ? Est-ce que ceci fait partie du même jeu qu'il menait de l'extérieur et de l'intérieur de la scène avec la porte ? Voyons : *Maggy* est le côté caché d'*Agnès*, son double. Quand il dit « *Maggy comprendrait* », il est « rêveur » et les chiens reniflent derrière cette porte comme s'ils sentaient quelque chose, comme s'ils se faisaient l'écho de nos pensées qui commencent à comprendre. Parce que *Korvan* commence à nous donner des pistes pour le suivre. Nous pouvons penser qu'il fait appel à notre côté secret, caché, à ce que nous ne voyons pas, bien que nous sachions qu'il se trouve là. Comme ces chiens derrière la porte, nous ne les voyons pas, mais nous savons qu'ils sont là, dans la nuit, et qu'une partie est maintenant cachée dans la cave, au sous-sol. Parce que *Korvan*, surnommé *Roscoe*, sort la nuit à chasser "ces chiens là". Et ce soir il a apporté à la maison sa proie, son

⁹⁸ (...) habla mal de Roscoe... de Korvan... En fin, poco importa... ¡de mí ! ¡De mí ! (...)
(Traduit par nous).

"secret": un homme noir, qu'il a attaché, bâillonné et caché dans les bas-fond de sa maison.

Alors, l'intention du dramaturge serait-elle d'amener sur la scène ce monde extérieur et intérieur en même temps et nous y inclure explicitement ? Si, lorsque nous regardons ce fragment de la pièce, nous avons des doutes pour répondre par l'affirmative à cette question, nous pouvons alors nous rappeler la fin de la pièce lorsque les personnages se sentent observés et s'adressent au public pour le saluer d'une grande révérence tout en continuant à jouer.

Korvan et Agnès dînent (...) ambiance aimable et familiale. (...) Tout à coup, ils regardent le public, comme s'ils se sentaient observés. Réalisaient qu'ils sont sur une scène de théâtre. Complices, avec une certaine coquetterie, ils s'avancent sur le devant de la scène, saluent le public d'une grande révérence et retournent s'attabler d'un air satisfait. (...) (p. 61)

(Korvan y Agnès cenan, (...) ambiente amable y familiar. (...) De pronto los dos miran al público, como si se sintieran observados, como si se apercibieran de la escena de teatro. Con complicidad y cierta coquetería se adelantan a proscenio, saludan al público con una gran reverencia y vuelven a la mesa con aire satisfecho. (p. 386)

Pourtant, il nous reste encore une autre image du jeu avec la porte du fond qui délimite l'espace de la cuisine où se trouve Korvan-Roscoe. C'est l'image de la porte en relation avec le spectateur et à ce que nous entendons de l'extérieur. La

dynamique Korvan/Roscoe est unifiée dans un seul personnage, et en même temps cette dynamique unifie à travers la porte les espaces du dedans et du dehors de la scène et du lieu scénique. Par cette unification nous pourrions envisager que cette porte au fond de la scène est aussi la porte de représentation du public.

De ce point de vue, le public n'est pas seulement devant la scène, mais en même temps derrière la scène, en tenant en compte que la porte de la cuisine est au fond de celle-ci. La scène n'est pas seulement distribuée normalement, mais elle est aussi inversée. Et comme si nous étions dans une des peintures de Escher, nous nous voyons sur la scène en même temps qu'à la place du public.

D'un autre côté, il y a une autre porte au début des escaliers qui mène à la cave. Cette porte est la limite de ce qui se passe en bas et de ce qui se passe en haut. Sur le pas de la porte, on voit encore de la lumière et on maintient de la distance avec ce qu'il y a en bas. Mais une fois que l'on a franchi la porte et que l'on commence à descendre les escaliers, on pénètre vers les ombres, vers ce qui se cache (parmi d'autres, le produit des virées nocturnes de *Korvan* à l'extérieur de la maison – *Nirvana*: cet homme noir chassé). A l'intérieur de la cave *on ne voit presque rien* (p. 9).

A partir de la dynamique entre ce qui est caché et ce qui est manifesté ; entre ce qui se passe dans la cuisine et ce qui se passe dans la cave ; entre ce qui se passe dehors et ce qui se passe dedans ; entre ce jeu des personnages avec leurs doubles Korvan/Roscoe et Agnès/Maggy et leurs ambiguïtés par rapport à *Nirvana*, qui est caché et attaché dans la cave et en retournant aux actions que les personnages ont avec la porte de la cuisine et avec celle de la cave, la porte pourrait-elle être dans cette pièce l'image

de l'être humain qui tente de s'ouvrir à ce qu'il y a chez lui de plus secret – même ses traces d'animaux sauvages – en luttant contre ses propres désapprobations ?

Dans cette pièce, les personnages sont enfermés chez eux en tant qu'êtres « publics » : *Korvan* et *Agnès*, mais avec leurs doubles – *Roscoe*, *Maggy* – peuvent sortir et s'ouvrir sans aucune réticence. A travers la porte d'entrée et de sortie d'un être à l'autre, l'auteur nous invite à regarder de manière horizontale ce qui se cache et ce qui se manifeste grâce non seulement au jeu des personnages avec la porte de la cuisine, mais aussi à travers la création du dehors. Cette porte limite le dedans et le dehors et permet d'y entrer ou d'en sortir. Par ailleurs, la porte de la cave renforce cette image mais à partir d'une vision verticale : le haut et le bas. Ici la porte est le point où passent la sortie et l'entrée de ce qui se cache et se manifeste dans les personnages, une dynamique entre le haut et le bas.

La porte est le point qui fait circuler non seulement le rapport entre ce qui se manifeste (dans la cuisine, le haut de la maison) et ce qui se cache (la cave, le bas de la maison), mais elle permet aussi l'entrée et la sortie, la fermeture et l'ouverture aux ambiguïtés des personnages. En ce sens, la porte est le symbole à partir duquel ces personnages représentent l'homme comme être où « *tout est circuit, tout est détour, retour (...)* », comme le dit Bachelard quand il parle de l'homme et de son rapport aux portes. En effet, dans la *topo-analyse* que fait le philosophe des éléments sur la porte, il explique : « (...) Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions

conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert. »
(Bachelard, p. 386)

Les portes de cette pièce dynamisent la parole et l'action du « cosmos de l'entrouvert » humain. Cependant, dans une période de « chasse aux sauvages »-expression qui symbolise la guerre pendant laquelle se déroule la pièce-, la porte entrouverte de l'être dont nous parle Bachelard disparaît. Dans cette pièce, la meute des chiens est une métaphore de l'homme en guerre. Dans ce monde confus représenté dans *La technique de l'homme blanc*, les personnages Agnès-Maggy, Korvan-Roscoe, sortent et rentrent dans ce qui est manifesté et dans ce qui est caché sans réserve. Au milieu de la guerre et de la violence, ils laissent le chemin libre à l'obscur, à ce qui est sombre. La charge « *d'hésitation* » dont nous parle Bachelard, qui équilibre notre *être entr'ouvert*, est avec ces personnages en voie de disparition. C'est ce que Korvan lui-même nous laissera entrevoir :

KORVAN: (Il se lève, va jusqu'à la porte. Entrouvre la porte et observe. Il observe encore plus. Il laisse la porte se refermer. Il va jusqu'au robinet. Il boit directement au robinet. Il met la tête sous l'eau. Il retourne s'asseoir.)
(Silence.)

Ou peut-être que si. Peut-être, il y a une conclusion à trouver. Les bêtes sont des animaux sauvages en voie d'extinction. En dehors de leurs rites de faim, de l'assaut des femelles, des blessures de leurs congénères et de

leur rituel mortuaires, rien ne les intéresse. (p. 18 et 19)

(Se levanta, va hasta la puerta. Entreabre la puerta y mira. Mira todavía más. Deja cerrar la puerta, va hasta la canilla. Toma agua directamente de la canilla. Mete la cabeza debajo del agua. Vuelve a sentarse.) (Silencio.) O quizás sí. Quizás se encuentre alguna conclusión. Las bestias son animales salvajes en vía de extinción. Nada que no sean sus ritos del hambre, el asalto a las hembras, las heridas de sus congéneres y sus ritos mortuorios, les interesa. (p. 327)

Les actions des personnages avec la porte articulent sa réflexion et son discours non seulement par rapport à eux-mêmes, mais aussi à l'homme en général, en tenant en compte que nous, en tant que public, nous faisons partie de la scène selon ce qui nous avons exposé auparavant. Dehors, au milieu de la guerre, c'est la destruction de l'homme par l'homme qui prospère. Nous, comme public, voyons sur la scène quelques mécanismes de cette destruction et nous nous horrifions de ce que nous voyons (dans le troisième chapitre nous approfondirons cet aspect quand nous ferons référence au tragique transformé en horreur). C'est ainsi que nous identifions notre monde avec ce que nous voyons représenté. A travers les portes de cette pièce la dynamique du double est représentée. L'effet d'un miroir du public par rapport à la scène, la peur que nous pouvons avoir de ce que nous voyons de nous-mêmes, sont reproduits.

Cet effet est renforcé à la fin de la pièce, après avoir vu agir les personnages et leurs doubles. Leurs techniques *d'homme blanc* leurs ont permis de découper Nirvana en morceaux avec une scie électrique . *Agnès* part après cet événement. A son retour, elle traverse encore une fois la porte du fond qui était présente depuis le début de la pièce. Quand elle traverse cette porte-là, celle-ci acquiert un sens nouveau, parce qu'*Agnès* entre dans la maison et

elle en revient unifiée. Elle entre dans sa maison pour que les personnages remettent tout en place:

(...) Agnès vient d'entrer. Bagages à la porte de la cuisine. (...). KORVAN : Peut-être que les choses reprennent leur place. Maintenant, nous sommes de nouveau deux... (p. 58)

(Agnes acaba de entrar. En la puerta de la cocina un equipaje). Korvan: Las cosas vuelven, puede ser, a su lugar. Ahora somos de nuevo dos... (Pausa.) No. Vuelvo a empezar. (p. 383)

Placer les choses de nouveau à leur place signifie revenir à eux-mêmes sans leurs doubles pour arriver à nous comme êtres réels, présents dans le jeu scénique. En ce sens nous pouvons nous demander : maintenant, se peut-il qu'ils soient nos doubles ou vice-versa ? Mettre les choses à leur place pourra aussi dire qu'ils se montrent eux-mêmes comme des personnages fictifs. Ce qui arrive sur la scène n'est pas réel mais en même temps il s'agit d'une représentation du monde dans lequel nous vivons, du monde dont nous faisons partie. Entrer à la maison par cette porte, c'est revenir sur la scène avec le public dehors et dedans.

Tout au long de la pièce, Viviescas crée un système de symboles et de codes de représentation pour nous, lecteurs et spectateurs. Il nous a maintenu dedans et dehors de ce qui est arrivé derrière la porte de la cuisine et celle de la cave de la maison de Korvan/Roscoe et d'Agnès/Maggy tout au long de la pièce, ainsi que dehors et dedans de notre propre porte, ainsi que dedans et dehors de la porte du théâtre. Les limites sont dépassées sur la scène et par rapport au public. La convention de l'acte théâtral est rompue explicitement par les personnages à la fin de la pièce comme nous l'avons déjà vu. L'espace scénique a un autre sens

dramatique et un nouveau commencement est annoncé. Les personnages nous rapportent le monde extérieur à partir de la réflexion.

Dans le dernier texte, avant qu'ils commencent à jouer comme des êtres sans leurs doubles, *Korvan* dit : *maintenant le drame commence.* (p.61) A partir de ce moment, le méta-théâtre est construit. Les personnages jouent à être de nouveau deux. Agnès entre dans sa maison par la porte au fond de la scène. Comme si rien s'était passé, même pas un assassinat. Maintenant, il n'y a plus d'abolements de chiens à l'extérieur et il nous semble que la pièce commence. Mais c'est à ce moment que la pièce se termine. Les personnages s'avancent sur le devant de la scène et, en saluant le public, présentent celui-ci comme des personnages-acteurs qui ont été représentés dans la pièce.

Viviescas nous a parlé du monde, nous a ouvert la porte vers l'interprétation du mécanisme de causalité de notre drame actuel. Cela à travers la reconnaissance de nos ombres cachées qui nous guettent toujours (nous reprendrons ce sujet dans le troisième chapitre et dans nos conclusions). L'auteur ferme la porte de la représentation, et nous ouvre en même temps la porte de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. Par rapport à notre aspect caché, nous nous demandons alors : est-ce que nous jouons dans la vie comme au théâtre, comme ces personnages jouent dans le théâtre, au méta-théâtre ? Peut-être, sous l'enveloppe de la civilisation, trouverons-nous la réponse dans les aspects dissimulés et obscurs de notre nature humaine, surtout quand en face du monde des hommes nous voyons leur combat contre les hommes.

1.1.3. La porte qui garde les fantômes dans *Las burguesas de la calle menor*⁹⁹ [Les bourgeoises de la rue basse] de José Manuel Freidel

Trois femmes sont les protagonistes de cette pièce. Deux sœurs : Valériane (l'aînée) et Tristesse, qui portent le nom Uribe. Elles sont accompagnées par leur domestique : Bernardine. C'est une pièce où, comme dans *Veneno*, l'enfermement a été choisi par les personnages comme une manière d'échapper non seulement aux dangers du dehors, mais aussi à la honte ressentie suite à leur ruine économique.

Jadis, leur hacienda était l'orgueil de la famille *Uribe*. Tout ce qu'on voyait comme étendue : des montagnes, des plaines, des sources, des animaux, des maisons, des employés – et les vies de ces employés enfermés dans leurs maisons – à l'intérieur de ces étendues, tout cela faisait partie de la propriété. Il n'y avait pas de portes. Les propriétaires de cette hacienda (Tristesse et Valériane incluses) pouvaient contempler l'horizon et le sentir comme leur appartenant en propre. Ils étaient des propriétaires de vies, des propriétaires de terres, des propriétaires de tout ce que l'étendue de leurs vues permettait.

Teodoro Uribe (Le père): J'ai ajouté centimètre après centimètre de cette terre, en travaillant jours après jours et je ne me suis jamais découragé ; c'est pour ça que cette propriété est ce

⁹⁹ José Manuel Freidel, *Las burguesas de la calle menor* in *Amantina o la historia de un desamor y otras obras*, Ex-Fanfarria Teatro Editor, Medellín, 1998.

qu'elle est, l'orgueil de ma famille :

« La Uribe »

Teodoro Uribe (El padre): Fui agregando centímetro a centímetro de tierra trabajando de sol a sol y nunca decaí el empeño; por esto es lo que es, el orgullo de mi familia: "La Uribe".

Maintenant tout cela est perdu. Rien du dehors ne leur appartient. Leurs vies sont circonscrites à l'intérieur de cette maison fermée, située en ville, dans une "rue basse" où elles reconstruisent leur passé glorieux.

Cette maison avec ces trois femmes enfermées, cette nécessité de fuir le monde extérieur pour se protéger du regard des autres, ces femmes sans hommes avec un passé rempli de souvenirs d'une vie meilleure que la présente et un présent construit par un système fermé, totalitaire, imposé par une grande sœur qui veut tout contrôler, nous rappelle la dernière pièce écrite par le dramaturge espagnol Federico Garcia Lorca, *La casa de Bernarda Alba*¹⁰⁰ [La maison de Bernarda Alba]. Bernarda, mère de cinq filles célibataires décide de s'enfermer avec elles, sa vieille servante et sa propre mère dans leur maison après la mort de son mari. Huit ans doit durer l'enfermement, le deuil. Ce deuil doit habiller de noir non seulement les habits des femmes, mais aussi leur âmes, leur vies, leurs pensées, à l'intérieur d'une maison grise et close.

Le temps passe et le noir envahi tout à cause des disputes, de la jalousie, de la concurrence entre les sœurs, ainsi qu'au sévère caractère d'une mère que devient de plus en plus tyrannique et qui pousse jusqu'à la fin à un accablement insupportable tous les membres de la famille.

¹⁰⁰ Federico Garcia Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Edición Borja Rodríguez Gutiérrez, Stockcero, Doral USA, 2008.

La mort, l'amour, l'abus de pouvoir, la frustration construisent les situations dans ces deux pièces. Cependant, les causes de l'enfermement sont différentes. Le personnage Bernarda Alba de Lorca, fortement attachée aux règles sociales, décide de l'enfermement pour des raisons morales et religieuses après la mort de son époux :

Pendant les huit ans que durera le deuil pas même le vent de la rue n'entrera dans cette maison. Faites comme si on avait clôturé avec des briques les portes et les fenêtres. C'est comme ça que cela s'est passé dans la maison de mon père et de mon grand père. (p. 11)¹⁰¹

En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo.

Dans la pièce de Freidel, bien que le caractère de Valeriana ressemble à celui de Bernarda, la décision de s'enfermer est motivée par la honte de sa situation économique. Valeriana fuit ses circonstances matérielles pour protéger le patrimoine moral de la famille, l'unique chose qui lui reste. Ces femmes de Freidel s'enferment pour éloigner, avec leurs fantômes, la solitude et la misère présentes. Mais surtout, Valeriana et sa sœur ont fermé la porte au monde parce qu'elles ont perdu l'unique clé avec laquelle elles savaient l'ouvrir : la fortune.

¹⁰¹ C'est nous qui traduisons.

Valériane (à Joaquin, le fantôme de son mari) Tu (...) as dilapidé notre petite fortune, tout ce que nous avons. Du reste il n'y a rien : des tristesses, des solitudes, des ruelles sans issue, des labyrinthes, des portes fermées, des fenêtres trop hautes. (p. 249)

Dilapidaste la pequeña fortuna, lo único que teníamos. (...) toda fortuna por deslumbrante que sea, es pequeñísima. De resto no hay nada: Tristezas, soledades, callejones sin salida, laberintos, puertas selladas, ventanas demasiado altas.

Sans la fortune, les bourgeoises sont dépouillées. Il ne leur reste que des vies scellées où des ressentiments se sont accumulés. Elles semblent être faites de rêves et de souvenirs des haines, survivant au temps, qui guettent derrière cette porte close.

Pour les trois personnages principaux, la maison possède un double sens : d'un côté, dire "rue basse" signifie habiter une maison dépourvue de toute valeur matérielle et affective. D'un autre côté, cette maison est en même temps le seul coin du monde qui leur reste. C'est cette maison qui leur permet de se réfugier hors du monde. Parce que dans les rues, les dangers menacent. Cependant, cette maison est également transformée en une prison où le passé revient et n'arrête pas de tourmenter les femmes.

Valériane: (...) Je ferais une fête avec mes morts. (...)

Tristesse: Non! Je ne veux plus le voir, nous sommes toujours collées à eux (...) je ne les veux plus ici, je m'en vais.

Valériane : Tu t'en vas ? Dans quel coin vas-tu trouver un abri ? Stupide. Quel infect visage vas-tu montrer au monde ? (...) Ici nous sommes sûres, nous sommes entourées de nos fantômes (...). (...) Les échos nous suivent, les ombres ne nous abandonnent pas, elles habitent dessous les linteaux, derrière les portes (...) (p.276.)

Valeriana : (...) Haré una fiesta con mis muertos (...).

Tristeza : ¡No ! No quiero verlos más, siempre con ellos pegados y ¿qué tenemos ? No los quiero más aquí, me voy.

Valeriana: ¿Te vas? ¿En qué rincón tendrás abrigo? Estúpida. ¿Qué infecto rostro mostrarás al mundo? (...) Aquí estamos seguras, nos rodean nuestros fantasmas (...) Los escos nos persiguen, las sombras no nos abandonan, habitan bajo los dinteles, detrás de las puertas (...)

Dans cette maison, les trois femmes reconstruisent également les endroits perdus : les lieux propres et intimes (de la maison) et les lieux communs (les rues basses).

Valériane: Qu'est-ce que tu regardes?

Tristesse: des souvenirs.

Valériane: C'est du temps parti, des fissures, des éraflures. C'est mieux de se taire, de ne pas leurs donner un lieu dans le présent.

Tristesse: Non! Ils sont mon seul espace. Je fais que le temps s'étanche comme un bloc de glace dans la neige,

pour que plongée, il m'enveloppe. (...)

(p. 241)

Valeriana : ¿Qué miras ?

Tristeza: Recuerdos.

Valeriana: Son tiempos idos, fisuras, raspaduras, que es mejor callar, no darles lugar en el presente.

Tristeza: No. Son mi único espacio. Hago que el tiempo se estanque como un bloque de hielo en la nieve, y que me envuelva sumergida (...)

Dans ce refuge tout passe à travers la parole des personnages. L'auteur ne fait aucune référence à la description de la maison. Ces femmes vivent là comme si cet endroit n'était pas un lieu concret. C'est seulement leur maison. Là, derrière la porte close, elles peuvent se reconstruire et se détruire entre elles-mêmes en évoquant leurs histoires passées douloureuses, lesquelles sont vécues comme si elles se situaient dans un éternel présent.

Valériane: (...) Se souvenir, c'est ramener la douleur à la peau ; c'est se piquer avec des dards de rêves et des confusions (p. 242)

Recordar es traer a la piel el dolor; es punzar con agujones de sueños y etereidades confusas.

Cette maison de la rue basse sert de scène pour raconter les infortunes et la décomposition de toute une société, mais à travers l'histoire d'une famille. La trahison, la jalousie, le pouvoir, les inégalités sociales et économiques, les assassinats, les suicides, sont tous réunis derrière la porte de cette maison, comme derrière la porte de la maison de Bernarda Alba. Mais cet endroit de la famille Uribe est un endroit fermé qui ne s'ouvre qu'à travers des souvenirs et l'histoire de la décadence du monde. Un monde actuel insoutenable.

Pour éloigner la solitude et la misère présentes, les femmes Uribe font appel aux fantômes de leurs vies passées. En six tableaux, nous voyons défiler des personnages morts qui renouent leurs relations passées avec les trois femmes: leur père, le fils de Valériane, les amours frustrés. C'est la nostalgie, ou les réclamations ou les remords, qui font agir les trois femmes en face de ces souvenirs qu'elles appellent. A la fin de l'histoire, elles sont affamées. Les délires et la confusion les envahissent et il n'y aura plus de limites entre le réel et la fiction, entre la vie et la mort, à la fin de la pièce, elles aussi semblent déjà mortes. Elles-mêmes deviennent comme des fantômes et des *esperpentos*, comme le sont les autres personnages qu'elles évoquent.

Derrière la porte close de la maison de cette œuvre, les fantômes de ces bourgeoises nous offrent leur spectacle dans lequel la perversité des mécanismes du pouvoir ainsi que de sa décadence créent des personnages dont la solitude et le désespoir conduisent à la *détérioration de la condition humaine* (p.244).

1.1.4. La porte qui éloigne l'horreur : scène *Madame et Fille*, dans *Cada vez que ladran los perros*¹⁰² [A chaque fois que les chiens aboient] de Fabio Rubiano Orjuela

Cette pièce de F. Rubiano a été écrite en 1997 et a obtenu le prix national de dramaturgie délivré par le ministère de la Culture de Colombie. L'auteur a été inspiré par une information qu'il avait lue dans un journal national. L'information montrait une photo de chiens qui avaient été pendus dans un village, après qu'un groupe armé illégal ait incinéré toute une famille attachée aux lits. Ceci

¹⁰² Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros*, Ministerio de cultura, Bogotá, 1998.

était un acte qui eut lieu au moment de la guerre entre paramilitaires et guérilleros dans les montagnes colombiennes.

A partir d'un fait réel, naît la fiction dans cette pièce : un virus qui a commencé à s'étendre transforme les chiens en « *Nouveaux* ». Le virus se propage et la transformation est inévitable. Une sensation d'étrangeté apparaît alors dans l'œuvre. Nous trouvons des chiens qui parlent le langage des hommes. Ces nouveaux chiens surpris de leurs nouvelles ressemblances physiques et émotionnelles avec leurs maîtres parlent aussi des sentiments de plaisir à l'idée de vengeance, à l'idée du pouvoir, au plaisir pris à l'odeur de la viande grillée grâce au feu.

Cette pièce nous ouvre la porte d'une dramaturgie de questionnements par rapport à la nature humaine, à l'instinct de destruction de soi-même et de l'autre. En dix tableaux indépendants les uns des autres, nous observons la transformation de quelques personnages, ainsi que les conséquences catastrophiques de cette transformation. C'est la terreur pour les chiens qui n'ont pas encore été contaminés et pour toute la population du village.

Chaque tableau a un nom différent qui synthétise soit la situation dramatique (Questions, Gale, Colostrum, etc.), soit le personnage dont on parle (Fiancée, Prince Danois, Madame et Fille, etc.). Chaque tableau se déroule dans une atmosphère de guerre et de désolation où les personnages qui vont mourir sont pris sans pouvoir s'en sortir. C'est en ce sens que nous nous trouvons devant une situation d'enfermement.

Nous pressentons un enfermement créé par la violence, par la guerre. Les personnages au milieu de l'horreur sont enfermés et condamnés à des situations terrifiantes dans des lieux cernés par la mort. A plusieurs reprises, tout au long de notre étude, nous reprendrons les scènes de cette pièce. Pour ce qui correspond aux portes, nous voudrions regarder de plus près la scène 3, intitulée *Madame et fille*.

Toute la scène se passe à l'intérieur. Rien n'est visible du dehors, on entend seulement quelques bruits qui viennent de l'extérieur. *Madame et fille* sont assises sur un canapé dans le salon de leur maison. Pendant que Madame, d'un rire qu'elle ne peut pas contrôler, décrit à sa jeune fille ses terribles cauchemars suite à un massacre dont elle avait été témoin, le père est dehors avec un fusil et un chien pour les protéger de l'armée de chiens transformés en hommes. L'armée s'approche. Madame et fille savent qu'elles vont bientôt mourir, mais elles ne peuvent pas s'échapper parce que l'armée est partout. Un couteau est l'unique arme que la mère trouve pour sa fille. Elle veut que sa fille le plante dans celui qui essaiera de la violer ou alors, si cela n'est pas possible, la mère veut que sa fille se suicide avec. Pour la fille les deux possibilités sont inimaginables.

Fille : Je ne suis pas capable de donner un coup de couteau à quelqu'un, et encore moins à moi-même. (p. 30)

Hija: No soy capaz de enterrarle un cuchillo a nadie y menos de enterrármelo a mí.

Dans cette scène les personnages sont cernés à l'intérieur de la maison. Le père à la porte, dehors, avec son chien est impuissant devant la brutalité et le nombre de ces nouveaux

hommes. Cependant, on aperçoit une fusion entre l'horreur et la poésie dans l'image et la parole. La première didascalie signale que le salon où ces deux femmes se trouvent a « *des escaliers en colimaçon qui arrivent à une loggia et finissent en un petit balcon qui se dirige vers le salon, pas à l'extérieur.* » (p. 27)¹⁰³

C'est à travers cette description du lieu que nous nous trouvons devant une image où la poésie qu'évoque un coquillage nous fait rêver. Ces escaliers en colimaçon décrits dans la didascalie montrent la géométrie de la spirale qui nous conduit en haut et qui nous fait descendre en cercle. Sortir et entrer de cet espace n'est pas une direction droite, ni un chemin linéaire, mais une courbe qui commence et finit à l'intérieur et non à l'extérieur: il nous ramène toujours au même endroit. Le balcon rompt avec sa propre logique, sa position nous donne une image surréaliste qui bientôt va nous emporter dans un univers onirique.

Mais tout ce qui se passe dans l'univers des songes de cette coquille nous fait entrer dans la terreur et l'angoisse, parce que le coquillage est encore habité par la vie, mais bientôt il sera une coquille vide. Le colimaçon des escaliers va nous transporter tout au long de la scène dans un cauchemar de la réalité. Il devient le symbole de la situation sans issue qui semble venir des rêves. Parce que les événements de la guerre, et surtout la cruauté et la violence de ceux qui la font, nous livrent des images d'un combat terrible et cruelle qui dépasse l'imaginaire.

Les deux femmes ont vu des familles qui brûlent, des chiens pendus, des incendies. C'est ainsi que l'image architecturale du salon où se trouvent les personnages garde dans une poésie de

¹⁰³ (...) escaleras circulares que terminan en un pequeño balcón que apunta hacia el salón, no hacia el exterior.

l'horreur les pôles contradictoires du tragique. « Tout est dialectique dans l'être qui sort d'une coquille. Et comme il ne sort pas tout entier, contredit ce qui reste enfermé », ¹⁰⁴ dit Bachelard par rapport aux coquilles. Nous voyons dans cette pièce cette contradiction, car le père dehors, avec son fusil et son chien, donne l'illusion de la protection de leur coquille. Mais dedans tout est « mou comme l'escargot » ¹⁰⁵. Nous le découvrirons une fois que la mère commence à parler :

Je voudrais parler d'autre chose, mais
je ne peux pas. Dans ma tête se
reconstruit encore et encore le
massacre. Celui-ci et d'autres qui
reviennent comme si je les inventais
moi-même (...) (p. 27)

*Quisiera hablar de otra cosa, pero no puedo.
En la cabeza se reconstruye una y otra vez la
matanza. Esta y otras que aparecen como si
yo las inventara.*

Ce qui est à l'extérieur de la coquille, le père armé avec son chien, montre une forteresse qui ne garde que la fragilité, comme le corps d'un escargot: une jeune fille et une mère. Ainsi, ce qui cette coquille laisse sortir au monde terrifiant du dehors, c'est-à-dire le père avec son fusil et son chien, contredit ce qui reste dedans : sa femme et sa fille. Le père sort en sachant qu'il est encore dedans parce qu'il ne peut rien faire. Il sait que ses deux êtres aimés sont déjà morts même s'ils continuent à vivre et s'il continue à les protéger.

La mort et la vie sont là, dehors et dedans en même temps. Les deux femmes qui restent derrière cette porte du balcon sont

¹⁰⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁵ *Ibid*

prisonnières. Mais leur prison est en même temps leur dernier refuge, un refuge de cauchemar, où la terreur se montre en diverses formes: d'abord dans des cauchemars de têtes arrachées, des morts qui se transforment en clowns, de chiens à deux pattes qui arrachent les doigts, selon les textes de Madame. Et après, dans le monde éveillé : des chiens hommes qui font des spectacles avec des viols et du feu sur les corps des chiens et des êtres humains. Il n'existe aucune de solution pour échapper à ces images d'horreur. Elles sont imprimées dans la veille comme dans le sommeil :

Madame: Je ne peux pas fermer les yeux (Elle ferme les yeux). Si je m'endors les morts viennent et font le spectacle de leur propre mort. (p. 27)

Fille : Je ne rêve pas des morts... Je ne rêve pas. J'ai toujours les yeux ouverts. Je me vois pendue par le cou, le visage rouge, très rouge, sur le point d'éclater. Je suis pendue dans le panthéon des chiens étranglés. (p. 29)

Señora: No puedo cerrar los ojos. (Cierra los ojos) Si me duermo los muertos vienen y hacen el simulacro de su propia muerte. (...)
Hija: No sueño con muertos... No sueño. Siempre tengo los ojos abiertos. Me veo colgada del cuello con la cara roja, muy roja, a punto de estallar. Estoy colgada en el panteón de los perros estrangulados.

La façon d'agir de chaque personnage en face de la mort qui va bientôt entrer dans leur salon créent les pôles de contradiction en face du tragique. La mère qui ne peut pas arrêter ses rêves avec les morts, ni éveillée ni endormie, contraste avec l'impossibilité de la fille de fermer les yeux et de dormir. Nous trouverons aussi l'insistance de la fille à partir pour se sauver et la négation de cette

possibilité du côté de la mère, pour qui il est déjà trop tard pour sortir. La mère insiste à rester dans le salon parce que c'est là où les minutes de vie qui leur reste peuvent se prolonger. Si l'armée les veut, ses hommes devront venir jusqu'au bout du parcours du chemin pour les trouver, et ce bout est leur maison. La fille continue jusqu'à la fin de la scène dans l'espoir que son père va la sauver, mais la mère sait bien que ce ne sera pas possible. Tous ces contrastes donnent la possibilité de récupérer le pathos de la tragédie. En plongeant les personnages dans le sans issue extrême de leur situation ils doivent reconnaître l'arrivée de leur mort et l'assumer.

L'auteur provoque en nous la sensation de cauchemar dans la dernière partie de la scène. A la fin du temps de vie qu'il reste aux femmes, elles entendent un coup du fusil du père, la fille prend le couteau et essaie plusieurs gestes d'attaque et crie:

Fille: Papa ! Coupe-leur la tête ! Tire-leur dans les testicules ! Coupe-les en deux ! Jette-les au fleuve ! (On entend un bruit). Ils sont arrivés. Je vais faire tout ce qu'ils disent.

Madame : Ils te demanderont des choses que tu ne sais pas faire. (p. 31)

Hija: (...) Papá! Córtales la cabeza. Dispárales a los testículos. Pártelos por la mitad. Bótalos al río. (Se escucha otro ruido). Llegaron. Voy a hacer todo lo que ellos digan.

Señora: Te pedirán cosas que no sabes hacer.

Impuissante, elle laisse tomber le couteau et on entend l'arrivée de l'armée:

*Dehors on entend des tirs de fusils,
des aboiements, des rires, des pas,
beaucoup de pas.(...) ,*

tout à coup, *les bruits du dehors s'arrêtent*, et les femmes continuent :

LA FILLE : (En chuchotant). Ils sont partis.

(De dehors on frappe très doucement à la porte du balcon.)

MADAME: C'est toi ?

(On frappe à la porte de gauche.)

LA FILLE : papa ?

(On frappe à la porte de droite.)

LA FILLE : Ce n'est pas papa...

(La porte du balcon s'ouvre. Le père entre.)

LE PERE : Ils sont beaucoup...

(Noir.) (p. 32)

Hija : (En un susurro). Se fueron. (De afuera tocan muy suavemente a la puerta del balcón).

Señora : ¿Eres tú ? (Tocan a la puerta de la izquierda).

Hija : ¿Papá ? (Tocan a la puerta de la derecha).

Hija : No es papá... (La puerta del balcón se abre. Entra el padre).

Padre : Son muchos...(Oscuro.)

Au milieu de cette séquence des didascalies et des textes de ce morceau de la scène apparaît le cynisme du suspense qui finit par l'évocation de l'horreur. Pendant les coups aux portes on ne sait pas très bien ce qui se passe, peut-être une dernière aspiration à la vie est-elle possible, elle continue jusqu'à l'apparition du père, avec lequel l'espoir disparaît tout de suite avec la phrase de son unique texte: « *Ils sont beaucoup* ». Ce père, tout seul, qui apparaît

dans ce balcon et qui se dirige vers l'intérieur, comme l'image d'un rêve, lui tout en haut, contraste brutalement avec l'impuissance devant la mort de deux femmes.

Avec l'image du père impuissant en haut, en même temps que sa femme et sa fille en bas, les bruits du dehors qui évoquent la mort, quelqu'un qui frappe aux portes, devenant comme des mains qui s'ouvrent pour les arracher à la maison et à la vie entre leurs paumes, l'auteur plonge les lecteurs-spectateurs dans des émotions et dans le cauchemar des personnages. Cette pièce provoque la sensation d'une expérience terrible en imaginant dans le noir qui finit la scène, les portes qui s'ouvrent pour donner l'entrée à l'horreur du viol et de la mort violente. Le pathétique de la tragédie reste enfermé dans la rêverie du public et vice-versa. C'est ainsi que la scène contemporaine colombienne crée toutes les conditions pour donner place à l'arrivée de l'horreur, mais une fois l'horreur arrivée, ce n'est pas sur le plateau, mais dans l'imaginaire du spectateur que frappera son coup final.

1.2. La fenêtre dans *La casa de Irene*¹⁰⁶ [La Maison d'Irène] de José Manuel Freidel

Cet important élément du décor de *La casa de Irene* est l'ouverture de la maison vers le monde extérieur. Sa fonction prend une place privilégiée dans le déroulement de cette pièce. La fenêtre est la source principale par laquelle l'extérieur pénètre à l'intérieur et maintient la dynamique entre les deux. A travers cette fenêtre les personnages, sans sortir de leur maison, sont témoins de ce qui se passe dehors. C'est ainsi que cette ouverture dans la maison fermée d'Irène permet se protéger des terribles événements qui ont lieu dans les rues de la ville, mais tout en donnant la possibilité du

¹⁰⁶ José Manuel Freidel, *La casa de Irene in Teatro*, Universidad de Antioquia, Autores antioqueños, Medellín, 1998.

mouvement pour les personnages et pour le déroulement de la situation, en conservant l'immobilité.

La fenêtre prend ainsi deux fonctions : la continuité de protection et la possibilité de regard vers ce dont les personnages se protègent. Dans cette dynamique de protection et de regard vers le dehors, les personnages souffrent des transformations dans leur situation. Poupée, le personnage qui commence la pièce avec la préparation de sa fête d'anniversaire, va d'abord à être témoin de l'assassinat de Roa, celui qui a tué Jorge Eliécer Gaitan, comme nous l'avons déjà expliqué dans le premier chapitre. Les conditions dont Poupée a été témoin de ce crime sont assez particulières, parce qu'elle est obligée à regarder par la fenêtre comme une punition infligée par sa mère. Poupée lui a caché son argent et a voulu lui faire croire que c'était Jardin qui l'avait volé. Irène découvre le mensonge de Poupée et demande à Jardin et à Jorge de la placer à la fenêtre pour qu'elle "*transmette*" ce qui se passe dehors, comme si Poupée était une radio.

Irène: Transmet Poupée (...) transmet
détaille après détaille ce que la radio
dit (...) (p. 214)

*Irene: Transmite Muñeca (...) transmite detalle
tras detalle lo que el radio dice (...)*

Pendant que le personnage accomplit sa punition, les autres personnages lui arrachent les sourcils avec une pince "*pour que son œil reste ouvert jour et nuit*", selon les arguments d'Irène. Les personnages vont ainsi transformer les yeux de Poupée en fenêtres ouvertes, reflétant la terrible violence du peuple arrachant de ses propres mains la vie de celui qui a tué "*le caudillo*".

Une fois que Poupée finit sa "transmission" interrompue par Irène, qui ne pouvait plus entendre les descriptions des événements, Jorge ferme la fenêtre, ce qui lui produit une sensation d'étrangeté

Jorge: C'est étrange, (...) elle [la fenêtre] nous a toujours invité à l'amour, mais aujourd'hui, par les déroulements des événements elle fait une invitation à la panique et nous invite à aimer les horreurs. (p. 215)

Jorge: Es extraño (...) [La ventana] Siempre nos ha invitado al amor y hoy por el transcurso de los acontecimientos nos invita al pánico y nos invita a amar los horrores.

La fenêtre prend alors un signification différente de celle qu'elle avait toujours eu. De son regard amoureux qui amenait à la rêverie apparaît le regard terrifiant dont il faut aussi se protéger. « L'inquiétante étrangeté » surgit. La quotidienneté calme devient menaçante.

Jardin: Ahhh! Ils vont entrer nous chercher pour nous tirer avec des cordes, ils nous tireront, les doigts jusqu'à nous faire éclater.(p. 215)

Jardín : Ahjh. Van a entrar por nosotros para tirarnos los lazos, nos jalarán de los dedos hasta hacernos reventar

Ici, la fenêtre annonce le changement de l'histoire colombienne. Ce "cadre" de la maison devient l'élément où s'imprime le commencement de la terrible époque de la Violence des années quarante. Le regard des personnages à travers cette fenêtre va les précipiter dans le tragique. Ils sont depuis la fenêtre

présents en même temps que distants à l'heure de la mort. Dans cette pièce, la mort se sert de la fenêtre pour toucher les personnages dans leur regard.

2. Eléments de l'enfermement

2.1. Les objets:

La dramaturgie de notre corpus est assez riche en objets qui renforcent encore plus la fermeture, la situation extrême et l'étroitesse des lieux. On trouve ici toute sorte d'accessoires, et leurs fonctions diffèrent selon l'utilité dramatique. Nous pouvons essayer de les classifier :

Dans les pièces *Las burguesas de la calle menor*, *Veneno* et *Los adioses de José*, les personnages semblent avoir besoin d'amener le monde en réduction et à l'intérieur quand l'extérieur, le passé, l'avenir, les relations, les vies, sont tous perdus. Dans ces pièces les objets sont des objets quotidiens: dans les deux premières pièces nous trouverons des ustensiles électroménagers qui montrent la puissance économique de jadis, mais qui maintenant sont devenus de fidèles témoins de la pauvreté car ils ne marchent plus et les personnages ne peuvent même pas les faire réparer. En revanche, dans les mêmes pièces et dans *Los adioses de José*, les objets plus personnels et intimes, comme des albums de photographies, acquièrent une valeur plus importante car ce sont des choses capables de conserver les histoires familiales et/ou privées. Les objets de ces pièces possèdent un caractère déterminant pour la construction d'un univers du dedans et du dehors fermés, en même temps que se « re-construit » non seulement le monde qui reste à l'intérieur, mais aussi le monde perdu et regretté de l'extérieur.

Dans *Pies hinchados*, *Otra de leche*, *Cada vez que ladran los perros*, *La sangre más transparente* [Le sang le plus transparent] et

Miércoles de ceniza [Mercredi des cendres] on constate une simplification du nombre d'objets, mais tous symbolisent la situation de guerre: une poupée sans un bras, des câbles pour faire exploser une bombe, des revolvers, des couteaux, des morceaux de viande et encore des corps morts (dans notre partie intitulée "Les morts et les cadavres" du troisième chapitre nous allons nous consacrer à ces derniers).

D'autre part, bien que nous trouvons des objets utilisés dans leurs fonctions d'origine, ils sont aussi mis au service de la tension dramatique. Les deux revolvers de *Ruleta rusa*, par exemple, sont également eux-mêmes un signe du passé de chaque homme, un signe du dehors menaçant où il fallait une arme pour se défendre, et aussi, l'objet qui déterminera le destin des personnages.

Nous remarquons aussi des objets utilisés dans leur fonction propre mais qui vont ensuite être employés de façon symbolique. C'est le cas, par exemple, d'un objet sonore comme la radio qui apparaît dans *La technique de l'homme blanc* et qui apparaît seulement à la fin de la pièce. Au début, c'est *Agnès* qui nous raconte les informations qu'elle entend à la radio à propos des événements causés par la violence et par la guerre à l'extérieur de la maison. Jusqu'ici la radio est un, parmi d'autres, des objets intermédiaires des images données de l'extérieur qui se croisent avec ce qui se déroule à l'intérieur de la maison avec la "*proie*" de *Korvan* tout au long de la pièce.

Mais une fois que les personnages ont tué *Nirvana*, et qu'à la fin de la pièce ces personnages saluent le public, nous voyons *Agnès* allumer la radio et nous entendons de la musique symphonique et martiale. Cette musique et les actions des personnages nous font penser qu'ils jouent comme si tout ce qui

s'était passé n'avait pas existé. La radio, alors, symbolise aussi dans ce moment le double. Parce qu'à ce point de la pièce, *Agnès* et *Korvan* viennent de reprendre leurs « personnalités non divisés »¹⁰⁷, c'est-à-dire qu'ils ont récupéré le visage qu'ils montrent au monde sans leur deuxième facette. Ce qu'ils nous présentent, c'est l'apparence de leur être et ils jouent à faire comme si rien d'autre n'existait à l'intérieur d'eux-mêmes. Cependant, la musique *symphonique* (qui est toujours en accord malgré la quantité d'instruments) et *martiale* (qui dénote un sens guerrier) retrouve encore le double.

D'autre part, dans la même pièce, certains objets apparus nous rendent visibles les sensations des personnages causées par le conflit dans la situation où ils se trouvent, anticipant ainsi ce qui va se passer après, ce qu'ils ont en tête. Voyons comme exemple le fragment sept.

Agnès plume une dinde. Plumer une dinde sur la scène, l'ouvrir avec un gros couteau, la plonger dans l'eau chaude, la couper avec une hache : tout cela donne une image de dégoût, de maladresse, de douleur, d'étouffement. Korvan et Agnès transpirent et nous transpirons avec eux. *Agnès* fait des efforts et nous les faisons avec elle. Le labeur du plumage est dur et lourd. Mais nous apprenons à travers le texte que toutes ces sensations sont l'image de ce que signifie pour Agnès la présence de Nirvana dans la cave. C'est aussi sa peur, son angoisse – de ce qui se passe à l'extérieur de la maison et de ce qui va se passer dedans (tuer Nirvana) –, toute son action avec la dinde représente son impuissance et sa difficulté à exprimer ses sentiments à son mari :

¹⁰⁷ Carlos Enrique Lozano, présentation de la pièce *La técnica del hombre blanco*, version en espagnol, p. 311.

AGNES : (Qui s'apprêtait à découper la volaille, renonce. La hache dans la main, elle renonce. Elle s'accoude à la table.) Est-ce que je sais, moi ? (...) Un jour, tout a commencé. Un jour, peut-être, ça finira. Hier encore, je pouvais me regarder dans la glace et me dire : tu es une femme belle et chaude. Et maintenant, maintenant je suis un sac de merde. Encore. Je n'ai plus qu'à me regarder les rides dans les yeux. (p. 30)

AGNES : (Que se aprestaba a destajar el ave de corral, desiste. Todavía con el hacha en la mano, desiste. Se apoya en la mesa.)¿Qué sé yo de todo esto? (...) Un día empezó todo esto. Un día, quizá, termine. Ayer todavía podía mirarme al espejo y decirme: todavía eres una mujer hermosa y caliente. Y ahora, ahora estoy de mierda hasta el cogote. Ya no es sino mirar las arrugas de las pupilas. (p.341)

A nouveau dans cette pièce de Viviescas nous retrouvons la dissociation entre l'action et la parole. Nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre avec *Los adioses de José*. La parole d'Agnès se confond avec une situation qui la dépasse. Découper une dinde n'est pas la même chose que découper ensuite Nirvana. Elle anticipe l'expérience de violence que va vivre Nirvana de ses propres mains et celles de son mari et elle ne peut plus se regarder elle-même.

Dans cette pièce, les actions avec les objets sont décrites de manière minutieuse, comme si les objets, eux-mêmes, possédaient un langage propre pour exprimer et montrer l'intérieur des personnages, comme si les choses dévoilaient les difficultés existantes dans les relations entre eux. Ces objets renferment eux

aussi leurs doubles. Leur propre fonctionnalité et leur signification de l'intérieur des personnages. Nous le voyons aussi dans le fragment douze, quand Agnès parle d'un vieux souvenir.

Elle a vu à travers le reflet sur la vitre d'un wagon du train la scène violente d'une fille en train d'être sodomisée. Pendant qu'elle raconte cette histoire, nous avons la même sensation de sa lourdeur intérieure quand elle essaie découper la dinde, mais cette fois ci, lorsque Agnès boit une grosse tasse de café très chaud. Nous ne savons pas de quelle fille elle parle, mais nous voyons bien qu'il existe quelque chose de double grâce à la manipulation et à l'objet qu'elle a dans ses mains. En buvant son café très chaud, elle raconte son souvenir d'une façon très détaillée, comme si elle avait été présente dans l'endroit où la scène a eu lieu, au même temps où elle était spectatrice grâce au reflet sur la vitre du wagon. Effectivement, nous serons persuadés plus tard, dans le déroulement de la pièce, qu'Agnès avait été non seulement spectatrice de la scène qu'elle décrit, mais aussi qu'elle l'avait vécue. Parce qu'elle-même était la fille sodomisée. (Nous reprendrons cette situation quand nous parlerons de la terreur détaillée dans le troisième chapitre.)

Dans *La technique de l'homme blanc* donc, les relations des personnages avec les objets, leurs descriptions, leur parole et leurs actions prennent des significations doubles et provoquent chez le lecteur et le spectateur des sensations. C'est ainsi qu'on entrevoit les enjeux du dramaturge dans cette pièce : les objets et les manipulations des personnages avec eux deviennent des codes envoyés vers le spectateur. En effet, le dramaturge fait des pauses, des silences, des actions sans texte. Les personnages se posent des questions, ils réfléchissent avant d'y répondre, tout cela à partir de l'image et de la manipulation des objets. Leurs actions ne sont pas

toujours en correspondance avec ce qu'ils disent, mais renforcent le sens de la parole de manière symbolique avec les objets qu'ils manipulent.

Dans *Las burguesas de la calle menor* [Les bourgeoises de la rue basse], nous remarquons certains objets qui rendent vivants les morts. Avec l'album de photos de la scène cinq, par exemple, elles font leurs rituels pour évoquer leurs souvenirs, leurs hommes, leurs histoires, leurs douleurs : « *il est mon unique espace* », dit Tristesse ; « *il est ma vie* », dit Valériane. L'album prend une signification différente à celle originelle : il n'est plus une chose, mais il devient le lieu qui conserve la vie. A travers cet album les ressentiments et les haines renaissent également. Le lieu cloisonné de la maison où se trouvent les personnages s'ouvre grâce aux images photographiques, mais se referme quand l'album est fermé. L'album devient donc aussi une porte, une porte d'accès aux rêveries. Une fois cette porte cloisonnée, la réalité resurgit : à l'intérieur de la maison il ne leur reste que des ressentiments, des souvenirs, des rêves, des cauchemars, alors qu'elles vivent dans la misère et la faim, la cuisinière ne fonctionne plus et le garde-manger est vide.

Aucun objet électroménager de cette maison ne fonctionne. Les objets sont là, mais ils ne servent qu'à renforcer la nostalgie du temps jadis ou à recréer à leur manière le monde perdu du dehors. Les ustensiles électroménagers se transforment alors en décor. Un décor qui rappelle la ruine des personnages, non seulement une ruine économique, mais aussi humaine. C'est ainsi que les trois personnages qui habitent la rue basse peuvent devenir eux-mêmes des objets perdus: un téléviseur, par exemple:

Le téléviseur, tombé en panne depuis quelque temps, est transformé en un objet métaphorique par lequel les bourgeoises se regardent elles-mêmes et évoquent leurs idées du monde. Quand il marchait encore, cet appareil leur donnait des informations du monde extérieur qui les divertissait ou qui les horrifiait. Maintenant, elles-mêmes font « les programmes » de la semaine avec leurs propres souvenirs, souffrances et imagination. Elles-mêmes sont leur propre téléviseur, elles-mêmes construisent le monde à l'image des médias. Valériane dit avec ironie :

Lundi je fais les délices des informations internationales ; mardi je délire avec le crochet, les nouvelles mondaines et les recettes culinaires ; mercredi je réfléchis sur les problématiques du pays ; jeudi est ton jour (...) [dit à Tristesse] ; vendredi j'incarne les contes de terreur ; samedi je fais la récapitulation des morts de la semaine et dimanche je le consacre à la comédie. (p. 219)

El lunes hago las delicias de las noticias internacionales, (...) el martes deliro con el crochet, las notas sociales y la culinaria, el miércoles reflexiono sabiamente sobre los problemas del país, el jueves es tu día (...), el viernes encarno los cuentos de terror, el sábado hago el recuento de los muertos de la semana y el domingo lo dedico a la comedia.

Alors que Valériane occupe sa programmation pendant les six jours de la semaine, la pièce commence jeudi, l'unique jour qui correspond à celui de Tristesse. Ce jour-là est le jour de la tristesse présente et de la crise. Valériane délirante dit : *Nous ne pouvons pas continuer de nous distraire avec nos pourritures imaginaires.* Et comme si l'appareil de télévision avait une vie propre, elle

continue : *Téléviseur de merde, avoir l'idée de se griller !* (p. 220)¹⁰⁸

Dans leur enfermement, elles auront pour toujours, les mêmes images. Leur misère ne va pas changer. Pour elles, il était plus facile de regarder la misère du monde à travers la télévision que de la sentir et de la regarder à travers leurs propres vies. Dans un autre sens, leur misère peut aussi se convertir en une transmission télévisée qui distrait au spectateur.

L'autre objet apparaissant dans cette pièce est une vieille montre. C' était un cadeau du père à sa fille Valériane. Un des peu de souvenirs qui restait aux femmes et qui les maintenait en contact avec le temps. Un temps comprimé dans un petit objet, mais suffisamment puissant pour permettre de continuer à sentir leurs vies passer au même rythme que le dehors. Cependant, cet objet "précieux" doit aussi souffrir une transformation. Elle ne doit plus servir de souvenir ni de compteur des heures, mais pour trouver de l'argent. La nécessité de manger leur fait décider de la vendre afin de pouvoir acheter de la nourriture. Les femmes décident d'ouvrir la porte de la maison pour que Bernardine trouve quelque chose à manger en vendant la montre. Mais Bernardine est trompée par l'usurier qui l'a échangée contre un chapelet.

Le chapelet alors, ce nouvel objet qui arrive à la maison, fait partie dans le monde du réel de tout un système de symboles religieux et culturels, qui dans les conditions de cette scène prend un sens contrastant entre la symbolique religieuse et l'absurdité et la tromperie. Le chapelet participe à l'intégration d'un monde extérieur malsain. La colère de Valériane devant la naïveté de Bernardine fait revivre non seulement le pouvoir propre à son rôle de patronne à travers le chapelet, mais aussi donne lieu à sa

¹⁰⁸ *No podemos seguir distrayéndonos con nuestras podredumbres imaginarias. Televisor de mierda, darle por fundirse.*

cruauté : Valériane prend le fouet qui appartenait à son père, et pendant que les deux sœurs disent leur chapelet, le corps de *Bernardine* est leur objet de *sacrifice*, sur lequel le fouet tombe.

Pour cette raison, dans la dernière scène de la pièce est amené un autre objet : au milieu des lamentations de *Bernardine*, son père, *Innocent*, arrive. Il apporte avec lui une « *dulzaina* » (un instrument traditionnel de musique). La musique que produit cet instrument nous conduit de façon lyrique dans l'univers mélancolique de *Bernardine* et des personnages qui viennent, comme elle, des gens exploités et humiliés par « la bourgeoisie » (représentée ici par les gros propriétaires terriens) depuis des siècles dans l'histoire de leur société. Le père arrive avec la pluie, et c'est la *mélodie de l'eau* (p. 267) qu'il joue. La pluie devient le symbole des larmes et des lamentations de ces personnages, en même temps qu'elle procure le calme parce qu'elle-même les efface. Mais nous trouvons dans cette eau qu'amène la pluie, dans sa musique, encore une autre dimension : celle du rêve de supprimer une vie douloureusement vécue. L'eau a la vertu de rendre la propreté sans laisser de traces, sans laisser la possibilité de revenir maintes et maintes fois dans les souvenirs et dans le présent de la douleur. C'est pourquoi *Bernardine* ne veut pas se réveiller :

N'arrête pas ta musique qu'elle soit un
placide fleuve d'un aller sans retour.

Père ! (p. 268)

*(...) no silencies tu música que es un placido
río del ir sin regreso. ¡Padre !*

Nous retrouvons cette même relation avec l'eau au début de la pièce. C'est jeudi, le jour de Tristesse selon leur programme de "télévision". Tristesse commence ses narrations en se plongeant

dans un univers aquatique où apparaît une fille paralytique en train de se noyer.

Elle dort derrière le paysage bleu et
elle prie dans son rêve ce cantique.

Où vais-je avec mon eau du vide?

Où vais-je? (p. 218)

*Está dormida tras del paisaje azul y reza en
su sueño este cántico.*

¿Dónde voy con mi agua de vacío?

¿Dónde voy?

La tristesse inonde les personnages jusqu'au moment où la fille paralytique de la narration arrive à sa table et la trouve vide. La nourriture aussi fait partie du passé! C'est alors que surgit la crise de nerfs de Valériane. Cette image initiale de l'eau est une sorte de prémonition de la fin de la pièce. L'eau parcourt l'intérieur des personnages et produit en eux l'imagerie du navire qui emporte les personnages vers la catastrophe finale. L'eau apparaît dans l'imaginaire des personnages et disparaît quand ils reviennent à la réalité et ne trouvent pas que la faim. La pluie ne cesse pas de tomber dehors tout au long de la pièce, et les personnages du dedans recréent un univers funeste et hostile dont l'eau peut guérir et rendre propre la vie tourmentée des personnages, ou bien les noyer dans leur impuissance de ne pas pouvoir matériellement la changer.

Dans la pièce *Veneno*, l'espace qui se construit est décrit de manière dense par le dramaturge. Avec cela, Viviescas nous introduit dans un univers qui affirme depuis le début la position et la situation de chacun des personnages de cette histoire à partir des objets. Tout ce qui apparaît sur la scène contient une lecture symbolique. Nous voyons alors qu'aussi bien l'espace du grenier que l'espace qui appartient à chacun sont réduits.

D'un côté, tout dans cette habitation est mesuré par la *vieille*. D'une chaise roulante – qui semble son trône –, elle, la *vieille* – la reine – contrôle ce monde réduit qu'elle a créé – le grenier. Sa chaise, remplie d'ornements, possède plusieurs usages. Son aspect est celui *d'un autel royal ou d'un passage de procession* (p. 24). cette chaise est installé tout ce qui est nécessaire pour contrôler le séjour : il y a, par exemple, une lampe que la *vieille* allume ou éteint pour *déclarer le jour* ou pour le finir selon son caprice (elle aussi détermine le jour et la date : la pièce commence un mercredi, « premier jour d'une longue année » déclarée par la *vieille*). Le peu d'argent qu'il reste encore pour acheter des provisions est aussi rangé dans cette chaise. De même les provisions.

La *femme*, au contraire, dort dans un *lit-berceau* (camacuna) qui appartenait à l'homme avant son arrivée. Ce lit-berceau se *remarque dépouillé* (p. 24), comme la femme qui l'habite. Seuls ses pieds *reposent sur un « pañolón »* (p. 25) chaque fois qu'elle les met sur le sol.

En espagnol le mot "*pañolón*" peut avoir une double signification. D'un côté, il peut s'agir d'un châle, mais il a aussi le sens d'une grande couche en toile qu'on utilise pour les bébés. Aussi bien pouvons-nous penser à la première signification, mais il est également intéressant de réfléchir à ce double sens et en même temps à cette double image du mot. Peut-être cela fait-il partie du double jeu autour de la description de la *femme*, de ce qu'elle représente pour la *vieille*, pour l'*homme*, pour le déroulement de la pièce (la femme est presque nue, mais ses pieds reposent sur un châle. Celui-ci est le symbole de l'avenir qu'elle imagine). Mais aussi ce que cet objet représente dans l'ensemble décrit par cette

femme : lit / berceau ; châte / grande couche : *femme* / petite fille (parfois les deux autres personnages la traitent comme une femme, d'autres fois comme une petite fille, même la *vieille* lui donne parfois des coups de fouet). D'autre part, ce « pañolón » peut aussi signifier : une *femme* dépouillée / une *femme* soutenue par le rêve de devenir riche.

En ce qui concerne l'homme, il lui correspond un *anonyme canapé* (p. 24). Ce canapé a la même *hauteur que la chaise* roulante, mais pas son *élévation* (p. 25). Cette description est l'expression de la position de cet homme dans la famille. La description par rapport à la « hauteur » de son canapé montre le niveau qu'il occupe : il fait partie de cette famille, bien qu'aujourd'hui ruiné, jadis aristocrate. Il est le fils de la « reine » du lieu. Cependant, son « élévation » n'est pas la même que celle de sa mère. Car, d'abord, lui n'a pas été élevé comme elle. La *vieille* connaît les bonnes manières apprises au cours de ses voyages en Europe à l'époque de splendeur familiale. Elle s'était aussi consacrée aux « belles lectures » – à son avis, elle connaît les plus grands écrivains (Victor Hugo, Shakespeare). Cependant, quand *l'homme* était encore un enfant, le père est mort et la ruine de la famille est arrivée. C'est-à-dire qu'il n'a pas pu profiter des mêmes privilèges que sa mère pour s'éduquer.

En un autre sens, avoir la hauteur de sa mère et non pas son élévation signifie aussi un point intermédiaire par rapport à la relation entre les deux femmes. Le canapé est *anonyme* comme l'homme lui-même. Cet homme passe parfois *inaperçu*, mais il agit aussi avec une violence extrême – *même s'il le fait dans une parcimonie de machine qui exécute* (p. 25) – ¹⁰⁹, nous dit l'auteur dans une didascalie. C'est la mère qui a le pouvoir, mais le canapé

¹⁰⁹ *Aunque todo dentro de una parquedad de máquina que ejecuta.*

donne l'image d'un objet où plusieurs personnes peuvent s'asseoir ensemble, pour discuter par exemple, ou pour envisager un assassinat, comme celui de la *vieille*. A travers cet homme, les deux femmes communiquent et à cause de lui, elles se disputent. Pendant ce temps, l'homme va et vient entre les deux femmes de manière ambiguë, en essayant de rester avec les deux – sa mère et sa femme en même temps. En profitant des avantages obtenus pour un homme comme lui, de ce privilège de vivre avec les deux femmes, le canapé peut aussi lui servir de lit de repos.

D'un autre côté, dans le grenier, il y a toutes sortes de vieux objets que l'auteur, avec un certain humour, résume comme « *l'hacienda de la famille* » – des valises, des nécessaires, des grands coffres à vêtements – et comme « *les chroniques de la famille* » – des livres, des journaux et des portraits encadrés. (p.24).

S'agissant de l'architecture de l'espace scénique (éléments du décor), l'auteur écrit ce qui suit :

En dépendant de la mise en scène,
l'espace scénique peut se référer à un
espace architectonique pléthorique.
Rempli d'escaliers, de portes et de
fenêtres closes ou non. (p. 24)

Dependiendo de la puesta en escena, el espacio escénico puede referir un espacio arquitectónico plétórico de escaleras, puertas y ventanas en clausura, o no.

Dans cette didascalie, l'abondance des objets de l'architecture symbolise d'une manière importante la construction de l'enfermement. Pas seulement l'image de l'enfermement de cette habitation, mais ils nous conduisent aussi vers l'image de la fermeture du *dehors* du grenier, de la maison et de son

inaccessibilité comme nous l'avons vu auparavant dans la partie consacrée aux portes.

Dans *Cada vez que ladran los perros* [A chaque fois que les chiens aboient], nous trouvons des objets qui nous plongent dans d'autres univers symboliques. Dans la scène trois, *Madame et Fille*, nous apercevons deux couteaux que la mère sort pour elle et pour sa fille :

D'un côté, ce sont des armes pour se défendre. Mais ils sont aussi le signe de l'impuissance et de l'absence d'issue de la situation. Les deux objets ensemble ne produisent pas de sécurité, ils ne relaxent pas le public, au contraire, un sourire d'ironie peut apparaître sur nos visages. Parce que ces armes perdent leur pouvoir au milieu d'une armée d'hommes qui arrivent pour commettre des actes de violence extrême. Ils sont armés, font du feu et brûlent tout.

Cependant, ce n'est pas seulement l'impuissance que les deux couteaux représentent, mais également, d'une manière encore plus forte, l'angoisse de cette situation sans issue que la mort et les hommes de l'armée engendrent chez les deux femmes. Ce n'est pas seulement la mort qui fait peur chez la mère, mais surtout ce que ces hommes vont faire avec sa fille. Elle sait que la mort sera irrémédiable pour sa fille, mais elle veut, même au milieu de l'impuissance, lui éviter un viol. Pour la fille, la peur de mourir ou de tuer quelqu'un est encore plus importante et entre en conflit avec l'angoisse de sa mère. La manipulation des objets et l'énonciation de leur rapport à eux rendent visible le conflit.

Dans *Pies hinchados* [Des pieds enflés], Leticia, dont le père a été tué, fuit avec sa mère. Toutes les deux marchent vers un port

pour se sauver de la violence. Derrière elles, vient aussi un groupe des gens qui fuit. Tous vont vers le port. Ils ne s'arrêtent pas. Ils marchent, marchent. Un homme passe à leurs cotés fuyant lui aussi. On a tué sa femme. Il fait une partie du chemin avec Leticia et sa mère. Pendant qu'ils marchent, les deux adultes se posent des questions par rapport à leur situation. L'homme est en train de raconter comment un groupe d'hommes armés a tué sa femme, après ça, il a commencé à marcher sans s'arrêter. Quand il finit de raconter ceci, il se produit un arrêt sur la scène. On voit l'image et l'action de Leticia. Un objet devient le centre de l'attention : Leticia a une poupée:

Leticia ramasse sur le sol un petit bâton en bois, elle essaie de le mettre comme si c'était un bras à une poupée à qui il en manque un.

Leticia recoge un palito del suelo, intenta ponérselo de brazo a una muñeca a la que le falta uno.

Cette action de Leticia avec sa poupée porte sur la scène la symbolique de la guerre. Leticia est encore une enfant et elle joue. Mais l'enfant et son jeu avec la poupée, dans le contexte où ils se trouvent, montrent de façon morbide les traumatismes de la guerre. La violence et la mort rôdent. Nous ne les voyons pas, mais les personnages apportent leurs rumeurs avec eux, dans la parole et dans l'action. Leticia a sa poupée, elle connaît maintenant la mort et la terreur de la guerre a pénétré dans son jeu d'enfance. Sa poupée a perdu un bras et Leticia son père. Toutes les deux, dans un sens métaphorique, sont mutilées.

D'une part, dans l'action de Leticia de mettre un bâton de bois dans le trou du bras perdu de la poupée, nous percevons un

jeu innocent qui évoque sa conscience enfantine de la mort. Mais d'autre part, son jeu montre aussi le symbole de la fragilité de l'enfance dans un monde où tout se transforme pour devenir macabre : quand la fille met le morceaux de bois dans la poupée, regarde sa mère (Margarita) et rie. "Margarita lui sourit aussi". Qu'une telle situation génère le rire, surprend les personnages dans une représentation noire de la réalité en même temps qu'elle reconstruit une quotidienneté qui les empêche d'être comme avant. La guerre imprègne le jeu de l'enfance d'un silence, d'un non-dit dans la situation et dans l'action de la fille. Ce non-dit, ce silence, la mère doit le dissiper. Après le sourire de la mère causé par le jeu de sa fille, elle donne à Leticia un morceau de banane.

A partir de ce geste de Margarita (la mère) nous pouvons entrevoir d'une part, un jeu interrompu par une action qui reprend la vie de toujours: du simple, de la survie, comme l'action de manger, ainsi que nous l'avons déjà vu dans le premier chapitre quand nous avons parlé de cette pièce. D'autre part, le geste de Margarita amène sur la scène tout un univers symbolique de démembrement familial à cause de la barbarie de la guerre. La poupée a perdu un de ses bras, comme Leticia a elle aussi perdu le bras protecteur de son père. Il ne lui reste que ceux de sa mère. Bras de mère qui doivent la protéger et la rassurer. Les objets dans cette pièce, donc, - une poupée mutilée et un fruit -, sont ainsi des symboles qui représentent, l'un la vie, l'autre la mort qui introduisent un contraste entre la réalité des adultes et l'univers ludique de l'enfance attaqué par la violence de la guerre. Une réalité étrange qui va et vient vers la vie, malgré la mort.

Dans *Otra de leche* de Carlos Enrique Lozano, une scène est intitulée: *Eau*. Le personnage principal en est *E*, un être dont nous

ne connaissons pas le genre. Nous saurons, en lisant entre les lignes, que *E* est en train d'être assassiné(e) dans l'eau:

Des mains sauvages, des mains
pitoyables me plongent et je fais des
bulles. (p. 78)

*Manos salvajes, manos desgraciadas me
sumergen y yo hago burbujas.*

Avec cette scène nous allons être plongés dans la représentation de la mort, dans un champ imaginaire du corps en train de se noyer. Tout l'espace du récit est réduit au mouvement du corps. On le suit. Il s'agit d'un être en train de nager et qui ne fait qu'*un* avec l'eau: "*Je suis de l'eau*", quand soudain, il lui devient impossible de monter à la surface. *E* se laisse ensuite transporter par l'eau, par ses bulles, et son corps se transforme en "*une algue*", son corps joue avec le courant et se frappe contre les rochers. Il va et vient. Le corps "se frappe contre le monde" alors qu'il entend le son de ses bulles: "*glu*". Ainsi, le corps mort se change en un objet qui se laisse transporter par les mouvements de l'eau.

Cette transformation du corps en objet nous le trouvons aussi dans les scènes *Métal*, *Plomb* et *Crevé* de la même pièce. Nous allons parler de celles ci dans le troisième chapitre quand nous évoquerons la recherche de la mort belle et de la terreur détaillée. Mais ce que nous pouvons d'ores et déjà constater par rapport au sujet développé dans cette partie, c'est que le corps des personnages devient un objet d'exploration de la douleur et de la mort. *E* dans *Métal*, *J* dans *Plomb* et *A* dans *Crevé*, tous ces personnages sont capables de parler de leur corps comme s'il ne leur appartenait pas ou comme s'il était en dehors d'eux-mêmes. Les trois personnages, à l'exemple de *E* dans la scène *Eau*, font un

récit de ce que se passe avec leur corps quand arrive la mort. Il devient un objet de la mort et de l'horreur en provoquant chez les personnages un dépassement des limites corporelles et pourtant humaines. Surgit ainsi une distance entre le narrateur qui est le contenu du corps et le corps qui est le contenant. Le corps lui-même peut aussi être métaphoriquement transformé: dans *Crevé*, A est comme un "ballon" qui est en train de se dégonfler à cause d'un trou fait par un couteau à côté de ses poumons. En *Métal*, le corps de E, qui est encore vivant, devient une sorte de corps-objet à qui l'ont fait une dissection et dans *Plomb*, le corps, pas seulement celui de J, mais de tous ceux qui l'entourent, est transformé en "chair à canon". Et cette chair est comme de la viande, qui fume, qui se grille, appétissante au milieu de la guerre. Plusieurs sens et plusieurs images du corps arrivent avec cette pièce. Le corps, dans cette mesure, devient un espace limité en même temps que sur le point d'exploser, parce qu'il est rempli de douleur et de mort jusqu'au point de donner l'impression de ne plus pouvoir contenir les sensations.

2.2. Les ombres, les éclairages et les sons

Les indications d'éclairage et de son données dans les didascalies par les auteurs de notre corpus peuvent être classées en deux groupes. D'une part, celles qui sont indiquées pour l'intérieur des lieux où se trouvent les personnages, d'autre part, celles qui sont indiquées comme provenant de l'extérieur. Les deux possibilités construisent le dedans en interrelation avec le dehors. Pour faciliter notre analyse, nous voudrions seulement déterminer dans cette partie les effets qui se distinguent dans les lieux visibles sur la scène. Dans la partie qui suit, nous reprendrons ce même aspect par rapport au dehors.

2.2.1. Artifices de la quotidienneté contemporaine

Dans *Las burguesas de la calle menor*, les signalements d'éclairage et de son ne sont pas abondants, ils apparaissent seulement et explicitement dans la troisième scène, *Juan Antonio*. Dans celle-ci, Valériane, convoque le souvenir et le fantôme de son fils Juan Antonio pour raconter son histoire. Des voix, de la musique et de la lumière accompagnent Juan Antonio dans cette reconstruction du passé de la famille Uribe:

La scène commence dans le lieu de travail de Juan Antonio. Pendant qu'il vaque à ses activités, arrivent les voix de ses collègues sur un rythme accéléré qui enchaîne les sujets de conversations, les uns après les autres. Ces voix déroulent le délire de Juan Antonio pendant une journée de travail. Elles commencent par des phrases courtes qui produisent des images quotidiennes sans fil conducteur apparent : – *C'est difficile, -C'est bizarre, - Quel froid (...)* (p. 234)¹¹⁰ Ensuite, les phrases s'allongent. Elles provoquent des images éclatées de succès quotidiens, pour finir dans une grande conclusion personnelle sur la condition humaine : – *Quand j'étais en train de sortir la porte s'est barrée, elle avait un durillon ma belle sœur, les petites filles pleuraient et avant de tomber la nuit il est tombé des pluies de plomb, nous sommes ça, des taches.* (p. 234)¹¹¹

Juan Antonio délire et fait un monologue dans lequel il répond avec des phrases courtes à chaque collègue qu'il nomme. Les voix ont suscité en lui quelque chose d'insoutenable, et dans son imagination il assassine ses camarades. Cependant, les

¹¹⁰ -Es difícil -Es raro -Qué frío

¹¹¹ Se me atrancó la puerta al salir, tenía un callo mi cuñada, las niñas lloraban y antes del atardecer cayeron lluvias de plomo, eso somos, manchas.

camarades continuent leurs conversations et tapent aussi sur leurs machines. Juan Antonio entend alors des absurdités.

Le lieu de travail disparaît et il entre dans sa chambre. A l'intérieur, il reçoit ses invités pour une fête. Il a volé de l'argent dans une banque et accroche les billets dans les vêtements avec lesquels il s'est déguisé. A partir des didascalies, le rythme de la scène s'est accéléré avec le rythme de la musique, et la lumière, lié à eux, donne la couleur d'une fête où *les personnages se dédoublent, détachent leurs démons et comme dans une orgie jamais rêvée, ils tombent, ils s'agitent et se mettent dans les liquides et les arômes du vide* (p. 338)¹¹², cela pendant qu'ils arrachent les billets à Juan Antonio et qu'un jeune homme lui donne des coups de couteaux, sous une lumière "mourante".

Dans un premier temps, nous pouvons lire les effets sonores et d'éclairage dans ces deux moments de la scène comme quelque chose qui manifeste encore plus, à travers le fils de Valériane, l'univers du délire dont Valériane est prisonnière, en même temps qu'il peut symboliser la décadence et la tragédie causées par la perte de la position bourgeoise de la famille et en particulier de Juan Antonio.

Cependant, dans les délires de Juan Antonio nous trouvons aussi des effets qui amènent aux sujets frappants de la société d'aujourd'hui. L'atmosphère du bureau de Juan Antonio remplit la scène du rythme des machines et des banalités du monde. Les effets sonores et d'éclairage plongent le personnage dans un univers où l'humanité se confond avec les machines. Les voix des

¹¹² *Los personajes se desdoblán, sueltan sus demonios y como una orgía jamás soñada, caen, se agitan y se enfrascan en líquidos y aromas del vacío.*

hommes deviennent des voix de machines. Cette transformation enferme Juan Antonio dans une quotidienneté violente et folle.

D'autre part, dans la deuxième partie de la scène, ce ne sont pas les voix-machines, mais l'éclairage et la musique qui aident à la construction d'une atmosphère accablante. Cet homme, qui a tout perdu, fait une fête dont l'argent et les vices sont les protagonistes. La morbidité et les perversions se détachent des personnages présents et les rendent monstrueux. La musique et l'éclairage deviennent comme les déclencheurs d'une sorte de cérémonie dans laquelle les personnages présents sur la scène font de l'argent collé à Juan Antonio leur autel. Extasiés par la vision de l'argent, les invités deviennent comme des oiseaux de proie. La musique alors *redouble* de rythme. Mais l'éclairage, en contraste, devient mortuaire avec le crime de Juan Antonio. C'est une vision grotesque qui représente les nouvelles valeurs qui enferment l'homme dans la société actuelle.

Dans la scène dix-huit de la pièce *El vientre de la ballena* [Le ventre de la baleine] de Fabio Rubiano, on trouve des didascalies d'éclairage et du son qui créent une atmosphère grotesque des programmes de *reality show* de la télévision, qui plonge le spectateur dans l'univers fermé et terrifiant du monde contemporain où le tragique de l'homme devient un spectacle de divertissement télévisuel. De ceci nous parlerons dans le troisième chapitre dans la partie consacrée à l'humour de l'horreur.

2.2.2. Les éclairages de la mort et du dégoût

Dans *Cada vez que ladran los perros*, les scènes trois, cinq, six et huit finissent avec la même didascalie : *Noir*. Nous avons cité dans la section précédente la scène trois: *Madame et fille*. Dans la

cinquième, *Des questions*, le personnage *Homme* est tout seul avec *Nouveau*. Homme pose des questions à Nouveau pour tester son animalité, mais Nouveau donne des réponses qui prouvent sa transformation en *Homme Nouveau*, introduisant dans quelques répliques des consignes qui meuvent cette nouvelle race et aussi des répliques qui décrivent son état de prisonnier. La tension de cette scène surgit précisément de la possibilité qu'il puisse se détacher :

Homme : Avez-vous faim ?

Nouveau : Si vous me lâchez, je vous
le dirai. (p.15)

Hombre: ¿Tiene hambre ?
Nuevo: Si me desata se lo diré.

Homme pose des questions sans pause. Nouveau répond et décrit les horreurs que son armée subira avec les hommes et les chiens.

Nouveau : (Silence). Ils viendront pour
moi. Ils vont vous brûler. Vous et les
autres.

(...) Nous construirons un musée qui
exhibera des membres de chien. (...)
Nous ferons une galerie avec des
urnes en vitre pour exposer vos
peaux. (p. 42)

NUEVO: (Pausa). Vendrán por mí. Los van a quemar. A usted y a los demás. (...) Pronto estaré listo. Van a quemarlo todo. (...) Construiremos un museo que exhiba miembros de perro. (...) Tendremos una galería con urnas de vidrio donde se expongan sus pieles.

Mais Homme comme s'il n'entendait pas Nouveau, continue :

Homme : Avez-vous des rêves ?

Nouveau : J'ai enfin les mains libres.

Voulez-vous regarder ?

Homme : (Silence).

(Noir) (p.16)

Hombre : ¿Tiene sueños ?

Nuevo : Ya tengo las manos libres. ¿Quiere mirar ? (Oscuro).

Cette scène est construite pour introduire, comme nous l'avons déjà vu avec la scène trois *Mère et fille*, le suspense et provoquer en nous l'horreur de l'arrivée de la mort comme l'image provenant d'un cauchemar, et quand la mort arrive, elle est transformée en *noir*.

Nous voyons la même situation à la fin de *Ruleta rusa*, quand la mort s'empare du personnage *Elle* :

Moi aussi, je m'en vais. Le voyez-vous? Tout commence à devenir très noir. Adieu.

(Noir.) (p.114)

ELLA : Yo también me voy. ¿Lo ve ? Todo empieza a tornarse muy oscuro. Adiós. (Oscuridad).

Le noir peut être la sensation ou l'idée première que nous avons de la mort, car « la vie s'éteignit ». Nous sommes au milieu de l'obscurité. Les dramaturges nous rapprochent ainsi de la mort, avec des images qui nous restent encore des dernières répliques et des actions des personnages. Mais cependant, nous sommes libres aussi de l'imaginer à partir de nos propres récits.

Cependant, dans *Cada vez que ladran los perros*, le dramaturge cherche les contrastes. Car avec la septième scène, *Adagio*, il se passe le contraire. Dans celle-ci, la mort arrive sur la scène, et c'est avec de la lumière « vivante » qu'elle arrive : le feu.

Les deux chiens *Dix* et *Cent*, « brûlent ». Nous avons alors une sensation pas si primaire que cela du noir, mais encore plus proche de la sensation charnelle, et dans l'esprit aussi grâce à la poésie de la parole :

Cent : Regarde-moi.

Dix: Tu brûles.

Cent : Toi aussi.

Dix : Tu brilles.

Cent : Toi aussi. Des papillons
amoureux du feu en se transformant
en feu. (...)

(Ils brûlent) (p. 55)

CIEN : Mirame

DIEZ : Estás ardiendo.

CIEN : También tú.

DIEZ : Estás brillando.

*CIEN :Tú también. Mariposas enemoradas del
fuego, volviéndose fuego. (...)*

(Arden)

Voilà une partie de l'univers des sensations que cette pièce nous fait parcourir à travers les victimes des horreurs de la guerre.

Dans la scène six, *La fiancée* et la huitième, *Le couple*, nous conduisent jusqu'à certaines autres sensations, celles-ci causées par les comportements en face de la mort des survivants.

Ces deux scènes finissent également par *noir*. La sixième, *La fiancée*, nous plonge dans le dégoût, pas seulement de la situation, mais en nous laissant porter par les impressions, nous parvenons à le sentir aussi dans notre propre bouche. Résumons-la : Une chienne est au milieu de la scène. Elle a été violée par neuf chiens. Demeurent encore deux chiens qui veulent s'approcher d'elle, *L-I* et *Bave*, mais la chienne se défend avec le peu de forces qui lui

restent. On entend l'armée des *Nouveaux* qui s'avance, mais la chienne se laisse mourir avant qu'ils arrivent. Les deux chiens présents, L-I et Bave, sont obligés de s'échapper, car ils risquent d'être tués eux aussi par l'armée des Nouveaux. Chacun prend alors une décision :

L-I : Tu te conduis comme un cochon.

Fuis.

Bave: (sans l'écouter). S'ils nous voient avec la gueule entre ses viscères (il se réfère au cadavre de la fiancée), ils penseront que nous sommes de leur côté.

(L-I s'en va.)

Bave: (Seule). Je mords.

(Noir) (p. 49)

Ele-i : Te comportas como un cerdo. Huye.

Baba : (Sin escucharlo). Si nos ven con el hocico entre sus vísceras pensarán que somos del lado de ellos. (Ele-I se marcha). BABA : (Solo). Muerdo. (Oscuro).

Cette image et cette sensation qui subsistent dans le noir sont reprises plus loin, à la fin du texte de la mère chienne dans la scène *Colostrum*. Elle est devant un tribunal, accusée d'avoir manger ses sept derniers chiots (la partie intitulée: « Personne ne touera pas mes enfants, moi, la seule » du prochain chapitre est consacrée à cette scène:), mais à la fin, la chienne prononce le verdict des actes des hommes au milieu la guerre, un verdict qui concerne aussi l'attitude de *Bave* dans cette scène avec le cadavre de la chienne : *survivants sans dignité grâce aux morts.* (p.29)¹¹³

¹¹³ *Sobreviviendo sin dignidad a costa a los muertos.*

Dans la scène huit, *Le couple* se trouve dans un lieu rempli de cadavres enveloppés dans du plastique, mais *Île*, la chienne transformée en femme est en chaleur :

Île : (Elle s'allonge sur le dos). Tu es encore un chien.

Dante: Et toi ?

Île : Je m'appelle Île. Je suis en train de devenir quelque chose d'autre. Peut-être une femme. Peux-tu entrer par ici ?

(Noir). (p.62)

Isla : (Se acuesta boca arriba). Todavía eres un perro.

Dante : ¿Y tú ?

Isla : Me llamo Isla. Me estoy volviendo otra cosa. Tal vez una mujer. ¿Puedes meterte por aquí ? (Oscuro).

Ce *noir* génère en nous non seulement le dégoût de la situation, mais provoque aussi une sensation d'étouffement et nous surprend surtout dans notre pudeur. Nous sommes confrontés au désir sexuel comme à quelque chose d'instinctif par notre côté animal et également comme à quelque chose que nous pouvons rationaliser comme des êtres humains. L'arrivée du *noir*, avec un acte sexuel imaginé sur un lit de morts, nous interroge sur nos points communs avec des animaux dans un contexte de guerre. Question que nous posent aussi, à plusieurs reprises, les personnages de *La technique de l'homme blanc*, pièce dans laquelle les indications de pénombre, si récurrentes tout au long des quinze fragments, deviennent un symbole de cet esprit animal non rationnel et de surcroît cruel, que cache l'être humain.

2.2.3. Entre pénombre et clarté

Quant à *La technique de l'homme blanc*, l'éclairage décrit s'agissant de la cave symbolise le processus de machination des actes cruels auxquels peut arriver l'homme. Dans ce lieu souterrain, petit, obscur et fermé, nous passons de la pénombre à la lumière intense. La cruauté augmente avec l'intensité de la lumière. Tout se passe comme si la lumière fonctionnait également comme la mise à jour des pensées noires pour les exécuter. Pourtant, quand la lumière est pleine, nous sommes frappés et violentés au point de susciter en nous le désir de continuer dans la pénombre. Examinons ce cas de figure :

Dans les fragments six et en suite dans le dix dix, *Agnès*, qui prend le surnom de *Maggy* quand elle veut s'approcher de *Nirvana*, construit une image de cet homme enfermé dans la pénombre de la cave.

Vous devez étouffer sous ce manteau !
(...) c'est la jambe gauche elle est enflée ! (...) C'est la phalange, elle est coupée aussi ! (...) cet absurde manteau de laine. (p. 25-26) C'est lui qui vous garde attaché, lui qui vous a mis ce bandeau sur les yeux (...) Vous êtes vraiment aveugle ? (...) enlevez votre bandeau. Appelez-moi pour mon nom.(...) (p. 38-39)

¡Uf... tiene que ahogarse con ese abrigo! ¡Aggh, es la pierna izquierda, está tumefacta! (...) Es la falange. También está partida. (Pausa.) (...) ese absurdo abrigo de paño. (...) (p. 336-337) Es él quien lo tiene

atado, el que le ha puesto esta venda en los ojos. (...) ¿Es verdad que está ciego? (...) Qúitese la venda. (...) Llámeme por mi nombre (...) (p. 356)

C'est une image créée à travers la parole, entre peur et courage, autant qu'entre douceur et rudesse. Dans la pénombre, même si l'image de cet homme – enfermé, gangrené, mutilé, attaché, bâillonné–, nous touche, son image persiste encore dans notre imaginaire, sans que nous la voyions tout à fait.

Néanmoins, à l'instant où la femme parvient à s'approcher de l'homme et qu'il se laisse enlever le sac de farine qui lui couvre sa tête, la lumière surgit brutalement, et comme lui et comme Agnès, nous sommes horrifiés par la scène éclairée. La lumière le fait crier, cahoter. Nous voyons alors un homme qui crie et dont les cris sont étouffés par un bâillon, un homme qui essaie de bouger et dont les lianes attachées à ses mains et au mur ne permettent aucun mouvement, un homme *halluciné par la lumière* même si ses yeux sont couverts par un bandeau. Alors que nos yeux ont cette vision, nos oreilles entendent ses gémissements et le vacarme des chiens qui aboient et hurlent férocement à l'extérieur.

Juste dans le fragment suivant, le onzième, la cave est aussi allumée. La lumière nous montre que la cave va se transformer en un abattoir. Nous pouvons arriver à cette conclusion à partir des actions et des vêtements du couple Korvan et Agnès par rapport à Nirvana. Pour la première fois nous voyons clairement Nirvana, qui continue attaché. Le couple est habillé avec des bottes, des tabliers, des gants et lavent leur « *proie* » à l'eau abondante et au savon. Trois fragments après, au quatorzième, nous saurons que ce que le couple faisait dans la scène onze, c'était de préparer Nirvana pour le tuer. Maintenant, la cave encore plus intensément allumée est devenue un abattoir car Nirvana va être découpé par

Korvan avec une scie électrique. Voici la boîte de Pandore ouverte à travers les éclairages et les pénombres pour nous terrifier devant les ombres qui nous guettent.

2.2.4. Le temps et la lumière

D'autre part, dans *Ruleta rusa* nous trouvons comme symbole de la dilatation du temps, une transformation de l'espace grâce au changement de positions des objets et des personnages. Cela est aidé par l'éclairage proposé par l'auteur:

-La lumière revient. Elle reste à table.

Elle appuie sa tête sur la vitre. (p. 17)

-La lumière se rétrécit. Celle-ci illumine seulement le fauteuil où Lui est resté, et l'espace occupé par Elle à table. (p. 22)

*Regresa la luz. Ella sigue en la mesa.
Recostada la cabeza sobre el vidrio.
Recogimiento de la luz que solo ilumina el
sillón donde de nuevo está El y el espacio de la
mesa que ocupa Ella.*

Avec ces indications pour la scène nous voyons aussi comment dans cette pièce l'espace absorbe de plus en plus les personnages.

Elle est recueillie dans quelque coin de la pièce. Elle ne se cache pas. Elle se protège, se laisse accueillir. Elle ne se cache pas. Quoique, peut-être, nous ne la voyions pas. (p.47)

Ella se ha recogido en algún rincón de la habitación. No se oculta, se guarece, se refugia, se deja acoger. No se oculta. Aunque quizá no la vemos.

Dans *La sangre más transparente* [Le sang plus transparent] de Henry Diaz¹¹⁴, il y a une inversion dans la logique de la lumière par rapport au public. Sur la scène, à l'intérieur, c'est la pénombre et la lumière qui arrive vient du lieu scénique du dehors: la ville. On ne voit pas l'extérieur, mais sa lumière. C'est celle-ci qui illumine la scène.

L'histoire se passe dans le « *sous-sol d'une maison. A gauche, des escaliers en bois qui amènent dans la rue. (...) Au fond de la scène des marches en ciment qui vont vers une sorte d'entrée vers des chambres obscures (...). Un vieil homme sort vers la lumière qui rentre de la rue.* » (p. 20)

Toute la pièce se passe dans une atmosphère accablante et irréelle provoquée par la pénombre et l'enfermement du lieu où se trouvent les personnages. Ce traitement de l'éclairage semble renforcer la condition du personnage principal: il est mort, mais nous le saurons seulement à la fin de la pièce. Octavio, le personnage, est un spectre fragmenté par les impacts de balles sur son corps. Il parcourt par ses lieux familiers et rend visite pendant son dernier soupir de vie à ses plus proches afin de reconstruire son histoire.

Dans *Los adioses de José* le contraste de la lumière est décrit par l'auteur. L'action se passe pendant la nuit, mais la lumière est " *en ambre et en bleu*" comme s'il s'agissait " *d'une nuit en pleine lune*". Cependant, l'auteur signale ensuite: " *Une petite île s'illumine avec une faible lumière, mesquine. Là, est José*". Cette "petite île de lumière" limite l'espace de José. D'autre part, à travers la personnalisation de " *mesquine*" donnée à la lumière, il semble que celle-ci avait une vie propre, une sorte d'attitude vers le personnage

¹¹⁴ Henry Diaz, *La sangre más transparente*, Colcultura, Bogotá, 1992.

que petit à petit nous allons découvrir: La pièce est divisée en onze scènes et chaque final est signalé par le *noir*. La particularité de cette pièce en ce qui concerne l'éclairage consiste en la continuité de la situation de José tout au long de la pièce. A chaque final surgit le noir, mais une fois que la lumière revient, c'est-à-dire, à chaque fois que une scène commence, José n'a pas bougé: "*Il est là*", "*il continue là*", "*il ne part jamais*", disent les didascalies.

C'est ainsi que dans cette pièce de Viviescas nous trouvons un éclairage qui renforce la situation dramatique du personnage, une lumière qui devient "mesquine" avec le personnage. Parce que son absence d'issue, son impossibilité de bouger, de changer quoi que ce soit de sa situation, se perçoit à travers la lumière, celle-ci dessine le passage du temps qui remplit le personnage de désespoir.

3. L'extérieur

Par ailleurs, nous trouvons des pièces dont certaines scènes se passent dehors, comme dans la deuxième scène des *Bourgeoises de la rue basse*, des scènes une: *Ornithorynques*, six: *Fiancée* et huit: *Ile de Cada vez que ladran los perros*, ainsi que les scènes *Plomb*, *Crevé*, *Eau* et *Inévitable d'Otra de leche*. Dans d'autres pièces telles que *Ciudad limpia* [Ville propre], *Pies hinchados* ou *Rubiela roja*, toute l'action se passe à l'extérieur.

Dans *La technique de l'homme blanc*, *Veneno*, *Ruleta rusa*, *Las burguesas de la calle menor*, *Miércoles de ceniza*, *El vientre de la ballena*, *La casa de Irene* et les scènes *Le fil*, *Mision*, *Vous d'Otra de leche*, ainsi que les autres scènes de *Cada vez que ladran los perros*, le dehors est édifié à travers les textes des personnages et les didascalies.

Dans d'autres pièces comme *Las burguesas de la calle menor*, *El vientre de la ballena* ou *Ciudad limpia*, l'extérieur est représenté par une ville dangereuse. Dans *La technique de l'homme blanc*, *Cada vez que ladran los perros*, *Rubiela roja* et *Otra de leche*, il s'agit d'un village en guerre. La ville ou le village sont situés dans un pays également décrit dans le texte comme un "paysage" perdu.

Une ville opprimante et indifférente, la guerre barbare et un pays détruit et corrompu construisent l'univers du dehors dans notre corpus.

3.1. La ville, lieu de la mort

Dans cette dramaturgie, *la ville* perd l'image de lieu de rencontre et de socialisation entre les êtres humains, car elle est dangereuse, elle les opprime et les étouffe. La vision physique qu'ont de la ville les personnages qui la nomment et qui l'ont vécue, est celle d'une ville devenue comme des murs qui les entourent et les enferment dans une cage immense en les rendant tout petits, des murs qui les condamnent à l'abandon de l'inhospitalité des hommes qui l'habitent. Les hommes comme la ville se transforment en murs :

L'autre est cette ville... Des grands coups dans les murs de leur silence, de son mutisme inhospitalier ... ! (La femme en *Veneno* – p. 49)

Lo otro es esta ciudad... ¡Golpetazos en las paredes de su silencio, de su inhóspita mudéz...!

C'est pourquoi, au milieu d'une ville qui se présente ainsi, les personnages ont préféré s'enfermer :

A certains croisements de rue, à certaines heures de la vie, n'importe quelle maison obscure est mieux que le sentier que nous offre le pas suivant! (La femme en *Veneno* p. 49)

En ciertos cruces de calle, en ciertas horas de la vida, cualquier mansión oscura es mejor que la senda que nos ofrece el próximo paso!

Mais la ville n'est pas seulement une cage immense, elle apparaît aussi comme un immense labyrinthe dont il n'est pas possible de sortir. Ce labyrinthe est le symbole du monde urbain confus. Il plonge les hommes dans son intérieur et les amène dans un univers qui devient obscur, dangereux et mortel :

(...) faites attention : les rues sont dures, blessantes et on y respire que le fil des couteaux. (*Les bourgeoises...*, p. 224)

(...) tenga cuidado las calles son duras, lacerantes y en ellas solo se respira el filo de las navajas.

Il faut être sur ses gardes; ils sont en train de brûler les rues (...) les gens en colère attendent de se venger dans le sang (Irène en *La casa de Irene*, p. 200)

Hay que estar alertas; estan quemando las calles (...) las gentes en tumulto están a la espera de vengar la sangre (...)

Ville énergumène furie implacable

(*Rubiela roja*, p. 91)

Ciudad energumena furia implacable.

Aujourd'hui tout semble voler en éclats. Regardez, les gens ne marchent pas, volent comme en morceaux, en morceaux de vitre (...)

(Le Vieux en *La sangre más transparente*, p. 22)

(...) hoy parece que todo hubiera volado hecho añicos. Mire la gente no camina vuela como en pedazos, en pedazos de vidrio (...)

Des couteaux, du feu, de la furie, des explosions, au milieu de ces images de la ville, les personnages que se trouvent à l'intérieur des lieux sont comme des fantômes vivants dans une misère morale et matérielle.

L'attente est immense. L'oubli est immense. La vie si minuscule, le corps si fragile, si cristallin pour l'immensité de la douleur. (Octavio en *La sangre más transparente*, p. 35)

La espera es inmensa. El olvido es inmenso. La vida tan diminuta, el cuerpo tan frágil, tan cristal para la inmensidad del dolor.

Ces sensations des personnages par rapport à la ville contrastent avec les rues, où il ne reste que l'isolement, la peur et la tristesse. Dans *Las burguesas de la calle menor* dans la scène deux, nous voyons Tristesse comme un personnage fragile et sans défense dans les rues. Son prénom coïncide avec l'esprit des rues dans lesquelles elle marche. Tristesse est sortie de chez elle pour chercher la maison de l'unique personne qui pourra aider sa sœur malade : sa cousine Eduvigés. Mais tandis qu'elle cherche ce qui lui donnera le salut, elle se perd : *les rues sont un labyrinthe traître et infini comme tout* (p.229)¹¹⁵. Dans *Rubiela Roja*, apparaît la même métaphore au moment où Araceli décrit la ville comme un *impasse*.

Dans la pièce de Freidel (*Las burguesas...*) Tristesse dans les rues cherche à se retrouver avec l'aide des personnages nocturnes qui l'entourent, ou qui sortent de façon inattendue de différents coins de la nuit: *Celui des Os, L'Explorateur, Le Solitaire, Celui des Ténèbres, Celui du Destin*. Tous ces personnages de la rue aux

¹¹⁵ *Las calles son un laberinto traicionero e infinito como todo.*

noms allégoriques sont la métaphore d'une société frappée par la pauvreté, l'abandon et l'indifférence. Ils vont tout ôter à Tristesse : son petit doigt de la main, sa chaussure, son innocence et même sa vie. Les personnages qui entourent Tristesse sont cruels, violents et symbolisent la mort urbaine : « *Je ne suis pas un homme, je suis une ombre avec de la forme humaine, je parle encore, je ne mange plus, je ne ris plus...*, » dit *Celui des os* (p. 226)¹¹⁶ pendant qu'il essaie de compléter les os du cadavre de sa fille tuée par lui-même. Ce personnage, avec les autres qui apparaissent dans cette scène, mène Tristesse sur les chemins entrecroisés et sans issue du labyrinthe pour la perdre encore plus, jusqu'au point de la conduire sur le chemin de *Celui du destin*, l'unique personnage qui pourra lui donner la porte de sortie :

(...) Je te donne une solution (...) Je veux te voir enfoncer ce couteau : qu'il déchire ta peau et qu'il pénètre dans l'organe où s'étend le fluide vital et qu'il le paralyse. Fais-le. (p. 231)

El del destino : (...) Te quiero ver hundir ese cuchillo, que desgarré tu piel y penetre en el órgano donde se expande el fluido vital y lo paraliza, hazlo.

Le destin dans les rues de la ville, comme le constate aussi la pièce *Rubiela Roja*, c'est la mort. La ville crée les mécanismes pour encercler les personnages et retrouver la fin de leur vie:

Ramon: (...) et ils se sont tous armés
(...) ils ont formé une armée
Rubiela roja: pour en finir avec deux
femmes

¹¹⁶ No soy un hombre, soy una sombra con forma humana, todavía hablo, ya no como, ya no río...

Ramon: Un quartier entier les poursuit, un quartier entier les guette (...) et la ronde des voitures commence, la persécution sans pitié, l'acculement. (p.102-103)

Ramón: i se armaron entre todos (...) formaron un ejército

Rubiela roja: para acabar con dos mujeres

Ramón: un barrio entero las persigue, un barrio entero las acecha (...) i comienzan las rondas de los carros, la persecución despiadada, el acorralamiento.

Nous découvrons une ville qui enferme les personnages dans l'univers de la mort. La mort guette les personnages par tous les moyens.

3.2. La guerre

Dans *La technique de l'homme blanc*, *Cada vez que ladran los perros*, *Gallina y el Otro [Poule et l'autre]* et dans quelques scènes d'*Otra de leche*, les dramaturges nous plongent dans un dehors où la mort règne également, mais parce que là, dehors, c'est la guerre qui fait rage. Dans *Pies hinchados*, *Rubiela roja*, les personnages fuient la guerre. Dans les pièces où nous ne voyons pas l'extérieur sur la scène, nous l'entendons à travers les sons et à travers les mots que le décrivent. Quand le dehors est sur la scène nous voyons certains « *paysages* » d'après la guerre : les cendres et les morts qui tapissent le sol. Dans toutes les pièces nommées auparavant le dehors est le chaos, la guerre, la confusion. Cela se sent, s'approche, envahit.

La guerre qui se déroule est décrite à travers des métaphores où les hommes qui la font retournent aux formes les plus précaires, les plus primitives et les plus brutales de la vie. Tout signe de civilisation disparaît. Ce sont des chiens-loups, des bêtes-

hommes qui rasant tout : des villes ou des villages entiers, des hommes ou d'autres êtres vivants.

Bouffée de colère
rend cristalline la rage du bourreau
je vois enfin la lâcheté de la bête (...)
(Esprit de Poule en Gallina y el otro,
p. 47)

*Bocanadas de ira
tornan cristalina la rabia del verdugo
veo por fin la cobardía de la bestia.*

L'enfant est sortie à sa rencontre (du
ballon), mais il est tombé dans la
main de la bête (...) (*Rubiela roja* p. 99)

*El niño salió al encuentro (de la pelota), i cayó
en la mano de la bestia (...)*

Ceux qui sèment la terreur se comportent comme des animaux sauvages. Le même personnage *Chien* de *Cada vez que ladran los perros* se questionne :

Qui sont-ils Grand-Père, qui sont-ils ?
Ils ressemblent aux maîtres et parfois
ils se comportent comme nous. (p.21)

*¿Qué son abuelo, qué son ? Se parecen a los
amos y a veces se comportan como nosotros.*

Dans *Cada vez que ladran los perros* les personnages « hommes » et « chiens » cherchent un refuge pour se protéger de l'armée des « avant chiens : Nouveaux ». Cette nouvelle race est apparue à la suite d'un virus qui s'est propagé. Il s'agit d'un homme nouveau, né pour faire la guerre à ceux qui ne sont pas comme lui, c'est-à-dire aux chiens et aux hommes. Le sentiment qui le pousse, c'est la vengeance.

Aiguise tes dents et paye le sang avec
du sang.

(Zéro à son fils en *Cada vez que
ladran los perros*, p. 37)

*Afila los dientes y cobra con sangre la
sangre...*

Dans la pièce de Rubiano (*Cada vez que...*), les hommes et les chiens sont désarmés et impuissants, ils ne peuvent pas se défendre, seulement se protéger dans leurs refuges. L'armée arrive au village et décharge sa haine. Les chiens du village qui sont en train de se transformer en hommes nouveaux n'arrêtent pas de tuer les « encore chiens » et les hommes.

D'autre part, dans les pièces qui se passent au milieu de la guerre, celle-ci entoure les endroits où les victimes se trouvent. La mort pour les personnages est annoncée et il n'y a pas de salut.

Des milliers de nôtres sacrifiés
vapeurs bouillonnantes

sang fétide

Et moi là

attendant mon tour

j'en ai vu partir beaucoup

mais surtout des femelles

(Esprit de Polue en *Gallina y el otro*, p.
47)

*Miles de los nuestros sacrificados
vapores hirvientes*

sangre fétida

Y yo aquí

esperando el turno

he visto irse a muchos

pero sobre todo hembras

Vous allez me tuer. (...) Je le sais. Ici dans le bois. Comme n'importe quel animal.

("A" en *Inévitable en Otra de Leche*, p.82)

Me va a matar. (...) Lo sé. Aquí en el monte. Como a cualquier animal.

Préparez-moi pour ma mort atroce qui arrivera quand ils viendront à l'aube

(Ramon en *Rubiela roja*, p. 95)

Prepáreme para mi muerte atroz que sucedera cuando ellos lleguen al alba.

La panique devant la mort violente contraste avec la reconnaissance de son arrivée provoquant chez les personnages un dépassement de leur situation. Alors, ils l'attendent, ils se préparent, ils savent qu'ils seront tués comme n'importe quel animal. Cependant, ce dépassement obtenu par la peur n'arrive pas à trouver une mort transcendante parce que celle-ci est remplacée par la cruauté de la mort de la main des hommes. Le sens tragique de l'homme transcendant est remplacé par la terreur. Les personnages qui se cachent dans leurs refuges décrivent les horreurs qu'ils ont vu commise par les hommes armés contre les autres hommes. C'est le premier référent que nous avons de ce qui se passe à l'extérieur :

- Ils sont en train de libérer les encagés. Ils ont tué les gardes, leurs femmes et leurs concubines. Ils ont brûlé le bordel et ils ont mangé « la Madame » vivante (...) (Chien en *Cada vez que ladran los perros*, p. 22)

Están liberando a los enjaulados, mataron a los guardias, a los amos, acabaron con sus

mujeres y sus concubinas, quemaron el prostíbulo y se comieron viva a la madama (...)

- Je rêve qu'ils restent attachés à leur lit, qu'ils n'ont que les jambes de libre et alors ils courent avec leur lit sur le dos, en feu... Papa... Maman... Et les deux petits (Madame en *Cada vez que ladran los perros*, p. 28)

Sueño que continúan amarrados a sus camas, que solo tienen libres las piernas y entonces corren con sus camas a la espalda... Ardiendo en fuego, papá, mamá y los dos pequeños.

Ce sont des images d'une guerre envahie par la violence extrême. Les personnages nous montrent une image des hommes faisant la guerre comme des êtres déshumanisés, avec des traces de chiens, par exemple, comme dans *Cada vez que ladran los perros*, pour leur donner une forme monstrueuse. Les bourreaux sont capables de faire n'importe quoi à n'importe qui. Les personnages qui savent que les groupes armés viennent les chercher, nous transmettent leur horreur. Nous spectateurs, nous sommes terrifiés avec eux par l'arrivée de la mort. Cela crée en nous une tension encore plus forte due à la situation en soi-même et par la façon dont les événements se déroulent à l'intérieur des lieux scéniques. Ceci parce que pendant que l'on comprend les situations extrêmes dans lesquelles se trouvent les personnages, on entend ce qui se passe à l'extérieur. Les criminels s'approchent jusqu'à leur arrivée en entourant les lieux où se trouvent les victimes :

La lumière disparaît totalement. (...)

On entend l'aboïement d'un chien au loin. (...)

On entend un tir de fusil. (...)

On entend un autre coup de fusil. (...)

On écoute un des nocturnes de Chopin.

UNE VOIX : Le spectacle commence !

Dehors, on entend des tirs de fusils, des aboiements, des rires, des pas, beaucoup de pas. (...) / Les bruits du dehors s'arrêtent. (...) / De dehors on frappe doucement à la porte du balcon (...), etc. (*Cada vez que ladran los perros*) (p.29 - 32)

La luz baja en su totalidad (...) Se escuchan los ladridos de un perro (...) Se escucha un disparo (...) Se escucha otro disparo(...) Se escucha uno de los Nocturnos de Chopin. UNE VOIX : ¡Comienza la función! Afuera se escuchan disparos, ladridos, risas, carreras, muchas carreras. (...) Los sonios de afuera cesan (...) De afuera tocan muy suavemente a la puerta del balcón (...)

J'ai prié avec délire et mes prières grinçantes se sont évaporées sous mes yeux. Soudainement, nous étions entourés. Des femmes et des hommes tellement armés... (*Rubiela roja*, p. 97-98)

Oré con delirio i mis plegarias rechinantes se evaporaron delante de mis ojos. en un momento estabamos rodados. hombres i mujeres fuertemente armados...

Poule (en fuite): Ils cassent des vitres

ils volent des bijoux

ils tirent vers les portes

(Cochon essaie de se protéger)

On est terrifié

femmes et enfants

tout le monde en fuite
au milieu la fusillade
Maintenant ils partent
ils disent au revoir avec la main
Qu'il faut ouvrir la bouche
parce qu'ils vont faire exploser une
bombe

(*Gallina y el otro*, p. 41-42)

*Gallina (espantada) : Parten vidrios
roban joyas
disparan a las puertas
(Cerdo trata de protegerse)
Están aterrorizados
mujeres y niños
todo el mundo espantado
en medio de la balacera
Ahora se marchan
se despiden con la mano
Que abramos la boca
porque van a estallar una bomba.*

Nous assistons avec ces pièces à la construction d'un hors-scène horrifiant qui détruira le dedans et les personnages. C'est la guerre d'hommes dont la cruauté et le cynisme les ont amenés à faire des villages détruits un lieu de divertissement. En *Cada vez que ladran los perros*, "Nouveaux" font du village un cirque où le divertissement est causé par des horreurs : avec son annonceur en "Voix off": « *Le spectacle commence !* » ; « *Que les artistes sautent !* » ; « *Fin du premier numéro* »¹¹⁷ En fond musical, on entend les *Nocturnes* de Chopin qui annoncent la mort ; les effets sonores sont les coups de fusils ; l'éclairage est la lumière des incendies qu'ils ont allumés dans toute la région ; les artistes (clowns) sont des hommes, des femmes et des chiens qu'ils vont torturer et assassiner, et le public du cirque ce sont eux-mêmes, les hommes nouveaux, avec leurs éclats de rire.

¹¹⁷ Scènes trois et sept, p. 31, 54, 55 et 56 : ¡*Comienza la función !* ¡*Que salten los artistas !* ¡*Fin del primer número !*

Nous observons le même cas de figure dans *Gallina y el otro* quand les hommes armés font ouvrir la bouche à la population du village parce que soit-dissent ils vont faire exploser une bombe. Ainsi, tout le monde reste avec la bouche ouverte :

(Poule et cochon ouvrent la bouche, absolument effrayés. Le temps passe. Silence. Poule, timide, regarde au loin et décide enfin de parler, avec son bec endolori.)

Poule: Ils sont tous là (...)

Une demi-heure avec la bouche ouverte et personne ne veut bouger ni vérifier s'ils sont partis. (p. 42)

Gallina y Cerdo abren la boca, absolutamente atemorizados. El tiempo pasa. Silencio. Gallina tímida mira a lo lejos y por fin se decide a hablar, muy adolorido el pico.

Gallina: Todos están ahí (...)

Media hora con la boca abierta y nadie quiere moverse ni verificar si se marcharon

Dans *La technique de l'homme blanc*, bien qu'un personnage de la guerre soit introduit à l'intérieur d'une partie de la maison depuis le début – nous faisons référence de la capture de Nirvana – , le combat continue dehors. *Agnès* ne sort plus de la maison, mais elle écoute les informations à la radio pendant le déroulement des premiers fragments. Elle construit l'image d'une guerre qui commence par une délinquance organisée et violente :

La radio dit que les routes ne sont plus sûres. (...) Il y a des hordes (...) armées de machettes et de bâtons, qui envahissent les routes comme des sauterelles, qui attaquent les villes et les supermarchés, les stations-service

(...) Ils disent à la radio qu'il faut surveiller les granges et les étables. Ils disent que les silos risquent... (...) (p. 20)

La radio dice que los caminos ya no son seguros. (...) Hay hordas, (...) armadas de machetes y palos, invadiendo como langostas los caminos, asaltando los poblados y los supermercados, las estaciones de gasolina.... (...) Dicen en la radio que hay que vigilar los graneros y los establos. Dicen que las despensas de grano son... (p. 328)

La violence s'accroît à l'extrême :

(...) cette femme de la radio ne sait que parler de ranchs brûlés, de têtes avec des fils de fer barbelé, d'organes qui voguent sur un fleuve, sur les eaux d'un fleuve qui un jour était navigable (T. p N., p. 342)

con esa mujer de la radio que no sabe hablar sino de ranchos quemados, de cabezas con alambres de púa, de órganos vagando por un río, por las aguas de un río que un día fue navegable...

Les hommes victimes de cette violence ont cherché alors des méthodes pour se défendre de ce dehors dangereux et brutal, mais avec des méthodes égales ou encore plus violentes que celles déjà existantes. C'est ainsi que des hommes comme *Korvan* sortent dans la nuit pour chasser ceux qui sont violents, en utilisant des mesures également violentes, en créant un cercle vicieux ne faisant qu'agrandir le chaos social déjà existant. La confusion augmente et ils sont maintenant tous violents. Et c'est la guerre. Une guerre qui se combat avec la guerre.

La violence qui est montrée dans ces pièces engendre une guerre qui a envahi tous les endroits. La disproportion des atrocités dans son déroulement, dépasse la pensée. Les êtres qui font la guerre sont dehors, ils entourent les lieux intérieurs où se déroulent les pièces, mais, avec la *Technique de l'homme blanc*, nous comprenons qu'à l'intérieur les protagonistes font eux aussi partie de cette guerre. Non seulement Korvan, mais aussi Nirvana, font partis du vacarme que nous entendons. Ces chiens flairent, pleurent, aboient, hurlent. C'est un vacarme qui ne se calme pas et qui a créé la confusion qui est vécue hors de la maison et l'a envahie à l'intérieur. C'est la guerre des hommes devenus loups-chiens : l'homme civilisé est fini.

3.3. Le pays

Dans *Las burguesas de la calle menor* la première scène de la pièce, appelée *Valériane*, commence par un poème que *Tristesse* est en train d'écrire et qu'elle récite à sa sœur. Sa parole déroule des images chargées de métaphores mélancoliques et d'impuissance avec une petite fille paralytique sur un tapis cassé, recouvert par l'eau d'une digue qui a débordé. L'eau l'inonde et à travers cette eau, la petite voit les nuages qui s'en vont très loin *avec leur peine d'hirondelles qui font des roulades* (p. 217)¹¹⁸. Par cette vision finale, *Tristesse* change de manière inattendue le langage et l'image. En utilisant un langage métaphorique, mais plus direct et fort, quasi-explosif, elle nous livre une vision directe du pays :

Des œufs brouillés et une stupeur –
tu sais – le pays est une stupeur des
œufs sans sel, sans feu, sans nuages
de petite fille paralytique. (p. 217)

¹¹⁸ *van lejos con su pesar de golondrinas trinando*

*Huevos revueltos y estupor –sabes- el país
es un estupor de huevos sin sal, ni lumbre,
ni nubes de niña paralítica.*

Un pays devenu *une stupeur des œufs brouillés*.... Image difficile à comprendre mais qui peut être comprise selon divers aspects.

Au début, il nous semble ne pas y avoir de rapport entre l'histoire de la petite fille et l'image suivante du pays, et plus encore, entre la « stupeur » et « des œufs brouillés ». Après plusieurs lectures, un sens apparaît cependant à ce déroulement de la parole (bien sûr, parmi d'autres que cette partie de la pièce peut suggérer). Nous partons du principe que c'est la scène de la fille qui précède une métaphore du pays et que c'est celle-ci qui amène à son image.

Nous essayerons de l'expliquer en commençant par les deux définitions du mot *stupeur*, en essayant de reprendre la définition du pays à travers les deux métaphores données par *Tristesse*. La définition médicale : « *Stupeur état d'inertie et d'insensibilité profondes lié à un engourdissement général* » (de ce point vue la stupeur est symbolisée par l'incapacité de mouvement de la petite à cause de sa paralysie, de son impuissance devant la mort) La deuxième définition : « *étonnement profond* » (est la stupeur de la petite fille paralytique de ne pouvoir rien faire alors qu'elle se noie dans le débordement des eaux).

A travers une première image pas seulement poétique, mais douloureuse, le poème de *Tristesse* nous donne la vision d'un pays frappé par la continuelle et profonde souffrance (à travers le parcours de la petite fille au milieu des eaux), immergé dans l'impuissance à cause de son incapacité à bouger, jusqu'à la porter

à la mort. Mais un tel pays a dû voir plusieurs fois, impuissant, arriver la mort, car la mort revient dans la métaphore suivante avec les *œufs*. Un état de stupeur causé par une image de la réalité crue (les œufs), froide (sans feu) et insipide (sans sel). En face de cette réalité, le pays est devenu quasi inerte, paralysé et pas du tout appétissant.

D'un autre côté, dans cette même pièce, nous trouvons une autre référence au pays, mais à travers une parole agressive qui conduit à une vision de la classe politique dirigeante. Cette classe, vue comme corrompue, est sévèrement critiquée – dans *Veneno*, nous trouvons une image identique. Voyons par exemple, dans *Las burguesas...* :

Le pays, ce territoire infecté de plaies,
(...) sont beaucoup les chiens que tu
devras empoisonner (...) et de très
bonne race : Race de militaires,
doberman furieux (...) (Joaquin, p.
246)

*El país este territorio infectado de plagas, no
permite que sobrevivamos, ilustre familia. Son
muchos los perros que tendrías que envenenar
y de muy buena raza: Raza de militares,
doberman furiosos (...)*

Mais les aboiements civils font-ils aussi leurs lois ? L'auteur veut-il faire une analogie entre cette famille de bourgeois et la façon d'agir des dirigeants du pays dont ce personnage parlait. Nous le verrons :

Une fois encore, nous trouvons dans cette dramaturgie une référence aux chiens pour parler des hommes. Et tous les personnages dans cette scène semblent l'être. La réplique citée plus haut, provient paradoxalement d'un personnage comme eux : Joaquin, le mari de *Valériane*. Avec ce texte-là, Joaquin est en train

de se défendre face au jugement que sa femme et sa belle-sœur sont en train de prononcer contre lui à cause de la ruine dans laquelle il a précipité leur famille. Et comme Joaquin l'avait annoncé, dans le pays où ils vivent, dans une famille bourgeoise telle que celle de la pièce, l'Uribe, les membres agissent à peu près avec les mêmes principes que les gens du pouvoir du pays. Voyons le déroulement de la scène :

Valériane répond à la réplique : (...) *Tu m'as convaincu, chien d'entre le pire des races ! Je ne t'ai pas empoisonné parce que je voudrais te voir traîner*¹¹⁹ : c'est l'énonciation de sa propre loi. Car à partir de ce texte, nous assisterons à un jeu perspicace de la part de ces bourgeois pour se faire justice de leurs propres mains. Joaquin se défend avec du cynisme et de la tromperie. Et les deux sœurs, chacune de leur côté, ironiques et avec des touches presque sadiques, le culpabilisent et lui tendent un piège. A la fin, elles ont construit une sorte de cercle dont l'homme ne peut plus sortir. Pour terminer, *Valériane* lui dit : *Rejeter la faute sur le pays ! Mon chéri, c'était à toi (...) d'autres sont les cartes de la réalité : faire de la politique, trancher les différences, se soumettre aux règles du jeu et surtout, avoir du cran...* (p.250)¹²⁰

De la façon décrite ici par la femme, il fallait agir pour ne pas perdre les richesses et conserver leur position sociale et politique. Pour cela, avoir du « cran... » pour *Valériane*, c'est agir comme *Tristesse* : elle a donné à son beau-frère le revolver de *Téodoro Uribe*, père des bourgeois. La vengeance est achevée : *Joaquin* finit sa vie par un suicide.

¹¹⁹ *Me has convencido, ¡perro de la peor raza ! No te di veneno, porque quiero verte arrastrar.*

¹²⁰ *¡Echarle la culpa al país ! Querido, la culpa fue tuya. Las cartas de la realidad son otras : hacer política, zanjar diferencias, acomodarse a las reglas del juego y sobre todo tener agallas...*

Dans *Otra de leche*, pièce qui est construite en onze scènes indépendantes les unes des autres, nous parcourons à travers celles-ci par différentes façons de mourir, de tuer, de provoquer de la douleur et de mettre les personnages dans des situations sans issue et pleines du désespoir. La onzième scène, la dernière, appelée *Service*, est une scène conclusive sur la situation du pays. Il y a deux personnages, E (une femme) et J (un homme) qui apparemment appartiennent au même groupe armé. Ils discutent, ils se provoquent. Elle demande le silence, lui veut parler. Il pense que les méthodes qu'ils utilisent pour faire la guerre ne sont pas les bonnes et qu'il faut en finir afin d'arrêter de tuer les innocents. Elle n'est pas d'accord sur le fait que dans ce pays il existerait des innocents:

E: Des innocents? Dans ce (...) pays n'a jamais existé un seul (...) innocent (...). Tais-toi. Tu sais qu'ici dès qu'on naît on est coupable.

J: Tu sais quoi? Tais-toi. (...) Tais-toi parce que nous n'arriverons à rien.

E: Très bien. Taisons-nous.

J: Très bien. Taisons-nous. (p.89)

E: Inocentes? En este (...) país nunca ha habido ni un solo (...) inocente (...). Callate. Vos sabés que aquí desde la cuna uno sale culpable.

J: Sabes qué? Callate. Vos también. Callate que no vamos a llegar a nada.

E: Me parece bien. Callémonos.

J: Me parece bien. Callémonos.

Un pays de coupables condamne les hommes à une punition perpétuelle. La guerre ne finira jamais et si elle existe, c'est parce que tous la méritent. Une telle fermeture en vers de la situation laisse les personnages à un point où la conciliation n'est plus

possible. Le silence s'installe en mutuel accord car les arguments de chacun ne permettent pas un dialogue. Lui, alors qu'il ne veut pas que la guerre continue, paradoxalement continue à la faire en restant dans le groupe armé auquel les deux personnages appartiennent. Elle, la femme, convaincue que ses victimes sont des coupables, continuera à faire la guerre même contre elle-même parce que selon ses mots, elle, comme appartenant au pays dont ils parlent, est née également coupable. Dans une telle dynamique la guerre de cette scène est une guerre de tous contre tous et une autodestruction de la part des deux personnages, ceci entraîne l'anéantissement d'un autre pays possible.

D'autre part, dans *La technique de l'homme blanc* et *Cada vez que ladran los perros*, nous pouvons aussi nous demander si, quand les didascalies ou les textes des personnages mentionnent le mot « *paysage* », on ne pourrait pas faire référence à la racine dont ce terme est issu : « pays ». Car, comment est-il ce paysage que nous apercevons ou que les personnages nous font imaginer ?

Dans *Cada vez que ladran los perros* il ne reste que des cendres dans le paysage mentionné. Nous l'avons vu, l'armée des Nouveaux a tout détruit et brûlé. Au milieu de ce paysage dévasté, les nouveaux hommes massacrent et continuent à commettre leurs actes de barbarie.

Dans *La technique de l'homme blanc*, nous trouvons à plusieurs reprises le mot « paysage » avec des images diverses, mais qui produisent la vision métaphorique d'un pays détruit par la guerre.

Je suivais juste des yeux (...) grossir
ces nuages pourris qui

s'amoncelaient, gros de gouttes et, qui sait, peut-être aussi de grands coups de tonnerre. (...) Ivre du paysage de ce ciel qui se bousculait... , non, qui se chargeait de tension, je l'ai perdu de vue [le chien] (...) (Pause) Le chien regardait la désolation du paysage, lui aussi. Moi, j'étais scié.¹²¹

Seguía con mis ojos (...) el engordamiento de las podridas nubes, preñadas de gotas y, quién sabe, quizá también de fuertes truenos. (...) Lo cierto es que, ebrio del paisaje del cielo que se atropellaba... no, que se cargaba en tensión, lo he perdido de vista (...) El perro miraba, él también, el paisaje desolado. (p. 325-326)

Nous sommes devant une image symbolique. *Korvan* en regardant le paysage a perdu de vue le chien qu'il cherchait (pour le chasser et pour le tuer), mais quand il l'a retrouvé, le chien regardait, lui aussi, le paysage. *Korvan* contemple un ciel chargé. Ce sont les nuages qui cherchent chacun leur place, mais qui tombent tous dans une masse compacte dont ils ne peuvent pas sortir (comme *Korvan* et comme le *chien* dans cette guerre du pays qu'ils habitent). C'est un ciel-paysage (un ciel qui dessine ce qui se passe sur la terre). Paysage désolant : triste, gris de nuages vus par deux personnages, chacun du camp ennemi.

Agnès parle aussi du paysage :

Maggy sera comme la convalescente à sa première sortie de l'hôpital psychiatrique : sans mémoire, elle

¹²¹ Nous traduisons.

laissera le paysage l'envahir. (p. 51 et 52)

Maggy será como la convaleciente de un hospital psiquiátrico en su primera salida : sin memoria, dejará que el paisaje la invada.

C'est Agnès qui parle de son double quand elle sortira avant que son mari ne tue Nirvana. Elle sortira de sa maison, ce qu'elle ne faisait pas depuis longtemps. Elle restait toute seule, enfermée dans sa maison avec les informations de la radio en sachant que Korvan faisait partie des responsables des horreurs qu'elle entendait. Elle sortira comme si elle était en train de se guérir de tout ce qu'elle a vécu, tout au long de sa vie et dans les derniers temps avec la présence de Nirvana chez elle. Elle sortira sans mémoire, car oublier, c'est l'unique manière de guérir. Elle laissera le paysage l'envahir, mais quel paysage l'envahira, imaginons-le:

Je ferme les yeux et je les presse dans les orbites pour les empêcher de sortir. La tornade a décroché les volets et le paysage a pénétré par le trou noir : pierres, plumes de volaille, pelages des animaux nocturnes. (p. 53)

Cierro los ojos y los aprieto contra las cuencas hasta hacerlos saltar. El tornado desprendió la ventana de sus postigos y el paisaje se coló por el hueco negro: piedras, plumas de aves de corral, pelambre de los animales nocturnos.

C'est le paysage qui entrera dans la cave quand la fenêtre se décrochera, c'est le paysage qui pénétrera aussi par les orbites des yeux d'Agnès. C'est le paysage (pays ?) qu'elle décrit à Nirvana. A celui qui ne peut plus le voir. Mais elle qui

peut le faire, elle ne voit que des pierres (des ruines) et la dépouille mortelle des animaux (des hommes sauvages qui sortent la nuit pour se tuer les uns les autres), dont Nirvana fera partie aussi.

Avec ces images du paysage, nous assistons à la description d'un pays détruit et sans hommes pour le reconstruire. Ce paysage détruit, qui perdurera plus que l'être humain, construit à travers le regard des personnages dans l'imagination du spectateur l'avenir d'un *no man's land*.

3.4. Liens entre l'intérieur et l'extérieur

Jusqu'ici nous avons vu deux aspects de la structure de l'enfermement dans les pièces choisies pour notre corpus. D'une part, nous avons analysé comment, dans chaque pièce, nous est présentée la fermeture des lieux concrets représentés sur la scène à partir des lieux étroits, des éléments du décor, des objets et des effets techniques. D'autre part, un cloisonnement qui se produit à partir des évènements du dehors lesquels entourent et pénètrent le dedans.

Dans cette partie, nous voudrions centrer le regard sur les éléments qui déterminent une interaction entre le dedans et le dehors pour maintenir la structure de l'enfermement. Nous trouverons deux éléments pulsionnels dans les situations des lieux extérieurs et des lieux intérieurs qui font plonger les personnages dans des situations sans issue. Ces éléments sont la violence et la mort. Ceux-ci ne permettent pas la résolution du conflit, au contraire, la mort et la violence perpétuent le conflit dans une circularité qui devient, elle aussi, comme un signe de l'enfermement éternel dont sont prisonniers les personnages.

3.4.1. La violence

Le monde que je rêvais n'existait pas (...) Les banquiers cassaient les doigts de leurs caissiers. Les grands propriétaires terriens (...) dépouillaient les journaliers de leurs petites parcelles (...), les expropriaient à coups d'incendies et de pendaisons(...). Il fallait s'installer dans la modernité, mais ma forteresse n'était pas suffisante. Toujours, je m'étais consacré à la violence domestique et à celle qu'on trouve dans l'artifice littéraire... (*Vieille en Veneno*, p. 47)

El mundo que soñaba no era (...) Los banqueros queraban los dedos de sus cajeros. Pasaban a saco a sus jornaleros los hacendados, los despojaban de sus pocas tierras, los corrían a punta de incendios y ahorcamientos (...). Había que afincarse a la modernidad y mi fortaleza no alcanzaba. Siempre me ejercitado en la violencia doméstica y en el artificio literario...

Il y a dans ce théâtre l'expression de la violence dans toute sa splendeur, à travers les histoires, la parole et les actions des personnages. Nous ne voyons pas seulement une violence produite par la guerre, mais une façon d'être et de survivre. La violence fait pourtant partie non seulement de la collectivité (de la société dans laquelle les personnages se trouvent et des relations qu'ils créent entre eux), mais aussi de l'individualité. Les horreurs vécues et vues par les personnages les terrifient. Les villes, les rues, les gens sont une menace constante dont ils cherchent à s'échapper. Pour

se protéger, les personnages s'enferment, mais dans la réclusion ils perpétuent cette violence. Ils ont appris à vivre dans cet univers et le recréent à l'intérieur de leurs vies et de leurs relations. Ils sont déçus et effrayés par le monde violent du dehors alors qu'eux-mêmes aussi sont violents.

Nous trouvons dans cette dramaturgie différentes facettes de la violence qui naît dans les espaces intérieurs et extérieurs. Des passages historiques de la violence sont exposés dans les textes cités plus haut. Ce passé violent est repris à présent là où les personnages ont décidé de s'enfermer. Dans le monde que *la vieille* de la pièce *Veneno* dénonce, la violence s'était déjà implantée à l'époque économique glorieuse, pas seulement à cause des abus de pouvoir, mais aussi dans la quotidienneté de la vie personnelle, « domestique », comme elle l'appelle. La barbarie de la violence extérieure est montrée comme quelque chose qui dépasse l'artifice littéraire dont *la vieille* parle. Ce monde était trop violent pour elle, mais en revanche, elle pouvait maîtriser la violence à l'intérieur de la maison. .

Nous voyons alors la violence s'organiser à partir de deux aspects dans le déroulement de cette pièce. Le premier, c'est celui que nous voyons à travers les disputes au sein de la vie familiale. Le triangle que forment les personnages *la vieille*, *l'homme* et *la femme*, permet la visualisation d'une structure complexe de relations où l'amour filial et la haine s'entrelacent et pousse les personnages à se clôturer de plus en plus, comme nous l'avons vu dans la section consacrée aux portes. L'homme, qui est aussi mari et fils ; la vieille, qui est aussi mère et belle-mère et la femme, qui est aussi belle-fille et épouse, ont transformé le grenier en un champ de bataille où la violence intérieure de chacun se manifeste de diverses manières par rapport à soi-même et entre eux.

Cette violence au sein de la famille a conduit les personnages à aggraver leur tragédie actuelle et à fermer toute possibilité d'un avenir différent. Chaque personnage cherche à avoir le pouvoir sur les autres à travers la parole et les actions violentes : l'un fait pression sur l'autre pour se défaire du troisième, la femme et son mari pour se défaire de la vieille avec un poison, la vieille et la femme pour se défaire de l'homme avec un fusil, la vieille pour se défaire de la femme en la poussant à une tentative de suicide. Mais nous voyons aussi la vieille qui donne des coups de fouet à la femme et l'homme qui la gifle. Tout ceci fait grandir la haine et agir par vengeance à cause des événements passés qui s'accumulent avec ceux du présent. Les insultes et les reproches s'accroissent. La violence contre l'autre aide à se libérer de la violence reçue.

Ensuite arrive « l'oubli » grâce à la fatigue ou à la demande de pardon. Mais le cercle se perpétue. Chaque journée épuise les personnages, mais cela « *se répétera chaque jour, en naissant et en mourant continûment* », comme dirait Gloria Arias¹²² dans la présentation d'une anthologie du théâtre contemporain colombien se concluant sur la récurrence de la violence dans ce théâtre. Dans la pièce *Veneno* il est impossible pour les personnages de sortir de la clôture due au lieu et aux relations tissées dans la violence, il n'est pas non plus possible de s'extraire du grenier où ils demeurent car la violence hors de la maison est plus difficile à soutenir. Pour cette raison, bien qu'on puisse ouvrir la porte, hors du grenier il n'y a rien de mieux que cet enfermement orageux où les personnages se trouvent. Ils restent à l'intérieur de leur grenier,

¹²² Gloria Arias, *Una personal poética de la violencia* in *Antología del Teatro Colombiano*. Fondo de cultura económica, Madrid, 1992, p. 952.

bien qu'ils soient plus isolés et plongés dans le désespoir d'une vie différente à celle du présent. Car, comme le dit *l'homme* :

La vie familiale, avec ses disputes,
avec ses armistices, tisse une toile
fine qui accule... (...) mais (...) le
monde qui commence là-bas, derrière
les rideaux de la dernière porte, ce
n'est pas mieux... (p. 52)

*La vida familiar, con sus peleas, con sus
armisticios, teje una urdimbre fina que
acorrala... (...) mais (...) el mundo que empieza
allá, tras los visillos de la última puerta, no es
mejor...*

D'autre part, nous découvrons dans cette pièce un autre aspect de la violence qui se manifeste à travers la relation de pouvoir que la *vieille* impose à la *femme*. La *vieille* avait appris à exercer la violence à l'intérieur de sa maison grâce au pouvoir économique d'antan. A l'endroit où elle a décidé de s'enfermer avec son fils – les deux seuls survivants d'une ancienne famille aristocratique complètement ruinée – est arrivée cette *femme* d'origine humble, amenée par l'homme qui lui a promis un avenir de richesses. La naïveté de la femme (croire ce que l'homme lui a dit par le rêve d'être riche) et son origine (sa pauvreté) seront bientôt punis par sa belle-mère. Elle ne sera pas seulement la femme de son fils, mais elle sera aussi le symbole des dépouillés. Sur elle tomberont les coups de fouet du pouvoir de cette vieille qui représente ceux qui jadis étaient les gros propriétaires terriens et que, paradoxalement, elle n'approuvait pas –comme nous l'avons constaté dans le texte cité au début de cette partie. Elle ne supportait pas la violence que les siens faisaient aux journaliers, mais dans sa maison elle les violentait – bien que ce n'était pas avec les mêmes moyens.

La même situation se présente dans *Les bourgeoises de la rue basse*. Dans cette pièce, comme nous l'avons déjà décrit, les personnages menaient jadis, à l'instar de la *vieille* de *Veneno*, une vie bourgeoise propre aux gros propriétaires terriens. Une vie qui, quoiqu'étant déjà perdue et regrettée depuis longtemps, maintient quand même actuellement certains vices courants :

(...) prend le fouet Tristesse et donne-moi le chapelet. C'est important d'offrir à Dieu ce sacrifice. (On entend de prières et des tortures contre Bernardine). Cette scène se répétera tous les quinze jours, à la place des informations. Je suis déprimée par la violence du monde ! (p.265)

(...) toma el látigo Tristeza y pásame la camándula. Es importante ofrecer a Dios este sacrificio. (...) Esta escena se repetía una vez por quincena, en reemplazo de los noticieros. ¡Estoy deprimida con la violencia del mundo !

Ces paroles de *Valériane* dans *Las burguesas...*, deviennent l'écho ironique et cynique, voire caricatural, d'un pouvoir entêté dans son abus à travers la violence, au milieu des ruines causées par lui-même. En ce sens, ces deux pièces – *Las burguesas...* et *Veneno* – prennent un sens violent, non pas au nom de « Dieu » comme le dit *Valériane*, mais au « nom de leur propre malheur » pour avoir perdu leur vie d'antan. Dans ces deux pièces on sacrifie l'autre, le plus dépouillé, car la douleur de celui-ci devient comme un purificateur de l'âme pour ceux à qui jadis la fortune souriait. Maintenant, il leur reste à montrer la force du pouvoir dans l'agression et la torture de ceux qui dans l'enfermement continuent à être leurs esclaves.

En ce sens, la violence dans ces deux pièces acquiert une dimension sociale et historique. La différence de classes sociales, l'injustice et l'abus de pouvoir, sont perpétués, même dans les ruines. S'échapper de cela n'est plus possible. Même pas dans un lieu qui sert de refuge.

Une autre facette de la violence est celle exposée dans *Ruleta rusa* de V. Viviescas, qui traite de la violence urbaine extrême et quotidienne. Dans notre premier chapitre, dans la partie intitulée "*La faute et le destin dans Ruleta rusa*", nous avons développé la représentation de cette violence. Cette pièce décrit toute une société restée en dehors du lieu scénique, société qui a appris à vivre avec la violence. À l'intérieur, les personnages *Lui*, *Elle* et *L'Autre* sont l'image de cette société si violente.

Nous retrouverons les mécanismes de cette violence urbaine dans *Ciudad limpia* [Ville propre] de Diana Chery à travers deux personnages: Philosophe (plus de 40 ans) et Chien (de 10 ans apparemment). Ils sont dans une rue à 2 heures du matin. Philosophe dort dans un lit fait de papier journaux. Chien réveillé, fume et regarde discrètement vers la rue vide, n'importe quel bruit "capte son attention". Tous les deux savent que cette nuit ils peuvent être tués par le "camion à ordures" qui fait le "nettoyage social". C'est-à-dire, une voiture conduite par des gens qui se sont donné la tâche d'éliminer toute personne habitant dans les rues de la ville : des indigents (SDF, clochards), comme ces deux personnages.

Chien entre en panique dès qu'il entend le bruit d'une voiture, Philosophe, essaie de le calmer. Tous les deux sont certains qu'il n'y a rien à faire pour se sauver. Il n'existe pas d'autre échappatoire que de finir dans le "camion", parce que la

voiture est proche et fait le tour de la rue par les deux côtés. La violence envers les sans domicile fixe s'est installée dans la ville. L'unique manière que la société a trouvée afin de résoudre le problème est de les tuer. Les hommes qui le font abattent de sang froid: "on entend un tir et une voiture qui part". Philosophe est mort.

Dans *Rubiela roja* et dans *Otra de leche*, nous verrons non seulement la violence urbaine, mais également la violence rurale. Dans la ville, Connie Margarit et Aracelli de *Rubiela roja*, sont assassinées par les gens du quartier où elles commettaient leurs actes délictueux. Les gens se font justice de leurs propres mains en les frappant avec des bâtons, en leur tirant dessus avec des pistolets, en leur donnant des coups de poing et de pied. Nous avons déjà vu cette situation quand les gens ont assassiné à mains nues Roa, celui qui a tué Jorge Eliécer Gaitan, dans la pièce *La casa de Irene*. Dans la zone rurale, Ramon de *Rubiela roja* a été tué par les hommes qui ont pris le village. Dans *Otra de leche*, tous les personnages se retrouvent dans des situations violentes, soit en activant une bombe dans une ville (*Mission*), soit en train de mourir après avoir été poignardé (*Crevé*), ou bien en étant victime d'une coupure sur sa peau (*Metal*) ou encore parce qu'ayant été séquestré (*Pitié*), entre autres.

La sangre más transparente montre aussi une violence urbaine extrême. Le camion qui distribue la viande dans un quartier a été assailli. Un groupe d'hommes aux visages cachés tue tous ceux qu'il considère comme suspect, dont Octavio, le protagoniste, un garçon de dix-huit ans qui n'a rien eu à voir avec le vol de viande.

Dans la pièce *Magnolia perdida en sueños* [Magnolia perdue dans ses rêves] d'Ana Maria Vallejo un univers violent est créé à

travers les histoires parallèles entre une famille et un quartier de la ville de Medellin dans les années 1989 et 1990. Epoque terrible pour les habitants de la ville à cause de la violence des trafiquants de drogue qui s'était installée dans la vie quotidienne. La pièce montre des jeunes qui n'ont pas beaucoup l'espoir de vivre pendant longtemps. En même temps, nous découvrons un personnage qui fait partie d'un groupe armé, pour qui son combat n'a plus de sens. Dans un désespoir en face la vie, tous les personnages se trouvent au milieu d'un accablement quotidien. L'absence d'issue aux problèmes sociaux prend pour les personnages une dimension tragique dans la vie de tous les jours, alors qu'une mère, Magnolia, est tombée dans le coma et rêve sa vie entre une violence permanente depuis son enfance et un pays plein de lumière, de couleurs, de poésie. Dans *Gallina y el otro*, tous les personnages sont touchés par la violence, y compris les animaux, de même, comme nous l'avons déjà vu, dans *Pies hinchados*.

Dans *Cada vez que ladran los perros*, comme nous l'avons étudié auparavant, la forme de la violence montrée est une violence extrême occasionnée par la guerre. Dans *La technique de l'homme blanc*, la violence que nous voyons est celle qui amène la guerre.

Les personnages des deux pièces ont vécu la violence depuis longtemps, mais c'est seulement maintenant qu'elle les touche directement. Pour *Agnès* (dans *La Technique...*) et *Madame* (dans *Cada vez que ...*), la violence habitait leurs souvenirs, leurs songes, leur quotidienneté, mais sans les frapper directement. Aujourd'hui, la violence entre chez elles, alors leurs cauchemars et réalités se confondent. *Dedans et dehors, c'est le même cauchemar* (p.44)¹²³, dit Agnès quand elle raconte un souvenir de la violence qui la terrifie. *Madame* dit : *Les scènes* (des souvenirs) *se répètent*. Je

¹²³ Adentro y afuera es la misma pesadilla.

*sens comme si je ne les avais pas vécues dans la réalité (p.27)*¹²⁴. Agnès continue : *A ce moment-là, les grincements de dents et les pleurs...C'est maintenant (à présent) les pleurs et les grincements de dents...(p.44)*¹²⁵ La situation actuelle de guerre et de violence, qui existe depuis toujours, imprègne leurs corps, leurs maisons, leurs esprits.

Dans *La technique de l'homme blanc*, Agnès dit à Korvan à propos de Nirvana : *Son odeur imprègne tout. Nous ne vivons plus que pour respirer son odeur. Elle nous empoisonne.* (p. 37)¹²⁶ Elle marche sur « *cette chose-là* » comme elle nomme au début de la pièce Nirvana quand elle sait qu'il est caché dans la cave située juste en bas de la cuisine. C'est ainsi que la présence de Nirvana à la maison, la relation que les personnages tissent avec lui et la façon de se défaire de lui, symbolisent la dynamique de la guerre et de la violence dont les personnages ne peuvent pas sortir. Au contraire, elle les plonge de plus en plus profondément dans la violence. Cette situation qui violente les personnages devient interminable et insoutenable. Dans cette dramaturgie victimes et bourreaux semblent dire tous ce qu' Agnès dit : *l'éternité, c'est maintenant... c'est l'éternel cauchemar qui me poursuit* (p. 44)¹²⁷

2.3.2. La mort

La mort guette le dedans et le dehors des scènes. Sa présence est incommensurable. Elle habite les lieux étroits et enfermés où se trouvent les personnages. Elle réside dans le dehors de ces lieux et les entoure. Elle renforce l'atmosphère accablante de toutes les pièces. Elle devient comme une fin

¹²⁴ *Se repiten las escenas. Siento que nos las vi en la realidad (...)*

¹²⁵ *Es entonces el crujir de dientes y el llanto... Es ahora el llanto y el crujir de dientes...*

¹²⁶ *Su olor ha impregnado todo. Ya no vivimos sino para respirar su hedor. Nos está envenenando.*

¹²⁷ *La eternidad es ahora....es la vieja pesadilla que me asalta.*

inévitabile d'une grande partie des personnages de notre corpus. Elle crée de manière importante l'éternel cercle des situations sans issue, en renforçant peu à peu l'enfermement.

D'abord, nous sentons sa proximité à travers toute une série d'armes présentes sur la scène :

- les deux revolvers de *Lui* et de *L'Autre* dans *Ruleta rusa* ;
- le revolver que *Tristesse* donne à *Joaquin*, le couteau que *Celui du destin* donne à *Tristesse*, le couteau du meurtrier de *Juan Antonio* dans *Las burguesas de la calle menor* ;
- le fusil avec lequel la *femme* essaie de tuer *l'homme* et le *poison* dans la pièce qui lui donne son nom ;
- le fusil du *père*, les deux couteaux des *Madame* et *Fille*, les coups de fusil du dehors, le feu dans *Cada vez que ladran los perros* ;
- la scie électrique pour tuer *Nirvana* dans *La technique de l'homme blanc* ;
- une mitrailleuse, des couteaux, une bombe, une noyade provoquée dans *Otra de leche*, etc.

Tous ces moyens pour tuer montrent l'impossibilité des personnages d'échapper à la mort à cause de la situation dans laquelle ils se trouvent : ou la guerre ou la violence ou la vengeance ou l'absence de futur.

Il y a aussi des morts sur la scène : quelques-uns découverts, tuméfiés, en morceaux et d'autres enveloppés de plastique tapissant le sol, certains par terre, transformés en cendres, d'autres en flammes. Nous verrons non seulement des situations qui montrent la fin des nouvelles victimes : – *Lui*, *Juan*

Antonio, la fiancée, Cent, Dix, Octavio, Araceli, Jean, – mais aussi des victimes dans leurs derniers instants, juste avant l'arrivée de la mort – *Madame, Fille, Homme, Elle, Nirvana, Joaquin, Lui, J, E, A*, entre autres. Nous rencontrerons aussi des spectres qui dialoguent avec les vivants (*Zéro* à son fils *chien*, ou *l'esprit de Poule*, ou *Octavio*) et des spectres qui visitent d'autres spectres (Les parents, le fils, l'amant, les journaliers chez les *bourgeoises* et leur bonne dans *la rue basse*.) Nous trouverons aussi des spectres qui reconstruisent leurs morceaux de vie et des cadavres *Miércoles de ceniza, La sangre más transparente*.

Nous n'entendons pas seulement des histoires de décès d'une personne, mais aussi des massacres. Nous vivons aussi avec les personnages non seulement le suspense, mais la terreur de l'arrivée de la mort. Nous assistons alors à la façon dont arrive la mort à l'intérieur des lieux et à l'extérieur d'eux. Elle arrive de manière surprenante bien qu'elle soit annoncée et qu'ayant déjà condamné les personnages à leur destin tragique. Ou elle reste pour nous faire voir de façon détaillée comment elle fait son travail. Nous voyons aussi des personnages qui ressemblent parfois à des objets avec lesquels la mort elle aussi tisse sa ruse: dans *Ruleta rusa, La sangre mas transparente*, entre autres.

Cependant, ce n'est pas seulement la récurrence des objets, des histoires, du suspense et de la terreur qui donnent la figure de la mort imbriquée à la violence dans ces pièces, mais également ses manœuvres. Non seulement dans le cercle vicieux qui enferme les causes et les effets de la guerre et de la violence au dehors, mais aussi dans les machinations des personnages du dedans, comme nous l'avons vu avec Korvan et Agnès pour tuer Nirvana, par exemple.

Le retour constant des morts à la vie ou l'errance éternelle des spectres donne à la mort une dimension d'au-delà de la mort même, car c'est la mort qui parle d'elle-même sous toutes ses facettes, machinations et manières. La maison de la rue basse, les paysages détruits, les villes assiégées par la violence, le grenier, sont des lieux où l'échec de toute une société est recomposé. Nous voyons les membres d'une famille d'anciens terriens qui ont acquis leur richesse en exploitant et en violentant leurs journaliers, mais nous voyons aussi des familles qui se détruisent les uns aux autres, des hommes qui déchirent des hommes ou qui les chassent ou qui les brûlent. Nous voyons des hommes qui pendent des chiens, ou des chiens qui agissent comme des hommes en conservant leurs caractères animaux ou des hommes qui tirent sur des cochons ou sur les poules, ou qui trompent un enfant avec un ballon qui explose dans ses mains parce qu'en réalité il s'agissait d'une grenade.

Toute cette violence, toute cette présence de la mort recrée un cauchemar constant dans une situation d'enfermement mise dans un lieu clos. Dans de telles conditions, les personnages semblent des morts-vivants. Pour ne pas finir le cauchemar, les spectres reviennent aussi donner un témoignage ou simplement perpétuer l'absence d'issue qui n'a pu être résolue même à travers la mort.

Nous découvrons alors dans ces personnages, dans leurs rêves, dans leurs souvenirs, dans leurs tragédies propres liées au destin de leur société, une reconstruction de la mémoire historique du pays dans lequel cette dramaturgie est née. Cependant, cette récupération de la mémoire historique n'est pas construite dans le cadre de pièces historiques ou didactiques, au contraire, les structures des pièces représentent l'homme dans toute son

humanité et aussi dans toute son inhumanité. Emouvoir le spectateur semble être pour les dramaturges de notre corpus le seul moyen de retrouver la conscience de la situation actuelle et la mémoire de l'histoire nationale.

C'est pourquoi nous nous trouvons devant un théâtre d'images monstrueuses, de massacres, de chiens devenus de nouveaux hommes, d'abolements qui semblent la voix barbare de la guerre, de lieux de refuge devenus des endroits de mort violente, de villes devenues des labyrinthes et des cauchemars, de personnages cruels, cyniques ou absolument déchirés, de personnages qui ont perdu leur identité, d'espaces tapissés de morts ou de cendres, de paysages détruits, de situations sans issue dont la mort est l'unique sortie, d'atmosphères accablantes, de sensations d'étouffement, d'armes, d'impuissance, d'informations horribles, de misère, d'injustices... Tout cela enfermé dans des lieux scéniques réduits, remplis d'objets, avec un décor de portes et de fenêtres fermées et des bruits envahissants qui y pénètrent. Les personnages se confrontent ainsi non seulement à leur condition tragique comme êtres mortels, mais également comme êtres sociaux.

Tous les personnages de cette dramaturgie, dans l'enfermement des lieux et des situations où ils se trouvent, se retrouvent dans la plus haute expression qui permette de sentir en soi le tragique : l'horreur. C'est ainsi qu'à travers l'horreur dans l'enfermement est récupéré le *pathos* de la tragédie. Nous allons voir la présence de l'horreur comme modalité de la représentation du tragique dans cette dramaturgie de l'enfermement dans notre troisième chapitre.

III. POETIQUE DE L'ENFERMEMENT COMME MODALITE DU TRAGIQUE DANS LE DRAME COLOMBIEN AUJOURD'HUI

1. La métamorphose dans l'enfermement : du tragique à l'horreur

Nous avons vu dans les chapitres précédents comment cette dramaturgie est immergée dans une représentation du tragique à travers les espaces réduits et fermés afin de placer les personnages dans des conflits humains et sociaux extrêmes où règne la mort violente. Les personnages ne sont plus confrontés à un destin qui vient d'un au-delà, mais se retrouvent terrifiés face à un monde qui les écrase. Les personnages de ces pièces contemporaines, impuissants, vivent dans une représentation du monde où la volonté et la liberté n'agissent plus. La violence constante et la mort qui guette partout amènent les personnages à expérimenter dans l'enfermement une émotion dans laquelle est impliqué le sentiment tragique de l'homme : l'horreur. L'horreur est un

sentiment ou une pensée terrible causée par une chose épouvantable qui provoque dans l'homme la peur en voyant qu'est porté atteinte à son intégrité ou celle des autres, proches ou lointains. Ce sentiment le met directement en relation avec la mort, c'est-à-dire sa conscience tragique, laquelle se voit violente par le fait qui la terrifie. Ainsi la représentation de l'horreur met en scène les différents comportements des hommes qui en sont la cause et des personnes qui en souffrent. On entrevoit avec le théâtre contemporain colombien la représentation de l'horreur sous toutes ses formes mais dans un univers fermé.

Le philosophe Karl Jaspers, dans son livre sur le tragique¹²⁸, affirmait que dans les représentations où apparaissait le tragique dans une atmosphère d'horreur, on devait considérer que cette horreur était seulement le premier plan, la superficie, parce que « le plus profond nécessite une recherche intense. Pour la trouver, il est nécessaire de traverser l'horreur » (K. Jaspers, p. 60). Cette affirmation rejoint l'intérêt que portait le dramaturge allemand Heiner Müller¹²⁹ à ce qu'il appelait « l'apprentissage par l'effroi » (Müller, F. d'I., p.49) et qui, à son avis, est un des aspects importants du théâtre selon Bertholt Brecht bien qu'il n'ait pas été théoriquement vraiment valorisé : « Il faut apprendre au peuple à avoir peur de lui-même, pour lui donner du courage », affirmait en effet Brecht (Müller, F. d'I. p.50). Cette « didactique » de l'art dramatique permet au spectateur de ne pas être paralysé par l'épouvantable. Approfondir la dramaturgie contemporaine colombienne – au moins celle que nous abordons ici – conduit à regarder l'horreur en face à travers la représentation, de même qu'à expérimenter à partir de la fiction une réalité qui ne peut

¹²⁸ Karl Jaspers, [Traduit de l'espagnol] : *Lo trágico, El lenguaje*, Málaga : Agora, Madrid, 1995.

¹²⁹ Heiner Müller, *Fautes d'impression*. L'Arche, Paris, 1991.

échapper à notre regard : la déshumanisation à laquelle a mené les conflits armés en Colombie.

D'autre part, avoir cette dramaturgie devant nos yeux nous place devant un « miroir »¹³⁰ où nous autres, êtres vivants, nous confrontons avec la mort et pouvons nous voir tomber en son pouvoir non seulement comme ses victimes, mais aussi comme ses exécuteurs. Pour Müller, « l'effroi est l'instant de vérité où dans le miroir surgit l'image ennemie » (Müller, F. d'I. p.49). C'est dans cet « instant de vérité » qu'apparaît pour nous la figure de l'Autre à partir de moi-même. En ce sens, le mythe grec de la Gorgone peut éclairer cette image. Jean-Pierre Vernant explique en effet que « voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort »¹³¹ Parce qu'en « se perdant soi-même » apparaît l'Autre. Non seulement l'Autre que je ne suis pas moi, mais l'Autre que, comme être humain, je peux conserver en moi et ignorer.

De ce point de vue nous pouvons comprendre le phénomène de l'horreur dans une dramaturgie de l'enfermement, d'une part, comme un moyen de la représentation pour qu'à travers des événements violents de notre contexte nous nous voyons nous-mêmes comme notre propre ennemi. Cette représentation du monde nous permet aussi de nous voir comme un danger latent pour l'autre, en même temps que nous nous voyons tel que l'autre

¹³⁰ Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Albin Michel, Paris, 1983, p, 103. Claude Mossé fait une clarification dont il nous paraît important de tenir compte ici et que nous reprenons étant donné sa pertinence. Selon lui, le théâtre en Grèce n'était pas le « reflet » de la cité, mais son miroir. Parce que faire une analogie entre le théâtre et le miroir permet de le penser comme un moyen à travers lequel est retournée l'image de celui qui se contemple en lui, mais cette image n'est pas réelle. Dans cette mesure apparaît dans le théâtre une image qui n'est pas l'image réelle du monde, mais l'image est dévolue de manière plus complète qu'un simple reflet.

¹³¹ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette littératures, Paris, 1998, p. 80.

nous voit. C'est à partir de l'altérité que l'horreur peut rencontrer le fait tragique et conduire au sens de l'humain. Rencontrer ce sens est ce qui donnera la valeur pour vaincre ce qui cause l'horreur et c'est ainsi que celle-ci pourra être dépassée pour parvenir à la notion de tragique.

D'autre part, le mythe de la Gorgone nous fournit une autre vision directement liée à l'histoire que forge le mythe : la Gorgone, dont la plus connue est la Méduse, fut pour la Grèce une figure exceptionnelle au milieu des représentations qui constituent l'univers de la gloire hellénique. Exceptionnelle parce qu'elle n'était pas une divinité ni ne représentait un personnage héroïque, et parce qu'à la différence de ces représentations, une partie du corps prédominait dans la Gorgone, à savoir la tête. Une tête qui par sa composition (cheveux faits de serpents, yeux sortis de leur orbite, langue tirée ou bouche ouverte, dents saillantes) et par sa position (toujours de face), formait dans son ensemble une représentation de l'horreur. Se perdre dans le visage de la Gorgone et fixer son regard dans ses yeux sortis de leur orbite, c'est voir la mort à travers l'horreur, à l'instar des pièces colombiennes contemporaines que nous analysons ici.

Dans cette mesure, l'effet produit sur le lecteur-spectateur à partir des lieux et des situations clos, mais où l'horreur surgit par des actions et des morts violentes, nous fait nécessairement entrer dans un univers hérité de la Grèce antique à travers la tragédie, quand à la fin de la représentation se produisait la *catharsis*.

Ce qui ici nous intéresse de la *catharsis* est lié à ce qu'Aristote exposait dans sa définition bien connue de la tragédie qui « (...) par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la

purgation des émotions de ce genre. »¹³² Le déchaînement libérateur est la catharsis, la compassion et la terreur sont les sentiments qui la provoquent et nous confrontent avec le tragique. « La terreur tragique, disait James Joyce, est ce sentiment qui nous frappe devant tout ce qui est grave et toujours constant dans les souffrances humaines ». ¹³³ C'est avec cette terreur décrite par Joyce que se construit selon nous l'horreur comme mode d'expression du tragique dans le théâtre colombien.

Pour les Grecs, représenter l'horreur n'en restait pas au simple fait terrible qui paralysait les hommes. En Grèce, l'utilisation de l'horreur consistait aussi en la victoire sur l'horreur à la manière de Persée quand il évita agilement le regard de la Méduse pour ne pas être pétrifié et pouvoir ainsi lui couper la tête. Persée offrit à la Grèce ce qui allait se convertir en un symbole de la force en même temps qu'en une confrontation de l'homme avec le monstrueux. Entre cette image héroïque de Persée et la panique que produit la tête de la Méduse, peuvent être déterminés les deux pôles contradictoires de cette dramaturgie colombienne entre lesquels se déploient le conflit tragique débouchant, à travers la tragédie, sur le questionnement sur l'être humain.

Dans ce chapitre il nous paraît intéressant d'analyser la poétique inhérente à la représentation de l'horreur dans l'enfermement. Comment l'horreur pénètre dans la parole, dans l'espace, dans l'action. Comment se structurent les mécanismes qui génèrent l'horreur en rompant avec les canons classiques de l'écriture théâtrale, l'horreur étant dépassée par des figures dramatiques nouvelles. La notion de tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne naît de la présence permanente de la

¹³² Aristote, *Poétique*, Traduction : R. Dupont Roc et J. Lallot, Seuil, Paris, 1980, chapitre VI, p, 92.

¹³³ George Steiner, *La mort de la tragédie*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1993, p.162.

fermeture des situations et des espaces où l'horreur est fondamentale.

1.1. L'horreur sur la peau

La douleur et la décomposition du corps mort sont les deux descriptions génératrices de l'horreur à partir des actions qui se produisent physiquement sur les corps des personnages.

En ce qui concerne le premier, la douleur, l'agression subie par les personnages de certaines pièces que nous analysons rend compte de l'horreur de la douleur physique extrême. Les descriptions qui sont faites de la douleur de leurs corps, du processus émotionnel que les personnages expérimentent avec elle, suscite des sensations chez le lecteur-spectateur, comme si c'était lui qui se trouvait dans la peau du personnage. A partir de la description de la douleur peuvent se réveiller des sensations conservées dans la mémoire ou qui peuvent générer l'imagination de faits vécus tels qu'ils sont racontés dans les textes de la scène.

Dans cette mesure, l'enfermement que vivent les personnages est tel qu'ils essayent de s'en libérer par l'expression de leur douleur en face du lecteur-spectateur. Ce dernier devient alors leur seule ouverture possible vers une extériorité imaginaire mais cependant incarnée. La douleur est pour l'homme un thème qui l'a préoccupé tout au long de l'histoire. Avec la science, la neurologie et la médecine, comme avec la psychologie et même la philosophie, il a cherché à l'apaiser. La douleur représente un potentiel de danger, de maladies graves et de mort. La douleur est également une sensation qui comporte une émotion, mais qui est fondamentalement subjective, c'est-à-dire que l'intensité de son expérimentation est différente selon chacun. Du point de vue

humain, c'est toujours quelque chose que l'on ne souhaite pas, bien qu'il puisse exister dans cette humanité un espace pour la jouissance de cette douleur dans son propre corps et celui de l'autre.

Dans cette représentation de la douleur nous pouvons donc établir deux niveaux. D'une part, celle que ressent le personnage, mais aussi, d'autre part, celle qui à partir du texte et de l'action tente de toucher la peau du spectateur. Bien que nous ne puissions pas étudier cette dernière dans notre recherche sans entrer dans l'univers de la réception du spectateur, nous pouvons cependant avancer que cette dramaturgie possède un langage qui détaille de manière minutieuse la douleur ressentie dans la peau et qui, dans cette mesure, embrasse l'univers des sensations (le froid, la chaleur, la brûlure, les odeurs des cadavres, de la putréfaction des blessures, etc.). De telle sorte que les personnages ne souffrent pas seulement d'un enfermement dans leur situation et dans le lieu où ils se trouvent, mais aussi de l'enfermement dans leur propre corps.

Le corps, comme élément physique, est limité et l'incommensurable des sensations peut être dépassé jusqu'à le mener à l'évanouissement ou la mort. Nous allons prendre deux scènes comme exemple afin d'aborder ce sujet : *Sarna* (Gale), quatrième scène de la pièce *Cada vez que ladran los perros* [A chaque fois que les chiens aboient] de Fabio Rubiano¹³⁴ et *Métal d'Otra de leche* [Une autre de lait] de Carlos Enrique Lozano¹³⁵. Dans ces scènes nous voyons deux sources différentes qui produisent la sensation de douleur chez les personnages. Dans *Gale* (p. 33-37), elle est générée par une maladie aggravée par la

¹³⁴ Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros*, Ministerio de Cultura, Bogota, 1998.

¹³⁵ Carlos Enrique Lozano, *Otra de leche*, in *Memorias de teatro*, Revista 3, Festival de teatro de Cali, No. 3, Cali, 2006, p. 77-89.

négligence et l'abandon. Dans *Métal* (p. 85-86), la douleur est stimulée par les actions d'une autre personne sur le corps du personnage qui décrit son expérience. Dans les deux cas, la description de la douleur passe par la parole et non par des actes violents représentés sur la scène. Ces descriptions frappent par la façon détaillée dont elles sont relatées. Le fait que la douleur soit racontée produit une distance, mais en même temps constitue un témoignage de l'expérience agressive extrême à laquelle est exposé le corps du personnage, comme si c'était un événement présent, vécu en direct sur la scène, étant donné la manière dont elle est écrite.

Dans la première scène, *Ornithorynques* de la pièce *Cada vez que ladran los perros* (p. 11-17), l'expérience de la sensation qui peut être causée par la douleur est différente des précédentes et plus complexe. En effet, d'une part il y a un personnage appelé *Un* qui agresse son propre corps, mais sans rien sentir, et, d'autre part, l'autre personnage, *Deux*, qui, observant ce que *Un* se fait, est celui qui ressent les sensations de répugnance, de mal-être à voir le sang et le mal que l'autre se fait à lui-même. La distanciation de la situation de douleur s'observe dans cette scène également, mais de manière différente des deux scènes mentionnées précédemment. Parce que l'acte d'*Un* de s'arracher la peau devant *Deux*, et par conséquent devant le lecteur-spectateur, est en soi un acte horrible à voir, mais qui en même temps permet de continuer à le voir en créant une dissociation de cette même action. Car celui qui devrait sentir la sensation de douleur ne la sent pas et l'autre, celui qui voit l'action produisant la douleur, lui, la sent. Ce mécanisme de la représentation permet de dépasser l'horreur et de voir ce qu'il y a derrière celle-ci, ce qu'il y a derrière cette agression contre soi-même.

Après la douleur, la seconde forme que nous rencontrons dans la dramaturgie contemporaine colombienne pour provoquer l'horreur à travers le corps, et que nous avons déjà nommée auparavant, est la décomposition du corps mort. La pièce *Cuarto frío* [Chambre froide] de Tania Cárdenas¹³⁶, Prix Villa de Madrid en 1998, en est un clair exemple. L'auteur met en scène deux jeunes femmes qui font un pacte suicidaire. Alors qu'Ana meurt la première, Violeta reste dans le lieu du suicide regardant le corps de son amie se décomposer, en attendant de décider si elle se suicide à son tour ou non. Les processus par lesquels ces personnages passent tout au long de la pièce génèrent dans le personnage mort, dans son fantôme, l'horreur de voir son propre corps en transformation.

Les scènes des pièces référencées ici, malgré les différences d'action, débouchent toutes sur une même problématique : l'image du corps humain comme objet d'horreur. La sensibilité que peut générer la vulnérabilité et la fragilité du corps peut provoquer, au moment de la représentation, une métaphorisation des actes violents que l'homme inflige à l'homme et de l'inexorable disparition du corps comme commencement de la mort, lequel est un des composants qui accompagnent le sentiment tragique de l'homme, car son corps humain souffre aussi de transformations et ce que l'on en fait a toujours été une préoccupation pour lui.

¹³⁶ Tania Cárdenas Paulsen, *Cuarto Frío* in *Revista A Teatro*, No. 16, Medellín, Enero, diciembre 2009, p. 90-109. - Cette pièce a été Prix Lope de Vega en 1998 et Prix Ibéro-américain de Théâtre Villa de Madrid.

1.1.1. La douleur

1.1.1.1. La mort sur la peau

La scène intitulée *Ornithorynques* dans *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, est la scène qui ouvre cette pièce. *Un* et *Deux* se trouvent *au milieu du paysage* (p. 13). Ils sont en train d'uriner. *Deux* s'entraîne à rire. Uriner et rire, deux actions quotidiennes qui se convertissent ici en actions extraordinaires. *Deux* et *Un* étaient des chiens et sont en train de se changer en homme. Nous avons ainsi devant nous deux personnages de fiction comme métaphore de l'homme. Nous nous trouvons face à deux êtres qui étaient des chiens, qui désormais n'urinent plus à quatre pattes. Maintenant ils s'habituent à faire debout, à la manière humaine. En ce qui concerne l'action de rire, "s'entraîner à rire", représente l'image de quelque chose de nouveau, de non naturel, impropre à ces personnages tout juste transformés en hommes. Le fait que *Deux* essaie de rire est une constatation de sa transformation. Sa voix change, comme ses bruits, ses anciens aboiements se convertissent en sonorités humaines du rire. Devant cette transformation, les « avant-chiens » cherchent un langage qui les décrive, qui leur permette de comprendre ce qui leur est arrivé. Le mot *Ornithorynque* est le mot trouvé par *Un* pour pouvoir exprimer comment il se sent :

Un: Nous sommes des ornithorynques. Nous ne sommes de nulle part.

Deux: C'est mieux ainsi, nous n'avons pas à marquer notre territoire. Il nous appartiendra petit à petit. (p. 13)

Uno: Somos como ornitorrincos. No somos de ninguna parte.

Dos: Es mejor así, no tenemos que marcar territorio. Todo nos pertenece. Nos pertenecerá poco a poco.

Dans ces deux textes est envisagée la position de chacun des personnages devant la transformation dont ils souffrent. Maintenant que les deux « *pensent* », se crée entre eux des arguments qui permettent de voir des positions différentes face aux événements. *Un* parle d'identité. Du fait de ne plus appartenir maintenant à aucun camp. D'un être formé de morceaux de chien, d'homme, sans savoir qui les a « procréés », comme il le dit lui-même ensuite dans un autre texte. *Deux*, au contraire, parle de ce que peut provoquer le fait de ne plus avoir de frontières territoriales. Aujourd'hui, sans limites, tout peut leur appartenir. Le pouvoir de dépasser les limites, de ne plus en avoir, crée chez *Deux* une sensation de toute puissance.

Au milieu du paysage ces deux personnages commencent une nouvelle vie. Avec ces sensations d'être un autre sans encore savoir ce qu'ils sont vraiment, un aspect physique monstrueux dans un *no man's land*, cette scène de la pièce de Rubiano met en place des personnages-témoins, survivants moitié animaux, moitié humains. Il leur reste encore quelques poils collés à la peau, un morceau de queue, des restes d'oreilles de chiens et cependant ils rient et urinent debout. Ce sont maintenant d'« étranges créatures » qui ont vécu la guerre et qui métaphoriquement ont été contaminés par elle. Rien n'est plus comme avant, *Un* a envie de « *se mettre au soleil et penser* » comme quand il était encore un chien. Mais ce n'est plus possible maintenant. C'est pourquoi il affirme à *Deux* :

Un : Je regrette quand j'étais chien.
(Silence) Mais je ne regrette pas de ne
plus être un chien. (p. 13)

*Uno : Extraño cuando era perro. (Pausa) Pero
no extraño ser perro.*

A partir de cette déclaration de *Un* nous comprenons ce personnage comme un être divisé entre le passé et le présent. Son unité « d'être chien » est rompue, sa continuité s'est interrompue. Il regrette ses actes qui le faisaient *être chien*, mais il ne regrette pas *être chien* en soi. Parce qu'il ne l'est plus. Il n'est plus chien, bien qu'il en conserve des traces dans son corps : c'est un homme sans l'être complètement.

Pour *Deux*, au contraire, ce changement de chien à homme représente bien plus un bénéfice. Penser, marcher sur deux pattes, cela lui permettra de s'approprier le monde. Sans nécessité de limiter son territoire, il peut s'approprier de tout. Il se sent homme. Pas du tout chien. Conscient de cela, il sait qu'ils se trouvent en guerre et qu'ils doivent tuer les chiens et tous ceux qui, bien qu'ils aient subi la transformation, se sentent encore un peu chiens. *Deux* assume son nouvel état, sa nouvelle condition, maintenant, il *est* un homme.

Le conflit naît entre ces deux personnages parce qu'il y a un chien qui s'interroge sur sa transformation (*Un*) et un autre (*Deux*) qui l'assume sans problème. Positions contraires et conflictuelles dans le contexte de l'œuvre, car c'est la guerre et elle implique que si l'un d'entre eux n'assume pas sa nouvelle condition, un des deux doit mourir même s'ils ont auparavant appartenu à la même espèce. C'est là l'unité d'action de cette scène : donner la mort, et cette action évolue jusqu'à la fin.

Un est surpris de ne rien sentir en voyant ses frères pendus. *Deux*, en revanche, ressent de la répugnance devant les odeurs des morts. Des sentiments et les sensations commencent à naître à l'intérieur de *Deux* qui sont des signes d'humanité le transformant. Et c'est à partir de cette humanité que la lutte à mort commence entre eux :

Un : (...) Notre peau s'est creusée.

Deux : De quelle couleur étions-nous alors dessous ?

Un : Comme les hommes. Regarde.

Deux : Ne te fais pas ça.

Un : ça ne fait presque pas mal.

Deux : On dirait du sang...

Un : ça s'arrache facilement.

Deux : Je ne veux jamais me faire ça.

Un : Je peux m'en arracher plus.

Deux : L'odeur m'inquiète.

Un : Tu as faim ?

Deux : Ne t'en enlève pas plus.

Un : Je veux trouver le cœur.

Deux : Arrête maintenant !

Un : Tu veux manger un peu, non ?

Deux : Va-t'en d'ici.

Un : Mors.

Deux : Cours, fous le camp, fuis !

Un : Je ne m'en irai pas. Je veux voir comment tu m'avales.

Deux : Je suis un homme !

Un : Pas encore. Tu me mors comme un chien...Continue ! (p.15)

Uno: (...) *Se nos cayó la piel.*

Dos: *¿De qué color, entonces, éramos debajo?*

Uno: *Como los hombres. Mira.*
 Dos: *No te hagas eso.*
 Uno: *Casi no duele.*
 Dos: *Parece sangre...*
 Uno: *Arranca fácil.*
 Dos: *No quiero hacerme eso nunca.*
 Uno: *Puedo arrancarme más.*
 Dos: *El olor me inquieta.*
 Uno: *¿Tienes hambre?*
 Dos: *No te quites más.*
 Uno: *Quiero encontrar el corazón.*
 Dos: *¡Para! ¡Ya! (...)*
 Uno: *Quieres comer un poco... ¿no?*
 Dos: *Vete de aquí.*
 Uno: *Muerde.*
 Dos: *Corre, lárgate. ¡Huye!*
 Uno: *No me iré. Quiero ver cómo me tragas (...)*
 Dos: *¡Soy un hombre!*
 Uno: *Todavía no. Me estás mordiendo como un perro... ¡Sigue! (...)*

Les différentes étapes de sensations et d'émotions par lesquelles passe *Deux* avant d'attaquer *Un* sont les suivantes : la perception du sang; sentir ne pas vouloir se faire à soi-même ce que fait *Un* ; la préoccupation pour l'odeur que génère *Un* ; ne pas vouloir continuer à voir *Un* s'arracher la peau ; l'urgence qu'*Un* fuie parce que ses instincts de chien renaissent bien qu'il soit un homme.

Car l'action d'*Un* de se déchirer la peau devant *Deux* est, d'une part, une provocation à l'encontre de *Deux*. Premièrement pour lui démontrer l'homme qu'est devenu *Deux*, parce que pour lui il est difficile de supporter de telles sensations de douleur, de sang. Deuxièmement, pour lui démontrer en même temps qu'en *Deux*, malgré son nouvel état d'humanité, naît en lui une violence provenant de ses instincts animaux. Cette animalité, mêlée à l'humanité, est ce qu'incarne *Deux*. D'autre part, *Un* provoque structurellement dans l'écriture de la scène une évolution de l'action qui va faire découvrir à travers ses actes, en nous comme spectateurs, une douleur dans la peau qui, bien qu'elle vienne de la parole et de la fiction, peut donner des frissons.

Quoiqu'*Un* sache que s'arracher la peau sans ne rien sentir peut occasionner sa mort, parce que cela provoque aussi en *Deux* le désir de le tuer, *Un* va jusqu'au bout de son action. Dans cette mesure il agit comme un personnage tragique. L'unique manière de trouver une sortie à son identité annulée est de vérifier si *Deux* le tuera, *Un* est alors bien un « ornithorynque », un animal, mais pas seulement un homme, bien qu'il ait des formes humaines :

Deux: Nous sommes des hommes...

Un: Alors tue-moi.

Deux: Ne me demande pas cela.

Un: Alors je te tue moi...

Deux: Tu ne le feras pas.

Un: (Il le mord) un des deux...

Deux: (Avec furie) tu veux que je t'avale comme ça ? Tu veux me voir comme ça non ? Avec le museau enduit de ton musc. Fouillant dans tes entrailles comme si mes doigts servaient encore à gratter. Tu n'es pas un chien, ni une limace, ni un ornithorynque.

Un: Je le suis. (p. 16)

Dos: Somos hombres...

Uno: Entonces mátame.

Dos: No me pidas eso. (...)

Uno: Entonces te mato yo...

Dos: No lo harás.

Uno: (Lo muerde). Uno de los dos...

Dos: (Con toda la furia) ¿Así quieres que te trague? ¿Quieres verme así, no? Con el hocico empegotado de tu almizcle. Hurgando en tus entrañas como si mis dedos todavía sirvieran para escarbar. No eres un perro, ni una babosa, ni un ornitorrinco.

Uno: Lo soy.

Cela lui coûte à *Deux* de reconnaître qu'*Un* n'est pas comme lui et une fois qu'il l'a vérifié, il le tue. *Un* provoque avec *Deux* sa propre mort pour se reconnaître différent de *Deux*, c'est-à-dire, pour ne pas se reconnaître comme homme, mais comme un mélange d'homme et de chien, pour se reconnaître comme un « ornithorynque », sans savoir d'où il vient ni qui il est. Cependant, en *Un* la qualité d'ornithorynque lui donne aussi des formes humaines diverses : ce n'est pas un homme, mais pas non plus un chien. Il pense mais ne sent pas. Il souffre de la transformation, mais il ne sait pas d'où il vient. Cela génère en lui des contradictions qui l'empêchent de trouver son identité. Comme homme qu'il est maintenant, paradoxalement il ne sait pas qui il est parce qu'il est également chien. Devant une telle situation, l'unique issue qu'il possède pour tenter de trouver son identité est l'action de s'arracher la peau pour que *Deux* le tue. Cela lui donnera la possibilité, au moins, de voir ce qui le différencie de *Deux*. C'est-à-dire qu'il cherche son identité par élimination, ne trouvant pas ce qu'il est, sinon ce qu'il n'est pas, pour créer en lui une conscience de soi et de l'autre.

Dans cette mesure, l'action de *Deux* de finir par le tuer, si on la regarde d'un point de vue psychologique et social, est ce qui permettra à *Un* de trouver des aspects de son identité. Car l'identité est toujours basée sur le principe de l'altérité. L'autre est ce que je ne suis pas et je suis ce que l'autre n'est pas. Pour *Un*, savoir que *Deux* est plus homme que lui crée une différence avec *Deux* et par conséquent une particularité de son être à partir de cette différence :

Deux: Ne meurs pas sans me dire ce
que tu cherches.

Un: (Il rit) J'ai toujours su que tu étais
moins chien et plus homme que moi...

(p.17)

Dos: No mueras sin decirme qué buscas vas.

*Uno: (Rie) Siempre supe que eres mas hombre y
menos perro que yo...*

Un rit, c'est-à-dire qu'il est déjà un homme. Et le cynisme du rire ou de la satisfaction à l'heure de sa mort est la preuve qu'il a atteint son objectif. Le fait qu'*Un* ne s'identifie pas avec le nouvel être en lequel il s'est transformé et que *Deux* le fasse et ait des sensations humaines devant l'action de s'arracher la peau, crée dans cette scène une métaphore de l'identité de l'homme. Non seulement comme humain, mais en mettant en évidence le côté animal qui se cache derrière l'humain. Pour *Deux*, la clarté de son identité lui permet d'avoir d'un côté la sensibilité à la douleur lointaine (quand *Un* s'arrache la peau), en même temps qu'il assume la nécessité de détruire l'autre au milieu de la guerre, sachant que l'autre n'appartient pas à son camp. L'unité de ces deux identités engendre l'homme nouveau.

Quant à la structure dramatique de cette scène, nous pouvons voir une représentation, à travers la relation tissée entre *Un* et *Deux*, de l'ambiguïté de la nature humaine face à son instinct destructeur, en même temps que face aux sensations humaines en percevant l'horreur dans le mal qu'il peut faire à l'autre, dans sa peau. Dans cette scène, l'auteur recourt à l'image de la destruction en la dissociant de l'émotion. Il s'agirait là d'une variante structurelle, au niveau dramatique, afin d'engendrer le conflit. Car c'est dans le spectateur qu'est suscitée l'émotion (dans *Deux* quand *Un* se fait mal) et non dans le personnage qui se fait mal (*Un*). L'unité de l'action et de l'émotion est rompue et permet de créer une réflexion sur la relation entre la douleur et la mort, ainsi qu'entre la recherche ou l'appropriation de l'identité d'une

humanité qui, se reconnaissant elle-même comme humaine, paradoxalement naît en elle les instincts d'animalité.

1.1.1.2. De la douleur à la vengeance

Le personnage de la scène *Gale* de *Cada vez que ladran los perros* est un spectre nommé *Zéro*. Alors qu'il est mort, il apparaît à son fils *Chien* à qui il demande de se venger de celui qui fut son maître et l'a abandonné et laissé mourir de la gale. Nous apprenons dans la dernière scène de la pièce que son fils *Chien* est de la race canine des « princes danois ». C'est ici une allusion à la scène d'*Hamlet* avec le spectre de son père. Une tragédie de Shakespeare reprise dans une métaphore contemporaine de la vengeance.

Zéro et son maître, appelé Père dans l'œuvre, protègent depuis l'extérieur de la maison de Madame et sa jeune fille au cas où l'armée des chiens transformés en hommes nouveaux arriveraient pour leur faire du mal. Pendant la scène *Madame et Fille*, nous savons que le chien et le père sont dehors avec un fusil. Devant l'arrivée de tant d'hommes « nouveaux », ils se retrouvent impuissants et ne peuvent rien faire pour les femmes. Mais s'il on en croit la narration du Prince danois dans la dernière scène de la pièce, les deux femmes se tueront entre elles avant que la dite armée n'entre dans la maison.

Quand les deux femmes meurent, le père, le jour suivant, plongé dans sa douleur et s'éloignant du monde, attache son chien *Zéro* à un arbre et l'oublie. *Zéro*, envahi par la gale meure après quatre ans de souffrance. Ainsi, lorsque le spectre de *Zéro* apparaît à son fils, il lui fait une description minutieuse des faits, de sa

souffrance et du prix qu'il accorde à sa vengeance pour le mal que lui a fait son maître. Le corps galeux et putréfié de Zéro devient l'objet qui inspire l'action tragique de la vengeance. La douleur et la souffrance sont les moteurs qui poussent les personnages à agir et à développer l'action depuis le début jusqu'à la fin de la scène. De manière crue, mais avec un langage presque lyrique, Zéro manipule les sentiments de son fils à travers son discours pour atteindre son objectif, être vengé :

Zéro: L'enfer est bon. Là-bas, tu ne meures pas, tu n'es pas malade, tu ne pourris pas. Son nom est mal donné. Si l'enfer est horreur et douleur, ce n'est pas là-bas, c'est ici que tu en souffres parce que tu es vivant. Les cicatrices restent pour l'éternité ; de la même manière que tu as la peau, les extrémités, l'air de ton visage en mourant, ainsi continueras-tu à vivre toute ta mort. (p.35)

El infierno es bueno. Allí no te mueres, no te enfermas, no te pudres. El nombre está mal dado. Si el infierno es horror y dolor, no es allí, es aquí donde lo padeces porque estás vivo. Las cicatrices quedan toda la eternidad; como tengas la piel, las extremidades, el gesto de tu rostro al morir, así seguirás viviendo toda tu muerte.

La condamnation à mourir et à demeurer pour toujours comme on a vécu est le fatalisme d'une continuité de la souffrance au-delà de la mort. La vengeance se transforme alors en une possibilité de rompre avec cette fatalité parce que celui qui a fait le mal est châtié. D'autre part, l'enfer est la métaphore d'un état extrême de souffrance, mais non une souffrance de l'esprit, comme le conçoivent les religions, sinon celle du corps. C'est le corps qui

se transforme en enfer et celui-ci n'est pas vécu après mais avant la mort. L'enfer est ainsi converti en quelque chose de temporel et non plus éternel. Si la vie est l'enfer, la mort devient alors bonne parce qu'il ne se passe plus rien dans le corps et elle est éternelle.

Depuis le début Zéro est caractérisé comme une victime pour que son fils le venge de l'assassinat. Les traces de douleur continuent et continueront éternellement, bien qu'il n'y ait pas de souffrance. Ce n'est pas sa mort qui le conduit à l'enfer, mais la vie elle-même qui s'est convertie en enfer. C'est de cette manière que l'expérience extrême de la douleur transforme la conception du monde du personnage Zéro, générant en lui l'idée que son maître a été l'unique coupable de ce qu'il a dû souffrir.

De cette manière naît le sentiment qui correspond à un thème classique de la tragédie : la vengeance. L'apparition du spectre de Zéro réclamant vengeance à son fils retrouve une tradition tragique que Rubiano conserve dans cette scène. Cependant, à la différence du père d'Hamlet par exemple, la justification de la vengeance n'est pas basée sur une histoire nationale, ni familiale, mais sur sa vie personnelle. Ceci est une caractéristique contemporaine.

Le caractère particulier que Zéro imprime à cette demande de vengeance correspond également à sa possible transformation de chien en homme alors qu'il expérimentait, attaché à un arbre, sa terrible maladie de peau. C'est pourquoi ce n'est ni la lignée, ni une descendance déshonorée qui est en jeu, mais un être en qui le sentiment de vengeance naît et qui est justifiée par l'expression minimaliste de tout ce qu'il a dû souffrir dans son corps :

Tu vois les écailles ? Je ne suis pas un chien qui veut devenir un poisson, c'est la croute de sang et de poussière et de salive et de pluie et de soleil et de poils morts que fait la gale laissée à l'air. Je suis resté quatre ans couvert de pustules, m'arrachant avec les dents et les ongles des couches et des couches de chair que je grattais jusqu'à arriver à la première peau, près des os, nourriture pour les mouches et bouillon de vers. (p. 35)

¿Ves las escamas? No soy un perro que quiere volverse pez, es la costra de sangre y polvo y saliva y lluvia y sol y pelos muertos que deja la sarna padecida a la intemperie. Cuatro años duré tapizándome de pústulas, arrancando con dientes y uñas veloces las capas y capas de carne que picaba hasta llegar a la piel más primitiva, cercana a los huesos, manjar de moscas y hervidero de gusanos.

La narration de Zéro progresse dans l'horreur à mesure que sa description pénètre dans sa peau. A partir de la superficie, la couche externe de la peau, il rentre dans la profondeur de la souffrance extrême, traversant chaque couche jusqu'à arriver à toucher les os, ce qui, littéralement, peut aussi pénétrer les os du lecteur-spectateur, cette narration lui donnant des frissons. Ce minimalisme dans la narration justifie pour le personnage son désir de vengeance. Avec lui le personnage met le public devant un jugement moral. La description des faits que fait Zéro place le lecteur-spectateur dans une situation de douleur et de souffrance qui peut provoquer en lui le désir de faire justice et de choisir de venger la mort indigne de ce chien. Avec Zéro nous entendons l'écho de la voix du père d'Hamlet : *“Venge son meurtre horrible et*

*monstrueux.*¹³⁷ Cette narration terrifiante des faits produit à l'intérieur du spectateur la compassion et l'horreur devant la souffrance de la chair. Afin que nous la sentions comme si c'était sur notre propre peau.

La chaîne se transformait aussi. Elle était en train de pourrir avec moi jusqu'à la fin. Quand mon coeur a arrêté d'envoyer du sang galeux, elle a craqué elle aussi. (p. 35)

La cadena era también perro. Se estaba pudriendo conmigo hasta el final. Cuando el corazón dejó de bombardear sangre sarnosa, ella también reventó.

D'autre part, avec cette scène nous assistons aussi à une rupture dans l'unité entre le destin, la faute et le châtement de la tragédie. Pour Zéro, son maître l'a attaché à l'arbre en châtement de ne pas avoir défendu ses deux femmes, parce qu'ils n'ont pu tous les deux les sauver. Mais pour Zéro, ce n'est pas un châtement qu'il doit assumer par la faute à laquelle il était destiné et qu'assumerait le héros tragique. Pour ce personnage, la souffrance et le châtement de la gale mérite la vengeance et non pas une acceptation.

Je ne voulais pas mourir comme ça. Mon illusion était de briser mes chaînes, courir une dernière fois, sauter par la baie vitrée de sa chambre en me coupant avec le verre, voir le maître se réveiller dans le lit de sa femme morte. Se regarder les yeux dans les yeux. L'un en face de l'autre.

¹³⁷ W. Shakespeare, *Hamlet*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1978, p. 60.

Fermer les mandibules sur ses testicules ou son cou : une pression d'acier qui serre jusqu'à se broyer elle-même. C'est ce que je voulais avant de partir en enfer. (p. 37)

No quería morir así. Mi ilusión era reventar los seguros, correr por última vez, saltar por el ventanal de su dormitorio cortándome con el vidrio, ver al amo despertar en la cama de su esposa muerta. Una mirada frente a frente. Uno contra uno. Cerrar las mandíbulas sobre sus testículos o su cuello: una prensa de hierro que aprieta hasta triturarse a sí misma. Eso quería, antes de viajar al infierno. (...)

« *Se regarder les yeux dans les yeux. L'un en face de l'autre* » .

Ce serait la meilleure façon de mesurer leurs forces, entre celui qui se considère victime et son bourreau. Cependant, cela n'est pas possible. Le père, qui a perdu sa femme et sa fille, perd aussi Zéro, son chien. Ce père, qui est un homme, ne peut considérer un chien à son niveau, d'autant moins qu'il ignore que son chien s'est transformé en homme. Zéro, comme animal, provoque la vengeance comme acte humain ce qui crée une étrangeté dans la répétition de sa demande et peut, y compris, être vue comme une version ironique de la vengeance de la part de l'auteur :

Comme un prince danois, tu dois venger l'honneur de ton père. Il en est resté là (...). Il ne sait pas que je suis mort, il ne m'a même pas encore enterré (...). Comme un chien j'ai du mourir et comme un chien tu dois me venger. (p. 37)

Como un príncipe danés, tienes que vengar el honor de tu padre. Ahí sigue él. (...) No se enteró de mi muerte, no me ha enterrado aún. (...) Como un perro he tenido que morir y como un perro me tienes que vengar.

Ce chien réclamant vengeance peut aussi prendre un sens théâtral humoristique à l'intérieur du thème tragique, à l'instar de l'Hamlet de Shakespeare, lorsque par-delà sa tragédie celui-ci relevait le caractère risible de son drame. Rubiano, dans cette scène, crée un personnage de chien, de la race des princes danois, en analogie avec Hamlet, prince du Danemark, dans une situation identique de vengeance. Cela peut provoquer le rire chez le spectateur, alors qu'est relaté un récit de putréfaction et d'abandon de la part des êtres proches, comme son maître ou la chienne Isla, qui allait lui rendre visite chaque fois qu'elle était en chaleur :

Un jour elle a arrêté de venir, mais je continuais à sentir ses traces odorantes.(...) C'était quand je pleurais le plus : un hurlement de peine. C'était quand la peau me grattait le plus : des cris de rats. C'était quand le cou me serrait le plus : aboiements d'angoisse. (...) Je ne sais pas ce que j'inspirais mais je suis sûr que ce n'était pas du dégoût. Peut-être de la terreur : celle d'une bête échappée d'une léproserie. (p. 36 et 35)

Un día dejó de venir, pero seguía sintiendo sus marcas olorosas (...) Era cuando más lloraba: un aullido lastimero. Era cuando más picaba la piel; chillidos de rata. Era cuando más apretaba el cuello: ladridos de angustia. (...) No sé qué producía pero estoy seguro que no era asco. Terror tal vez, una bestia prófuga de un leprosario.

Ce texte nous fait également entrer dans un autre champ de description de l'horreur, à travers les sens. Les descriptions faites

par Zéro aident le lecteur-spectateur à ce que ces sensations sur la peau du personnage soient encore mieux comprises quand il juxtapose à la description de sa peau l'image sonore des mots : hurlements de chiens, cris de rats, aboiements, enrichissent l'image de la sensation de la peau avec la sensation que produit un souvenir auditif. Cela permet de mieux rendre vivante l'angoisse et les sensations que peuvent engendrer l'univers d'inquiétude du personnage. L'image de la peau va de pair avec le souvenir des sons que produit l'angoisse, et les deux - sensation sur la peau et son - s'unifient pour décrire le sentiment de douleur causée par l'abandon.

Ainsi donc, Zéro, à travers l'horreur, génère une transformation dans les sentiments qui font penser à ce qu'il a souffert dans sa métamorphose de chien en homme. La demande de Zéro à son fils de le dédommager peut s'interpréter également comme une recherche de son identité d'homme. C'est ce qu'induit son fils dont nous saurons ensuite dans la pièce qu'il est un homme nouveau qui poursuit des représailles comme son père le lui a demandé. La circularité humaine de la vengeance qui consiste à répondre au mal qu'un autre a fait par un mal sinon plus grand, au moins de même niveau, est une méthode pour retrouver l'honneur du héros et son lignage, méthode qui appartient à l'art de la représentation depuis la tragédie.

Dans cette scène de la pièce de Rubiano, bien qu'il maintienne la circularité propre à la vengeance pour un mal fait au personnage, les raisons de cette vengeance sont alimentées par un cas particulier et non pas collectif. La nécessité ressentie par le spectre de Zéro que son fils venge sa mort est une démonstration de sa transformation en homme, non pas en homme social, mais individuel. Zéro se reconnaît comme étant affecté par un autre.

Son ancien maître l'a laissé des années abandonné à la souffrance, et maintenant, mort, il a besoin de compassion à travers l'horreur de la douleur comme récupération de l'humain, mais l'humain nourri par la nécessité de se faire justice de ses propres mains. A la fin de la pièce, dans la dernière scène (10), intitulée *Prince Danois*, nous verrons le fils de Zéro se vengeant du personnage Père en lui assurant que sa femme et sa fille firent une orgie avec Les Nouveaux (hommes) et que leurs corps ne sont pas enterrés là où le père le croyait. Prince Danois utilise le mensonge comme forme de revanche, mais quand le père, plein de douleur, va chercher les cadavres des deux femmes pour vérifier les affirmations du Chien, le remord apparaît dans ce personnage.

Ile: Où sont les deux femmes ?

Chien: Elles ont toujours été enterrées au même endroit. Elles se sont donnés elles-mêmes un coup de couteau avant qu'ils ne les touchent.

Ile: Tu l'as inventé.

Chien: (Il rit) Tout. (Il se rend compte qu'il rit, se touche les commissures des lèvres. Arrête de rire.) Je devais venger mon père. (Silence). Mais je ne peux tuer personne. (Long silence).

Ile: Tu sais rire.

Chien: Je n'aime pas ça.

Ile: (Le caressant). Il ne te reste pas beaucoup de poils, mais tu as encore une queue.

Chien: Comme des ornithorynques. Comme s'ils nous avaient fait de morceaux. (FIN). (p.77)

Isla: Donde estan las dos mujeres?
Perro: Siempre han estado enterradas en el mismo sitio. Ellas mismas se acuchillaron antes que las tocan.
Isla: Lo inventaste.
Perro: (Rie) Todo. (Se da cuenta de su risa, se toca las comisuras de los labios. Deja de reir.) Tenia que vengar a mi padre. (Pausa). Pero no puedo matar a nadie. (Largo silencio).
Isla: Sabes reir.
Perro: No me gusta.
Isla : (Acariciándolo). Te queda muy poco pelo, pero aún tienes cola.
Perro: Como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos. (Oscuro final).

Pour ce chien, sa race de prince danois ne correspond pas au niveau de ses actes. La nostalgie de la vengeance héroïque naît dans ce personnage quand il se reconnaît lui-même comme un chien quelconque transformé en homme, sans savoir qui il est. Chien, comme dans la première scène avec le personnage *Un*, se sent ornithorynque. Sans identité. Avec cette scène nous découvrons l'acte tragique de la vengeance dans un espace dramatique sans héros et sans l'action complète de la tragédie.

1.1.1.3. La douleur à vif

Dans l'oeuvre *Otra de leche*¹³⁸ [Une autre de lait] de Carlos Enrique Lozano, l'horreur décrite sur la peau ne va pas à la recherche de l'identité individuelle comme le font *Un* et *Zéro* dans la pièce de Rubiano, mais nous fait pénétrer dans les territoires de la douleur profonde. Une douleur qui parcourt tout le corps en l'enfermant en elle sans aucune compassion. Dans la scène *Métal*, le personnage est E, une femme. On lui coupe la peau avec un couteau et elle ne peut se défendre. Elle sent les coupures et décrit ce qu'elles lui produisent :

¹³⁸ Carlos Enrique Lozano, *Otra de leche*, Memorias de teatro, Revista 3, Festival de teatro de Cali, No. 3, Cali, 2006, p. 77-89.

L'acier sous ma peau. Ça me gratte.
Sépare ce qui a été tissé par Dieu. Ou
par je ne sais qui. Par le désir de mes
parents (...) L'acier entre. C'est une
caresse profonde. C'est toucher plus à
l'intérieur. Plus loin. Mais ça
n'arrache que la peau.
Minutieusement. (p.85)

*El acero bajo mi piel. Me rasga. Separa aquello
que fue tejido por Dios. O por no sé quién. Por
el deseo de mis padres (...) El acero entra. Es
una caricia profunda. Es tocar más adentro.
Más allá. Pero sólo arranca la piel.
Minuciosamente.*

Alors qu'E décrit ainsi ce qu'elle sent, elle avoue en même
temps son impuissance jusqu'au point de sentir qu'à cause de la
douleur, elle va perdre connaissance :

Je sens l'air qui pour la première fois
me touche à l'intérieur. C'est étrange.
C'est fort. C'est une sensation
électrique. Ça me saisit d'effroi un
instant. Je crois que je vais perdre
connaissance mais je me retiens.
(p.85)

*Siento el aire que por primera vez me toca
adentro. Es extraño. Es fuerte. Es una
sensación eléctrica. Me sobrecoge por un
instante. Pienso que voy a perder el
conocimiento pero no lo hago.*

Maintenir sa conscience est une réponse du corps à la
douleur. C'est une lutte contre la mort malgré son caractère
inexorable au moment où elle arrive. La compassion et la terreur
qui se réveillent dans ce personnage nous fait entrer dans la
cruauté du bourreau, de ce qui, en causant la douleur, pousse à

expérimenter le dépassement des limites de la souffrance d'autrui. Celui qui inflige la douleur à E le fait de manière consciente et volontaire, de même que sans compassion :

Ce sont des mains expertes (...) C'est un bout de métal qui s'introduit en moi. (...) ça n'affecte pas mes signes vitaux. Ça ne va pas m'éliminer. (...) Je regarde mes muscles. Ça passe sur eux sans les pénétrer. Sans les déchirer. (...) ça les dépouille seulement de leurs vêtements. (p.85)

Son manos expertas. (...) Es un trozo de metal que se introduce en mí. (...) No me afecta los signo vitales. No me va a eliminar. (...) Me contempla los músculos. Se pasea sobre ellos sin penetrarlos. Sin rasgarlos. (...) Solo las despoja de sus vestiduras.

Celui qui coupe est un professionnel. Nous ne comprenons pas quelles sont les circonstances, le lieu où ce corps se trouve, la personne qui procède aux coupures. Cela peut-être en pleine chirurgie sans que l'anesthésie fasse son effet, il peut aussi s'agir d'une torture, rien n'est clair. Cependant, les détails avec lesquels E décrit les déchirures qu'ils lui font sur la peau nous mettent face à une scène dans laquelle on a l'impression qu'est pratiqué un acte de pur sadisme. La cruauté de ces "mains expertes" provoque le témoignage de cette femme sans que nous voyions quoi que ce soit de nos yeux. Tout se passe à travers les mots. C'est ainsi que l'acte de couper la peau de quelqu'un s'introduit dans notre imagination alors que nous écoutons cette voix narratrice. Dans cette scène, les personnages s'estompent là où la peau arrive, là où la douleur pénètre. On entend une voix. Ce qu'elle décrit réduit la femme à une peau qu'on est en train de déchirer et celui qui la coupe à des mains expertes. Nous ne savons rien de plus, et ne

voyons rien d'autre. L'action est narration. Dans cette mesure, ce sont les mots qui sont ici les protagonistes.

Les paroles sont dites au moment même du supplice, faisant cohabiter image et scalpel, dissection des fibres de la peau comme s'il s'agissait d'une autopsie, mais pratiquée sur un être vivant. La contradiction des forces dramatiques, parole et image, transmettent de nouveau la sensation sur la peau du lecteur-spectateur, forces qui s'appuient sur d'autres figures analogiques pour que la sensation soit encore plus vive :

Je ne sais pas ce que je sens. Je pense à l'odeur d'un muscle. Je ne l'imagine pas. Ça doit sentir la chair. D'animal. De n'importe quel animal. De vache. De porc. De chien. Je n'aime pas l'odeur de la chair crue. (...) je ne veux pas continuer. Je suis épuisée. Je veux me reposer. (p.85)

No sé a qué huele. Pienso en el olor de un músculo. No lo imagino. Debe oler a carne. De animal. De animal cualquiera. De vaca. De cerdo. De perro. No me gusta el olor de la carne cruda. (...) No quiero seguir. Estoy exhausta. Quiero descansar.

C'est ainsi que le corps, réduit à la chair retrouve son origine animale. E est un personnage qui sort de lui-même pour se décrire comme s'il s'agissait d'une autre personne ou comme si elle-même, E, était une autre chose. Nous nous trouvons ici devant un nouvel exemple de dissociation dramatique entre la parole et l'action. La parole ici se transforme de nouveau en action. En même temps, cette parole ne peut qu'être une représentation, un symbole, parce qu'il y a un réalisme de l'image qui ne correspond pas à la situation, qui la transgresse, parce que personne ne peut parler

alors qu'on lui enlève la peau. Au lieu de cris, de plaintes, de douleur, E décrit ou tente que sa douleur ne soit expérimentée qu'à travers la narration et l'image qu'elle fournit. Nous traversons de nouveau l'horreur, comme un scalpel qui coupe avec précision les mots.

D'autre part, l'espace et le temps scénique prennent ici une autre dimension, car le lieu où se déroule l'action est le corps. C'est la peau qui se convertit en lieu de l'action. C'est la peau qui est objet dramatique. Avec un intérieur, celui de la peau de E, et un extérieur, les mains qui la coupent. Ainsi, espace interne et externe se confondent. L'extérieur pénètre à l'intérieur jusqu'au point de vouloir le faire disparaître :

C'est une expérience forte qui vous écale alors qu'on sent ce corps étranger. Ce poinçon qui arrache. Qui coupe. Qui divise. Qui scinde. Qui vous écorche alors qu'on se demande si on s'évanouit ou pas. Si on résiste ou pas. (p.85)

Es una experiencia fuerte que lo descascaren a uno mientras uno siente ese cuerpo extraño. Ese punzón que arranca. Que parte. Que divide. Que escinde. Que lo despellejen a uno mientras uno piensa si se desmaya o no. Si resiste o no.

Dans cette scène le corps se détruit et à travers la douleur la voix reprend vie :

(...) dans cet état il est facile de penser à Dieu. En d'autres choses immatérielles. Aussi éloignées. Comme le jour de ma naissance. Je

suis sûre que si je me concentre, je pourrais voir ce petit corps tout entier se glissant péniblement par le col utérin de ma mère. Avec toute sa peau. Intacte. (p.85)

(...) en este estado es fácil pensar en Dios. En otras cosas inmateriales. Igualmente lejanas. Como el día de mi nacimiento. Estoy segura que si me concentro podré ver ese cuerpecito entero deslizándose penosamente por el cuello uterino de mi madre. Con la piel entera. Intacta.

De nouveau nous observons dans cette dramaturgie un retour à l'origine personnelle de l'individu. De l'enfermement dans la douleur corporelle, il est fait allusion à ce qui maintient les racines humaines et qui est revêcu au moment de la mort. Le souvenir, la distance qui est prise avec l'action présente, rendent possible à leur tour une continuité de l'instant vécu comme extrême et une discontinuité dans le présent et dans le passé qui empêche l'unité du personnage en tant qu'être intégral.

Dans cette scène de Lozano, la scission du corps représente une fois de plus le je divisé, incapable de se conjuguer dans la douleur et dans la manifestation de la douleur. C'est comme si le corps se situait dans une dimension alors que la parole et la pensée résidaient dans une autre. La continuité entre la narration et l'acte que nous ne voyons pas, mais que l'on nous raconte, crée une conscience cruelle du temporel de l'être humain, surtout quand c'est l'autre qui décide qu'un être humain doit cesser d'exister.

Ils disent que la peau met sept ans à régénérer ses cellules complètement
(...) Je ne crois pas que je pourrais

attendre autant. (...) je suis fatiguée.
Je ne sais pas si...Parce que je crois
que... (...) je crois que cette fois si.
C'est sérieux. Je crois que je vais
m'évanouir. (p.85)

*Dicen que son siete años los que tarda la piel
en regenerar sus células por completo. (...) No
creo que pueda esperar tanto. (...) Estoy
cansada. No sé si... Porque no creo que... (...)
Creo que esta vez sí. Es en serio. Pienso
desmayarme.*

Le personnage s'en va, sa conscience s'éteint. E est une métaphore de la douleur. Une douleur permanente, qui se convertit en théâtrale à travers du théâtre parlé, dans lequel la description, qui normalement est faite à travers l'action, est ici faite à partir de la narration. Le corps mutilé est le référent pour le lecteur-spectateur de manière imaginaire, un corps qui expérimente la douleur extrême, qui souffre en faisant souffrir son auditoire. Le manque d'image réelle conduit à ce que ce soit le corps du spectateur qui souffre aussi des déchirures que ces mains expertes lui font. Dans cette scène de Lozano, l'identification du spectateur à ce corps enfermé dans la souffrance physique est recherchée par un rapprochement avec le tragique dans l'horreur de la narration.

1.1.2. Le corps mort et décomposé

Le corps dans *Cuarto frío*¹³⁹ [Chambre froide] de Tania Cardenas souffre de deux transformations. Dans la première, il souffre de décomposition ; dans la seconde, à travers sa corruption, le corps se convertit en une espèce de carte où la mort parcourt chacune de ses parties. De cette manière, le corps mort n'est pas posé comme un bloc entier et immobile, mais où l'action

¹³⁹ Tania Cárdenas, *Cuarto Frío*, *op.cit.*

peut s'effectuer dans une progression vers la mort de chacune de ses parties :

La main.
Les doigts froids.
C'est par le bout des doigts que tout commence.
Le froid.
Je suis parvenu à le sentir tu sais ?
La pointe.
La phalange.
Le doigt entier.
Toutes les pointes.
La paume de la main.
Le poignet.
Ensuite quoi ?
Je ne me rappelle plus.
Je suppose que tout s'est arrêté là. (p. 92)

*La mano.
Los dedos fríos.
Por la punta de los dedos comienza todo.
El frío.
Yo alcancé a sentirlo, ¿sabes?
La yema.
La falange.
El dedo completo.
Todas las yemas.
Todos los dedos.
La palma de la mano.
La muñeca ...
¿Qué sigue?
Ya no recuerdo más.
Supongo que ahí paró todo.*

Ceci est une première description de l'arrivée de la mort. Comment se comporte le corps. Comment il se refroidit partie par partie. C'est Violeta qui parle. C'est elle qui sent l'arrivée de la mort, mais qui est interrompue parce que c'est Anna qui meure

avant elle. Ce sera sur le corps d'Ana que Violeta va parcourir le chemin complet que la mort fait sur le corps quand elle vient :

Tu as continué.

Les bras.

Les coudes.

Épaules

Ventre

Pieds

Dos

Genoux

Nombril

Tête.

Tête et cœur.

Jusqu'à la fin. (p. 92)

Tú continuaste.

Los brazos.

Los codos

hombros

vientre

pies

espalda

rodillas

cuello

ombliigo

cabeza.

Cabeza y corazón.

Hasta el final.

Partie après partie de manière méticuleuse, comme s'il s'agissait de faire une traversée, comme si se créait une carte à travers laquelle on voyageait vers la mort. Une mort qui est plus forte que Violeta lorsqu'elle doit se la représenter et surtout l'expérimenter :

J'aurais voulu t'enlacer pour ne pas
que tu aies froid, ni peur. (p. 93)

*Me hubiera gustado abrazarte para que no
tuvieras frío, ni miedo.*

Ce qui remplit d'horreur dans cette pièce, c'est le contretemps de Violeta par rapport à Ana. Car Ana est morte la première. Lorsqu'elle est morte, son cadavre est resté là, près de Violeta. Et c'est Violeta qui raconte de nouveau les événements, les différents processus par lesquels elle est passée face à la mort de Ana :

Violeta: Tu es froide.
Regarde comment sont tes mains,
congelées.
Pauvre Ana,
tu as les mains mortes.
Ana: Et chaque phalange.
Et les bras.
Et le cou.
Les poumons.
L'estomac... (p. 101

*Violeta: Estás fría.
Mira cómo tienes las manos,
congeladas.
Pobre Ana,
tiene la manos muertas.
Ana: Y cada falange.
Y los brazos.
Y el cuello.
Los pulmones.
El estómago...*

Lors d'une première lecture de cette œuvre il est difficile de comprendre l'ordre chronologique de la fable parce qu'il s'agit de nouveau d'une pièce écrite par fragments, dans laquelle le passé, le présent et le futur s'entremêlent. Il est difficile, dans un premier temps, d'établir ce qui se passe dans cette histoire. Difficile de savoir qui parle bien que les personnages soient annoncés dans chaque texte. Parce que lorsque nous nous enfonçons dans la

recherche minucieuse de cette pièce, nous nous rendons compte que ce ne sont pas les deux personnages mais quatre qui créent la situation et racontent de nouveau l'histoire : *Violeta* et *Ana* vivantes y *Violeta* et *Ana* mortes. Deux personnages qui se dédoublent pour en faire quatre. Cela crée déjà une forme de complexité car rien n'est annoncé par les indications de l'auteur. Toutes les pistes se trouvent dans la parole des personnages.

Une fois la lecture faite en ce sens, nous découvrons alors qu'il y a des moments dans la pièce où les personnages étaient vivants et d'autres où ils parlent mais sont déjà morts. Les moments où les personnages sont vivants sont une remémoration qui apparaît sur la scène comme s'il s'agissait de quelque chose qui se passait dans le présent. Il s'agit en fait d'une irruption du passé dans le présent.

Quant aux moments où les personnages sont morts, ils apparaissent en deux circonstances : la première, lorsque *Ana* est déjà morte et *Violeta* reste encore vivante ; et la seconde, quand *Ana* et *Violeta* sont mortes et qu'elles se racontent entre elles les événements. Cela engendre une difficulté dans la lecture qu'il faut résoudre avec les pistes qui se trouvent dans les textes, car il est difficile de retrouver la continuité de ce qui arrive, de ce qui est arrivé et de ce qui, à la fin, arrivera. De même le temps reste difficile à déchiffrer. Parce qu'il y a différents moments dans l'histoire, mais qui ne sont pas relatés de manière chronologique ni de manière continue. Tout est rédigé par morceau. Le lecteur-spectateur voit alors un kaléidoscope des événements et du temps.

En ce qui concerne la représentation du tragique, elle se fait à travers l'enfermement et l'horreur, en différents moments, lesquels conduisent à une terrible escalade devant le corps mort.

Dans un premier temps, apparemment, Ana, qui est déjà morte, apparaît sous forme de spectre alors que son corps se décompose. Cela provoque en son fantôme un désespoir terrible. Car Violeta, qui n'accepte pas sa mort, ne veut pas ouvrir la salle de bains où elles se trouvent afin qu'ils récupèrent le corps. Violeta s'entête dans l'enfermement. Bien qu'elle n'ait pas respecté le pacte avec Ana de mourir en même temps, elle veut rester avec elle et attendre la mort aux côtés de celle qui fut son amie.

Violeta : Pauvre Ana.

A cause de moi elle a froid. (...) (p. 101

Ana : Les carreaux sont froids.

L'air est chaud.

J'ai les yeux fixés sur le plafond,
trop ouverts.

Le pied gauche incrusté dans le mur,
le nez écrasé contre la vitre.

Un bras sur l'autre,
et une gouttière résonne depuis des
heures dans mon oreille.

Mes vêtements sont humides,
et mon estomac gargouille.

Le corps d'Ana est maintenant victime
et nourriture de prédateurs mineurs.

Des dents minuscules courent sur
mes vertèbres.

Des animaux baveux logent dans mes
veines,

et deux mouches s'accouplent dans
ma bouche.

Elles s'amusent au milieu des gazes et
de la bave sèche. (p. 104)

*Violeta: Pobre Ana.
Por mi culpa tiene frío.
Ana: La baldosa está fría.
El aire está caliente.
Tengo los ojos clavados en el techo,
demasiado abiertos.
El pie izquierdo incrustado en la pared,
la nariz aplastada contra el vidrio.
Un brazo sobre el otro,
y una gotera me retumba desde hace horas en
el oído.
Tengo la ropa húmeda,
y un cosquilleo en el estómago.
El cuerpo de Ana es ahora víctima y alimento
de depredadores menores.
Dientecitos minúsculos me corroen las
vértebras.
Animales babosos se alojan en mis venas,
y un par de moscas se aparean en mi boca.
Hacen de las suyas en medio de gases y
babas secas.*

Nous nous trouvons ici devant la préoccupation pour le corps des êtres déjà morts. Une minimisation de la mort dans chaque partie du corps. Une action du corps qui s'effectue à partir des dégâts que la mort lui inflige. Nous touchons ici les frontières de la nécessité de l'homme à trouver une sépulture. Une mort qui n'a pas connu la paix et qui devient un cauchemar pour Ana . Nous trouvons ceci dans le texte suivant:

Ana : Je dégoûte.
Je pue
Regarde-moi.
Une seconde.
Avec la mort la peau change de
couleur.
Violeta.
Arrête maintenant.
Laisse-les entrer.
Laisse-les emporter ce qui reste
encore de moi.

Merde.

Je suis fatiguée.

Violeta,

je te demande seulement une chose :

la paix.

Seulement cela : ouvre cette porte et
laisse-moi sortir.

Mon corps décomposé a besoin d'un
peu d'air pur.

(silence).

Tu ne comprends pas ? (p. 104)

Ana: Doy asco.

Apesto.

Mírame.

Un segundo.

Con la muerte la piel cambia de color.

Violeta.

Para ya.

Déjalos entrar.

Deja que se lleven lo que aún queda de mí.

Mierda.

Estoy cansada.

Violeta,

sólo te pido eso: Reposo.

Sólo eso: abre esa puerta

y déjame salir.

*Mi cuerpo descompuesto necesita un poco de
aire puro.*

(Pausa).

¿Acaso no lo entiendes?

Mais plus encore que ces inquiétudes pour le corps du spectre d'Ana, la fable de cette pièce nous amène à des inquiétudes encore plus profondes à partir des personnages. Ana et Violeta étaient arrivées dans cette salle de bain où elles se trouvent maintenant pour respecter le pacte de se suicider avec un vin empoisonné. Ana le boit, mais Violeta, qui a peur, ne le prend pas complètement, son verre se brise avant qu'elle le finisse et Ana meurt avant elle. Cette salle de bains se convertira ensuite en une chambre froide, refroidie par la mort qui envahit l'endroit. La

première lecture que l'on peut faire de cette pièce par rapport au personnage d'Ana, c'est qu'elle, déjà morte, voit son propre corps se décomposer. Son fantôme, qui parle, est présent, envahit par l'angoisse qu'engendre les transformations de ce que fut son corps.

Cependant, surgit une autre lecture lorsqu'on tente de déchiffrer plus en profondeur la structure dramatique de la pièce de Tania Cárdenas. En effet, il y a des dialogues qui ne coïncident pas avec le temps et l'espace bien qu'ils soient déjà fragmentés. Cela nous oblige à nous demander si, lorsqu'Ana parle, il s'agit vraiment d'Ana (morte ou vivante) qui le fait. Naît ainsi une seconde lecture de cette pièce car en receillant l'ensemble des fragments de l'histoire racontée par les supposés personnages vivants et morts dont nous parlions auparavant, receillant ces fragments nous pourrions penser qu'il n'y a pas quatre personnages mais seulement un : celui de Violeta.

Cette seconde lecture place Violeta dans une sorte de monologue où elle incarne Ana alors que sont reconstruits les moments vécus avant qu'Ana meure. Ainsi, Violeta, enfermée dans les toilettes et dans l'horreur de la décomposition du corps d'Ana, est celle qui exprime ce que se dirait Ana à elle-même. Car elle est en train de vivre une des choses les plus horribles que peut expérimenter un être humain : la décomposition du corps d'un être proche et qui ne sera pas enseveli. Cette situation ainsi vécue peut aussi être interprétée comme un miroir de ce que son propre corps pourrait expérimenter. On retrouve ce thème de la décomposition des corps dans d'autres pièces de la dramaturgie ici analysée (*La técnica del hombre blanco*, *Un miércoles de ceniza*, *La sangre más transparente*, etc.), thème qui nous rappelle immanquablement, dans la Grèce Antique, le cas de Polinices, frère d'Antigone et fils d'Oedipe, condamné à mourir sans sépulture.

Au sujet de *Cuarto frio*, la terreur de Violeta devant le corps d'Ana, pourrait bien être justifiée, nous semble-t-il, par ce qu'Edgar Morin affirme dans son livre *L'homme et la mort*¹⁴⁰: « Une grande part des pratiques funéraires et postfunéraires vise à protéger de la mort contagieuse, même lorsque ces pratiques ne prétendent qu'à protéger seulement du mort, dont le spectre maléfique, lié au cadavre pourrissant, persécute les vivants: l'état morbide dans lequel se trouve le "spectre" au moment de la décomposition n'est que le transfert fantastique de l'état morbide des vivants. » (E. Morin, p. 37).

Si nous pensons à cette analyse de Morin dans le cas Violeta, nous comprenons pourquoi, selon cette perspective, la décomposition du cadavre d'Ana perturbe Violeta. Au moment où elle se rend compte que la mort d'Ana n'est pas un jeu, elle commence à expérimenter non seulement la mort de l'être le plus proche qu'elle avait dans sa vie, mais la possibilité qu'elle-même arrive à cet état identique de la morte qui gît à ses côtés. Violeta commence son processus de deuil. De perte. Mais parallèlement à cela, il y a une ambivalence dans ce personnage. Son désir de mourir se confronte en même temps avec la peur qu'elle a de la mort. C'est pourquoi elle n'ouvre pas la porte pour que soit sauvé le corps d'Ana. Elle reste là, enfermée avec elle, malgré les odeurs et tout ce qu'un corps mort peut dégager. Mais elle n'ouvre pas la porte parce qu'elle ne veut pas non plus vivre. Sa vie n'a plus de sens sans Ana maintenant.

Violeta: Si je m'en vais, si je te laisse partir, le vide sera si grand que je serai encore plus morte...

¹⁴⁰ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Seuil, Essais, Paris, 1970.

Je n'aurai plus de sang ni d'oxygène.
Ni envie de respirer.
Rien ne m'attend derrière cette porte.
Personne ne se souvient de moi.
Personne ne me téléphone.
Il n'y a ni lettre ni bouquet de roses.
Rien. (p. 102)

*Violeta: Si me voy, si te deajo ir, el vacío será
tan grande que estaré más muerta...
No tendré sangre ni oxígeno.
Ni ganas de respirar.
Nada me espera después de esa puerta.
Nadie se acuerda de mí.
Nadie marca mi número.
No hay cartas ni ramos de rosas.
Nada.*

Ainsi Violeta se retrouve-t-elle entre deux mondes qui se confondent. Celui de la vie et celui de la mort. Celui de la vie se confond avec la mort dans la mesure où pour elle son existence n'aurait plus de sens si elle restait en vie : *“Le vide sera si grand que je serai encore plus morte”*. Et la mort, quand celle-ci lui fait perdre l'image d'elle-même au moment de se corrompre, comme cela arrive à Ana. Ces deux circonstances de la vie et de la mort confrontent Violeta au sens de la mort et au sens de son existence. C'est ainsi que l'auteur place ce personnage dans une modalité de la représentation du tragique dans un endroit fermé face à l'horreur de la mort de l'autre, en contrepoint à l'horreur de mourir soi-même, en même temps qu'avec l'horreur de continuer à vivre.

Ces contradictions font ressortir un sens de la mort qui se renforce avec un non-sens de la vie. Cela engendre un traumatisme en Violeta. Face à son incapacité d'exister naît au même moment une conscience du réalisme de la mort, de manière physique et de manière psychologique, à la vue d'Ana se pourrissant. La mort pèse

sur la vie, mais la vie pèse également sur l'individualité de Violeta, qui n'attend rien hors de cette chambre mortuaire.

Cela crée une notion tragique absolue dans le personnage, pour qui la vie n'a pas de sens et que la mort horrifie. Ces deux pôles contradictoires constituent une confrontation entre la vie invivable et l'horreur de la mort, générant dans le personnage une absence d'issue à sa situation. A la fin, le tragique trouve une sortie pour Violeta, car il semble qu'elle meure dans cet enfermement, et il ne reste comme seul souvenir qu'un jeu malheureux entre la vie et la mort.

(Murmures

Coups sur la porte. Lutte.

La porte s'ouvre violemment.

Le vent qui entre éteint les bougies.

Au loin, apportées par le vent, des voix.)

Ana : Je n'aurais jamais imaginé qu'on tarderait tant à venir.

(Silence)

C'était seulement un jeu.

Violeta : Oui.

Un jeu de plus.

Mais cette fois il n'était pas amusant.

(Silence et calme total) (p. 109)

Murmillos.

Golpes en la puerta. Forcejeo.

Se abre la puerta violentamente.

El viento que entra apaga las velas.

A lo lejos, traídas por el viento, un par de voces:

Ana:

Nunca imaginé que tardaría tanto en venir.

(Pausa).

Sólo era un juego.

Violeta:

*Sí.
Sólo un juego más.
Pero esta vez no resultó divertido.
(Silencio y calma total.)*

Cependant, cet écho des voix de la mort emplira l'atmosphère du lecteur/spectateur qui a fait l'expérience complète de la mort dans la vie et de la mort après la mort. A travers une image de morgue (dans une Chambre-froide), le lecteur/spectateur se retrouve devant la représentation de ce qui pour tout être humain peut être irreprésentable : la décomposition de son propre corps à l'heure de sa mort. Cette représentation de la réalité face à la désolation que l'homme sent devant sa propre nature mortelle est une confrontation avec sa propre condition à la fois humaine et tragique. Se voir réduit corporellement en un quelconque animal après sa mort met dans l'homme, dans son individualité, une image du « je » mort : mort de la raison et perpétuation d'un corps qui a été habité par un homme, se transformant comme n'importe quel autre être vivant sans raison. C'est ici une représentation tragique à partir de l'enfermement qui conduit à regarder la mort aux différents visages. C'est ici aussi que surgit de nouveau le cri du personnage contemporain devant l'horreur du fait tragique.

1.2. Détailler la terreur de la barbarie

On pourrait penser que la terreur que provoque la guerre et la violence vécue dans la réalité est irreprésentable dans l'univers du théâtre. Cependant, le théâtre contemporain non seulement a réussi à parvenir à sa représentation, mais en plus il l'a fait de manière détaillée, sans pour autant tomber dans le réalisme, en recherchant de nouvelles formes de langage verbal et scénique. La dramaturgie de l'enfermement qui nous intéresse ici peut représenter également l'horreur provoquée par la barbarie. Nous verrons dans cette partie de notre recherche comment certains

auteurs de notre corpus mettent en scène, à travers la parole et l'image à la fois monstreuses et métaphoriques, ce qui ensanglante l'histoire colombienne des dernières décennies. Prenons à part quelques-unes de ces œuvres et voyons comment à travers la description détaillée de la terreur, les dramaturges contemporains colombiens établissent de nouvelles structures dramatiques :

A : La situation est la suivante : imaginez-vous sur un terrain de football. Imaginez qu'est arrivé dans votre quartier un groupe d'hommes armés et qu'ils vous ont sorti de force de votre maison. (...) Nous sommes dans un endroit rural. (...) Vous sentez un coup sec sur la nuque. (...) Quand vous vous réveillez (...) une main vous tire par le bras en vous traînant dans la rue. (...) Vous arrivez dans un lieu où il y a six hommes sur le sol. (...) Vous êtes le septième (...) Une balle vous rentre dans le pariétal droit (...) Votre fille vous voit étendu sur sol, inerte. (...) Votre fille pleure. Elle pleure et ferme les yeux. Elle tombe par terre et a de la chance : elle ne voit pas comment sont découpés à la hache cinq de ces sept hommes.

***Otra de leche*¹⁴¹ [Une autre de lait]
de Carlos Enrique Lozano, (p . 83).**

A: La situación es la siguiente: Imagínese usted en una cancha de Fútbol. Imagínese que ha llegado un grupo de hombres armados a su localidad y lo han sacado a empellones de su casa (...) Estamos en algún paraje rural. (...) Siente un golpe seco en la nuca (...) Cuando se despierta (...) una mano lo hala del brazo arrastrándolo en la calle (...) Usted llega a un lugar donde hay seis hombres tirados en el piso (...) Usted es el séptimo. (...) Una bala le

¹⁴¹ Carlos Enrique Lozano, *Otra de leche*, op.cit.

entra por el parietal derecho (...) Su hija lo ve como queda extendido, inerte, en el suelo. (...) Su hija Lloro. Lloro y cierra los ojos. Cae al piso y tiene suerte: no ve cómo cinco de los siete hombres son descuartizados a hachazos.

Depuis la tragédie classique la figure du narrateur a été présente de manière prépondérante au moment de la représentation. A partir de cette époque-là arrive ce personnage sur la scène afin de raconter de manière vive et émotive ce qui s'est passé, ce qu'il a vu et vécu. Par sa narration, il amène le temps passé et l'endroit où ont eu lieu les faits dans le temps et l'espace présents, pour rendre ainsi possible ce qui va avoir lieu dans le futur sous les yeux du spectateur. Dans ce texte de C. E. Lozano commençant par la phrase « *La situation est la suivante* », il nous situe immédiatement dans une narration et ensuite dans une situation hypothétique, avec l'expression « *imaginez-vous* ». Ce personnage qui parle nous invite à ce que l'action et la situation se déroulent dans notre imagination à travers sa parole et non à ce qu'elles se passent sur la scène. L'imagination est placée devant l'action dramatique. C'est pourquoi nous nous trouvons face à un texte qui n'utilise pas la représentation en des termes habituels, à savoir que nous allons voir un personnage à qui arrive des choses en un lieu et un temps déterminés, mais nous sommes dans une situation imaginaire qui se déroule dans notre tête à travers un texte dit par quelqu'un et qui nous empoigne pour nous faire imaginer ce qu'il décrit et nous placer nous-mêmes sur la scène des faits.

La distance qui est créée entre le personnage, l'action et le texte à partir de cette figure du narrateur permet, pour cette scène de C. E. Lozano, que nous, en tant que lecteurs-spectateurs, soyons aussi protagonistes. Nous nous trouvons ainsi devant une figure de l'enfermement qui correspond à une vision personnelle à

partir de la peur qui naît du fait d'imaginer se placer soi-même comme protagoniste d'une situation sans issue et tragique parce qu'elle entraîne ma mort.

Avec cette scène, non seulement nous sommes pris comme spectateur dans le texte narrant la situation mais également comme personnage dans la situation même qui nous est décrite pas à pas. Le « vous » de l'intitulé de la scène se converti en « je » au moment de la représentation. Moi-même, comme lecteur ou spectateur, je suis précipité dans un voyage imaginaire où je suis guidé par la voix qui me mène à une situation d'horreur où je vivrai ma propre mort. Une mort violente non seulement pour moi mais aussi pour les autres.

A partir de mon imagination, je suis témoin de ce qu'ils font de mon corps et de celui des autres, mais je suis aussi témoin de ce qui se passe dans cette situation hypothétique avec ce personnage proche, cher, familial : « Ma fille ». C'est ainsi que cette structure dramatique met en scène non seulement mon expérience propre mais aussi l'expérience de l'autre face à ce qui m'arrive. Cette fille imaginaire sera l'unique témoin de ce qu'ils ont fait de moi, son propre père déjà mort. Et moi, déjà mort et en même temps spectateur, je serai l'unique témoin de ce qu'ils font des corps découpés de ces hommes. Mais je serai un témoin spectre.

Le sentiment pathétique de cette scène, qui nous place devant l'horreur de manière crue, rend possible la représentation de la barbarie de la guerre sans qu'elle soit réaliste. La situation hypothétique selon la narration sert de moyen pour représenter le monde face au spectateur. Un monde imprégné quotidiennement depuis quelques années par la narration des multiples massacres qui ont eu lieu et ont lieu dans la campagne, dans les petits ou

grands villages colombiens. La représentation des assassinats contre les civils nous oblige dans ce cas à ne pas perdre de vue l'horreur, et même à nous en imprégner quand nous nous imaginons nous-même dans une situation comme celle présentée dans cette scène que notre imagination n'aurait certainement pas souhaitée envisager. L'auteur nous emmène hypothétiquement sur le lieu des faits pour en faire l'expérience et pas seulement pour écouter une narration de ce qui s'est passé dans un autre.

Avec cette scène, la tragédie qui imprègne l'histoire colombienne nous confronte à nous-même, à notre possibilité de mourir de façon macabre dans un monde d'horreur dont nous pourrions difficilement sortir et nous sauver au cas où nous le vivrions dans notre chair. L'impuissance des personnages qui surgissent tout au long de ce voyage imaginaire est marquée par un destin de mort absurde où tout sens de la vie et signification de l'homme est perdu. Nous ne savons pas pourquoi nous allons mourir, nous savons seulement que notre vie est dans les mains de ces hommes qui ont décidé de nous donner la mort. Dans cette situation fataliste, « la chance qu'a » cette fille de ne pas voir comment sont découpés les autres hommes est l'unique espérance qui reste à cet homme assassiné (que je suis). L'espérance dans le tragique contemporain de cette scène calme l'horreur à l'intérieur de l'horreur même, et non plus la transcendance que contenait la tragédie classique. L'éventualité de la transcendance tragique perd toute possibilité dans la représentation du monde d'aujourd'hui, lequel est baigné de mort violente et inhumaine.

D'autre part, la représentation du tragique dans un monde quotidien où on l'on respire la mort est esquissée dans cette scène par un sentiment d'ambivalence où le sentiment tragique de la vie se meut entre deux forces : la contemplation et l'impuissance. La

fille qui voit mourir son père et Vous (moi) qui est celui qui meurt sont créés à leur tour par l'autre qui est le personnage qui nous amène à vivre l'expérience de cette mort: le narrateur. Ce personnage a la vision complète des faits à partir de deux points de vue différents et à partir du sien propre comme étant omniprésent. C'est pourquoi il nous conduit à une vision de la cruauté du monde dans sa contemplation jusqu'à nous laisser impuissant devant la métamorphose dont souffrent les assassins transformés en bouchers et le corps humain converti en chair découpée comme celle des bêtes. La contemplation ici ne nous conduit pas à une libération spirituelle d'un point de vue religieux, ni à une clarté philosophique des idées, mais à pénétrer dans les massacres et à découvrir là l'impuissance de l'homme devant la bestialité qu'il peut engendrer au point de se déshumaniser.

ooo

Et pendant que l'un d'entre eux le lachait l'autre plus jeune a sorti une balle de caoutchouc bleu qu'il lui a montré pour l'ensorceler pour l'hypnotiser. (...) mon enfant est arrivé joyeux et triomphant et il l'a prise. Chair et horreur ont éclaté. Des esquilles de mon enfant sont tombés jusque sur la tente du commandant. L'éclat de rire a obscurci le ciel et l'amour de mon fils s'est brûlé et le sang de mon fils a inondé la terre et ma bouche ouverte pour l'éternité.

Rubiela roja¹⁴² [Rubéole Rouge]

de Victoria Valencia. (p. 99)

i mientras uno lo soltaba otro más joven y robusto sacó una pelota azul de caucho que le mostró para embrujarlo para hipnotizarlo. (...) mi niño llegó alegre y triunfante i la levantó. carne y horror estallaron. hasta el cambuche del comandante cayeron esquirlas de mi niño. la carcajada oscureció el cielo i el amor de mi niño se hizo chicharra i la sangre de mi niño inundó la tierra i mi boca abierta para la eternidad.

Le personnage « Rubiela roja » est une vierge dont le fils a été assassiné. Bien que nous voudrions ne pas entendre le récit de ce personnage pour échapper à l'horreur qu'il décrit nous ne pourrions pas, car ses paroles nous conduisent à un univers pictural qui expose devant nous la vision d'un monde enfermé dans le cadre que l'horreur de la situation dessine. Elle ouvre nos yeux à la peinture finale que le personnage fait en parole. Un cadre qui correspond à une image du monde transformé en éclaboussures de chair et de sang du corps d'un enfant assassiné.

L'art, qui comme représentation du monde contient le beau d'un point de vue esthétique, se transforme en une beauté horrible dans la dramaturgie contemporaine colombienne. La narration de Rubiela, malgré l'horreur de ce qu'elle décrit, est imprégnée de poésie. La métaphore utilisée par la parole et l'harmonie créée par le tissage des images (« *L'éclat de rire a obscurci le ciel* »), permettent une exploration du langage afin de trouver comment dire l'indicible devant l'horreur. Le cynisme de l'écho d'un éclat de rire contraste avec l'obscurcissement du monde qu'elle provoque. Cette obscurité nous aveugle, mais la narration continue et apparaît le son terrible de l'explosion d'une grenade qui éclate dans notre imagination afin

¹⁴² Victoria Valencia, *Rubiela roja*, Memorias de teatro, Revista 3, Festival de teatro de Cali, No. 3, Cali, 2006, p. 90-105.

que nous continuions à sentir l'instant d'horreur de la scène jusqu'au point de vouloir devenir sourd. Un enfant face à la monstruosité et la cruauté du monde envahit de terreur nos pensées, nos sentiments et notre peau.

Cette description picturale faite à travers la narration crée une image qui prend différents niveaux narratifs symboliques regroupant des fragments du monde. Le sang de l'enfant sur la terre et dans la bouche ouverte du cri de la mère nous rappelle l'image du « Cri » d'horreur que le peintre norvégien Edvard Munch avait peint à la fin du XIXe siècle. Ce cri de Munch était le symbole de son obsession constante de la mort par lequel il communiquait son sentiment tragique de la vie. Cette figure du cri de Munch, dans lequel il utilise des couleurs selon les différentes tonalités de l'angoisse, des gammes de noirs et de verts, apparaît pour nous avec cette description faite par le personnage de V. Valencia. Le cri du personnage de Rubiela roja est comme le cri de Munch, mais intensifié par le rouge sang de l'enfant dans la bouche et sur le sol où marche la femme qui hurle.

De la même manière, c'est à partir du pictural qu'est revêtu le tragique. Car V. Valencia met également dans ce cri muet le *tragos* grec, c'est-à-dire le sang du bouc du sacrifice. Le sacrifice qui se retrouve aussi dans le symbole chrétien de l'agneau de Dieu. Rubiela roja n'est pas seulement une femme et une mère. C'est aussi une Vierge. Une image de la Vierge dans un contexte tragique classique, prenant dans le monde contemporain l'image d'une éternité de la souffrance de l'homme face à la cruauté humaine, mais sans le sentiment libérateur du sacrifice. L'enfant qu'elle portait dans ses bras, qui incarne l'innocence, est annihilé par le cynisme des hommes qui font la guerre, non pour sauver les hommes mais pour les consumer dans le désespoir. Le sacrifice de

son fils, au milieu de la tromperie cynique du jouet se convertissant en arme mortelle, fait revivre un fait réel transposé en un fait symbolique de la mort du fils de Dieu et la mort de Dieu en l'homme et dans le monde actuel. De nouveau, le symbole de la transcendance dans la représentation de la condition tragique de l'homme est défaite et la douleur des personnages devant leur tragédie ne trouve pas de repos dans cet univers qui les enferme dans la douleur et l'horreur

ooo

Madame : Une famille d'africains s'arrache leurs propres têtes. La mère se met celle du fils, la fille prend celle du père et celle de la fille tombe et roule sur le sol, file parmi d'autres familles mortes, enveloppées dans des plastiques embués. La tête roule, arrive jusqu'à mes pieds, les yeux tristes de la fille me regardent, elle a des mèches de cheveux collés par la boue sur les joues et les joues ne sont plus celles d'une noire. Toute la tête est grise. Je ne veux pas la laisser par terre avec ces yeux tristes et ces cheveux sales. J'essaie de la soulever, mais elle grogne et m'enserme les doigts avec ses dents et hurle comme un chien. Maintenant c'est un chien, mais il a des mains, il court sur deux pattes, n'a pas de queue et emporte mes doigts. (Toujours les yeux fermés). Je regarde mes doigts et je les compte : un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, et dix...(Elle crie). Maintenant, je sais qu'ils sont au complet !

Cada vez que ladran los perros¹⁴³ [A chaque fois que les chiens aboient] **de Fabio Rubiano, (p. 27-28).**

¹⁴³ Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998.

Señora: Una familia de africanos se arrancan las cabezas a sí mismos: la del niño se la coloca la madre, la del padre la toma la hija, la de la hija se cae y rueda por el piso, viaja entre otras familias muertas, envueltas en plásticos empañados, la cabeza rueda, llega hasta mis pies. Los ojos tristes de la niña me miran. Tiene mechones de pelo enfangado sobre las mejillas y las mejillas ya no son de negra. Toda la cabeza es gris. No quiero dejarla tirada en el piso con esos ojos tristes y ese pelo sucio. Trato de levantarla, pero gruñe y me aprisiona los dedos con los dientes y aúlla como un perro. Ahora es un perro, pero tiene manos, corre en dos patas, no tiene cola y se lleva mis dedos. Abro los ojos y miro los dedos. (Siempre con los ojos cerrados). Me miro los dedos y los cuento, uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez. ¡Ah! ¡Ya sé que están completos!

Avec les cauchemars de *Madame*, nous voyageons à travers une boule de neige qui se gonfle d'horreur à mesure qu'elle roule. L'horreur commence avec la vision monstrueuse de têtes qui sont arrachées, de têtes qui sont changées, qui sont mises, qui roulent, qui voyagent et qui se transforment. L'univers onirique pénètre cet univers inconnu de ce que Freud a nommé l'inconscient et qui exprime les peurs, les angoisses pour se transformer en cauchemars. L'image macabre de la mort qui parcourt le monde, visite également Madame endormie ou éveillée jusqu'à l'attaquer et l'enfermer dans ses propres fantaisies monstrueuses. La panique devant la mort horrible est représentée dans cette image de Madame qui raconte en détail l'horreur, une horreur qui se métamorphose dans la mesure où elle la décrit en parole. Devant l'impossibilité de montrer l'horreur en direct dans un monde de fiction, la liberté de parole dans la pièce de Rubiano prend des dimensions de représentation qui va bien au-delà du pouvoir destructeur que contient l'image horrible qui saccage le monde réel. Une tête arrachée qui se transforme en un objet roulant et qui est capable de traverser un champs couvert de familles mortes

fait de la parole une métaphore qui transcrit le cauchemar de l'horreur vécue, qui pénètre tout, y compris le corps même de celui qui fut témoin ou est sur le point de l'expérimenter.

Le cauchemar est là-bas et ici, en dedans et en dehors du personnage. Dans cette scène, où *Madame et sa fille* sont enfermées dans le salon de leur maison, elles savent qu'il y a des hommes qui s'approchent pour les tuer, elles attendent sans espoir que le père à l'extérieur avec son chien et son fusil puisse les défendre d'une armée de chiens convertis en hommes. Alors que la mort horrible et inévitable arrive, cette Madame convoque à travers la parole la capacité de transformation de l'horreur en multiples formes. Une tête-ballon qui se change en chien, ce même chien marchant ensuite sur deux pattes et arrachant à Madame ses doigts, créent un univers onirique dans lequel le cauchemar et la réalité perdent toutes limites. La nature est capable de se transformer, de créer des mutations inattendues qui rompent avec la tranquillité et le cours de la vie, car la mort la dévore.

D'autre part, rendre présent de loin, l'horreur qui s'approche pour attaquer est l'image que donne la parole comme possibilité que l'autre puisse être moi. Amener le réel sur la scène contemporaine colombienne à travers un langage poétique et métaphorique, soutenu par un rythme qui va en s'avancant de manière continue comme les événements que relate Madame, permet de percevoir ce qui à simple vue ne peut déjà plus être vu : les traumatismes de la guerre. A cause de la quotidienneté, de l'indifférence, la nécessité de faire de la réalité terrifiante quelque chose qui n'existerait pas, cette réalité est devenue quelque chose qui passerait seulement à la télévision, qui se lirait dans les journaux. Cette réalité se confond avec l'industrie omniprésente de

la fiction que les médias offrent aujourd'hui. C'est ainsi que la violence qui est vécue dans la réalité a perdu de sa gravité.

Avec ce langage de Rubiano, non naturaliste, qui transforme l'image en extra-quotidienne, se produit, à travers le croisement dans la fiction du surréaliste et du réalisme, la représentation d'une expérience de la réalité qui confronte l'homme à la terreur du monde à travers un "beau langage". Devant l'omniprésence de la mort horrible, ce n'est plus la belle mort qui est possible dans la réflexion sur le tragique de l'homme, mais le moment de la recherche de ce qui peut être beau dans ce qui nous horrifie afin que nous puissions le voir et le pénétrer et, au final, comprendre que dans l'univers humain cette horreur ne trouve aucune justification.

C'est ainsi que le sentiment tragique du monde est retrouvé dans une dynamique de contradiction entre ce qui est esthétiquement beau dans le langage de la pièce de Rubiano et ce que l'esthétique même n'est pas capable d'embrasser du monde réel qui sera représenté. Rubiano retrouve à travers une situation extrême et sans issue le sens de la représentation du tragique humain, qui naît justement de cette contradiction entre la vie et la mort, entre le beau et l'horrible du monde et la destruction des hommes, dans un monde en guerre, pour précisément pouvoir le reconstruire.

ooo

Agnès : (...) Dans le wagon, la même scène se reproduit: le gentlemen et sa femme violent la jeune paysane avec l'aide d'un ancien copain à elle. Elle subit les outrages du maître, les rires de sa femme, les coups de son ancien

copain. Toute la scène se reproduit. Je regard dehors, l'obscurité dehors ne permet de voir que le reflet de la même scène dans la vitre; l'outrage fait à la jeune femme, le gentelemant qui la sodomise, la dame qui excite l'home rudement et l'ancien copain de la jeune fille qui la brutalise. Dedans et dehors, c'est le même cauchemar. A ce moment-là les gricements de dents et les pleures... C'est maintenant les pleures et les gricements de dents...

La técnica del hombre blanco¹⁴⁴ [***La technique de l'homme blanc***]¹⁴⁵ de **Victor Viviescas, (p. 44)**

En el vagón vuelve a ocurrir la misma escena: el gentleman y su mujer violentan a la joven aldeana con la ayuda de su antiguo camarada. La mujer sufre los ultrajes del amo, las risas de la mujer, los golpes de su antiguo camarada. Todo sucede de nuevo. Miro hacia afuera del vagón, la oscuridad de afuera no deja ver más que el reflejo en el vidrio de la misma escena: el ultraje de la joven mujer, el gentleman que la sodomiza, la dama que excita al hombre con caricias rudas y el antiguo camarada de la joven que la brutaliza. Adentro y afuera es la misma pesadilla. Es entonces el crujir de dientes y el llanto... Es ahora el llanto y el crujir de dientes...

La violence imprègne l'intérieur et l'extérieur, non seulement du lieu mais aussi des personnages. Agnès décrit une scène qui se répète en elle à chaque fois, dont elle ignore, avec le temps, si elle est réelle ou bien a été rêvée. L'extrême violence sexuelle à laquelle est soumise cette villageoise fait d'Agnès un témoin confus. En effet, elle est à la fois témoin de ce qui se passe et en même temps elle laisse entendre qu'elle faisait elle-même partie des faits, comme s'il s'agissait d'elle la villageoise violée, mais elle se place aussi en dehors de cette violence et regarde à travers le reflet de la fenêtre

¹⁴⁴ Víctor Viviescas, *La técnica del hombre blanco*, In : Dramaturgos en la ASAB, Bogotá, 2004, p. 307- 386.

¹⁴⁵ Victor Viviescas, *La technique de l'homme blanc*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2003.

du wagon. C'est peut-être cette capacité d'être dedans et dehors qui explique pourquoi ce personnage possède deux prénoms : Agnès surnommée aussi Maggy. Le premier montre sa face diurne, l'autre la poursuit dans son aspect obscur, dans son ombre. Il s'agit là d'un dédoublement de soi. Dans ce personnage la conscience se fait double au lieu de s'unifier.

Nous sommes devant un personnage double et devant la description d'une scène qui se confond entre la fiction du reflet de la fenêtre et ce qui est vu dans la réalité. C'est cette situation dramatique que crée V. Viviescas pour ce personnage. La protagoniste de cette œuvre a vu la violence extrême et l'a aussi vécue. Les traumatismes laissés provoquent la confusion des faits que le temps ne peut ni organiser ni soigner. Le psychiatre colombien Alvaro Escobar Molina, professeur à l'université de Picardie et qui vit depuis plus de trente ans en France, a dédié une partie importante de ses recherches aux traumatismes causés par la guerre et l'enfermement. Les conflits qui ont plongés la Colombie dans la violence depuis plus de cent ans ont créé une société profondément blessée depuis maintenant plusieurs générations. Escobar Molina laisse entrevoir en lui-même cette blessure dans l'un de ses textes lorsqu'il fait référence à son enfance au temps de la Violence et qu'il nomme « la révolution civile entre 1948 et 1955 »¹⁴⁶. Il écrit la chose suivante : « L'enfance s'éloignait avec rapidité, me devançant par les face-à-face des cruautés vécues. Tout était si vif que, lorsque les temps de trouble furent passés, je me disais que moi, ce n'était pas moi...(...)» (Escobar-Molina, p. 23-24). Ce souvenir évoque un corps imaginaire luttant contre un corps réel qui se nie à croire aux expériences douloureuses vécues, lesquelles se convertissent en une espèce de fantômes qui se

¹⁴⁶ Alvaro Escobar-Molina, *L'enfermement*, Klincksieck, Collection rencontres dialectiques, Paris, 1989, p. 23.

confrontent au réel. Ce sont là les effets traumatiques de la violence.

Le personnage de Viviescas utilise le même mécanisme fictionnel qu'Escobar Molina décrit lorsqu'il explique qu'éloigné de ces années troublées de son enfance pendant la Violence, le souvenir qu'il conservait en lui de ce qu'il avait été et vécu, avec le temps, lui semblait étranger à lui-même. Le personnage d'Agnès formule cette même impression plus loin dans son récit : « *La scène dans le train continue, mais maintenant elle commence à s'effacer.* » (p. 48). En ce sens, le souvenir d'Agnès est perçu comme distancié en même temps qu'en est détaillé chaque aspect. Cette affirmation peut paraître contradictoire mais cette image trouble qui est vue à travers la fenêtre, comme une sorte de miroir qui se projette sur la partie extérieure du train, pourrait être le cadre de la mémoire traumatisée. L'image reflétée sur la vitre se confond avec celle du lieu réel, à l'intérieur du wagon. La conscience de la réalité commence à se confondre avec l'image de fiction. Les trous de mémoire se révèlent et le personnage Agnès/Maggy est confronté non seulement à sa propre mémoire et aux troubles, mais aussi à ses angoisses passées qui n'ont pas disparu jusqu'à présent

Avec cette pièce Viviescas développe une métaphore de la mémoire et de l'oubli qui brouille l'être divisé, dédoublé, traumatisé par la violence vécue. Ce personnage est un exemple de la rupture dramatique dont souffre le personnage contemporain. Pour le personnage lui-même il est impossible de savoir qui il est - et d'où il vient -, imposant ainsi au spectateur l'impossibilité de suivre une histoire du personnage de manière cohérente et en accord avec la pièce jouée. Cette manière de construire le personnage, qui produit plutôt une destruction, une sorte de démembrement, crée un

dialogue avec le lecteur-spectateur dans lequel priment les questions sans réponse.

Parce que si le personnage ne peut se répondre à lui-même sur sa propre histoire, la représentation est détruite pour le spectateur d'un point de vue traditionnel. C'est pourquoi le lecteur-spectateur se convertit en être actif de la représentation. C'est-à-dire qu'il se transforme lui-même en créateur de l'histoire de ce qu'il voit avec ses protagonistes. Le personnage qui ne se soumet pas à la narration cohérente et organisée de sa propre histoire provoque une lecture dans le public à partir des questions. Ce personnage s'interroge sur son passé, sur une réalité qui se confond, ses souvenirs en morceaux, en détail, rendent compte de sa souffrance et il reste au spectateur à se répondre à lui-même à ce sujet.

D'autre part, ce personnage déchiré est un « je » qui se divise devant la cruauté de la réalité, un « je » qui a du mal à se souvenir clairement de l'histoire et à oublier ce qui a été construit dans le passé et soutient toujours le présent. Oublier pour guérir est une possibilité, mais qui risque que l'histoire ne change pas, qu'elle se répète, qu'elle continue d'être la même. Bien que le traumatisme reste pour toujours, il se transforme aussi en une espèce de force pour être dépasser. Perdre la mémoire des victimes ne correspond pas à l'unité du personnage, mais à un personnage qui est coupé en deux. Agnès en prend conscience :

Je ne me reconnais plus. Je ne me
reconnais plus (...) (p. 42)

Ya no me reconozco, ya no me reconozco.

Quand il n'est pas possible de se reconnaître soi-même on perd l'identité et la certitude de savoir d'où l'on vient. Ne pas savoir quelle est son origine fait perdre les référents sur lesquels se construisent le présent et le futur. Agnès commence à confondre sa propre histoire et en même temps confond le spectateur.

Mais pourquoi le confondre ? On peut tenter de donner la réponse dans la perspective de la confrontation du spectateur avec sa propre réalité. L'extrait tiré de la pièce de Viviescas est une description fictive horrible du monde, dans laquelle apparaît une charge illimitée de violence en un lieu étroit et fermé tel que le wagon d'un train. Avec une telle description, le spectateur est intégré sans trêve à ce monde représenté. Ainsi peut-être que le doute et des interrogations naîtront dans l'esprit du spectateur. Parce qu'en se posant des questions sur la mémoire et sur la confusion de la mémoire qui surgit avec le temps, on s'interroge aussi sur l'histoire de l'homme.

Le passé est le pilier fondamental pour construire le futur. Les trous de mémoire que causent les traumatismes vécus enferment les personnages en eux-mêmes, parce qu'à l'image des hommes sans mémoire, les personnages ne pourront pas évoluer. Le présent sans la clarté du passé, à cause des traumatismes laissés par la violence, annule le futur. L'homme dans un tel état d'oubli ne se reconnaîtra plus et sera divisé, sans possibilité d'unification.

ooo

Jean (assis sur le bord du lit de la mère) : Je suis ici mère, fatigué, très, très fatigué, j'envie presque votre

sommeil prolongé, j'aimerais m'allonger à vos côtés, comme quand j'étais petit et dormir profondément jusqu'à ce que tout ça soit passé, me réveiller dans une autre vie, c'est ce que j'aimerais. (...) A 28 ans je suis un vieux combattant, à 14 j'étais un jeune militant, jamais ils ne m'ont appelé enfant à cette époque, à vingt ans j'étais déjà un mutilé de guerre, de toute façon ils m'ont nommé commandant, votre fils est un héros anonyme de cette guerre éternelle. Je suis allé et suis revenu de nombreuses fois de l'horreur et je suis fatigué, maintenant je ne me bats plus par conviction et encore moins par passion, mère (...) Mais je ne peux pas faire autre chose maman, maintenant je ne peux vous demander de penser à moi ou de prier pour moi, rêvez à moi seulement.

Magnolia perdida en sueños¹⁴⁷
[Magnolia perdue dans ses rêves]
d'Ana Maria Vallejo. (p. 37-38)

Juan (sentado al borde de la cama de la madre.) Aquí estoy madre, cansado, muy, muy cansado, casi me da envidia su prolongado sueño, quisiera acostarme a su lado, como cuando estaba chiquito y dormir profundamente hasta que todo esto haya pasado, despertar en otra vida, eso quisiera. (...) A los 28 años soy un viejo combatiente, a los 14 fui joven militante, nunca me dijeron niño en esa época, a los veinte era ya un

¹⁴⁷ Ana Maria Vallejo, *Magnolia perdida en sueños*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de artes, ASAB, Bogotá, 2008.

mutilado de guerra, de todos modos me hicieron comandante, su hijo es un héroe anónimo en esta eterna guerra. He ido y he vuelto unas cuantas veces del horror y estoy cansado, ya no peleo por convicción y mucho menos por pasión madre (...). Pero no puedo hacer otra cosa mamá, ya no puedo pedirle que me piense ni que rece por mí, sólo sueñeme.

Ce rapide et désespéré récit d'un héros anonyme portant un nom aussi courant que Jean, laisse entrevoir en peu de mots son histoire, sa vie et ce qu'il peut en conclure au regard de ce qu'il a été, c'est-à-dire : « *Un héros anonyme dans cette guerre éternelle* ». La constatation de ce personnage rompt avec le sentiment tragique de la tragédie grecque. Ce qui aurait pu être qualifié d'héroïsme de ce personnage à l'intérieur de la tragédie classique est présenté comme une résignation devant sa condition et l'action de son destin. Le combat du héros face à son propre destin, Jean le réduit à une fatalité sans sens et à un combat sans reconnaissance. Ce guerrier qui reste sur le champ de bataille, n'a plus maintenant les armes pour combattre. Combat sans conviction, sans espoir. Ce qu'il fait, il le fait parce que désormais il ne peut rien faire de mieux, parce qu'il n'a jamais appris à faire autre chose que la guerre. Ce héros anonyme est anéanti par une guerre absurde de la même manière qu'il est annihilé par lui-même en se laissant porter par les allers et retours d'une guerre qui le terrifie.

C'est cela qui l'annule, l'empêche de lutter pour une autre vie, parce qu'il est totalement dépendant du monde qui se détruit et qu'il aide à détruire, se détruisant par conséquent aussi lui-même. Le désespoir pèse sur le héros contemporain. La vie qu'il mène et son destin son irrémédiables. Pour ce héros contemporain les forces disparaissent, il ne lutte désormais plus contre un destin comme le faisait le héros tragique classique qui savait cependant très bien ce qu'il faisait car s'il ne pouvait en rien changer son

destin, il faisait tout pour l'éviter. Ce héros contemporain, au contraire, est soumis à son destin et se laisse porter par lui, épuisé par une lutte sans cause et sans transcendance.

Cette pièce de A. M. Vallejo se déroule sur deux niveaux dramatiques parallèles qui s'entrelacent. D'un côté, le monde représenté à travers tous les personnages qui apparaissent dans l'œuvre, parmi eux Jean, et d'un autre côté, ces mêmes personnages autour d'une mère, Magnolia, tombée dans un coma profond et rêvant du monde. Elle rêve de certains épisodes qu'elle a déjà vécus, mais ignore le présent bien qu'elle le vive en songe. Alors que cette mère était éveillée, ses enfants et le monde existaient. Maintenant qu'elle dort, le monde s'est transformé en un rêve dont elle ne peut plus maintenant se réveiller. Jean dans la guerre et dans les rêves de sa mère est une analogie du monde de cauchemar d'un héros anonyme, mutilé et combattant, qui est tombé dans le piège contradictoire de la guerre.

La simultanéité dramatique entre le personnage de Jean et le rêve de sa mère donne deux dimensions à l'action. L'une qui se situe entre l'espace de la scène dans laquelle Jean parle et joue et l'autre à l'intérieur d'un monde d'horreur qui ressemble à un mauvais rêve dont il ne peut se réveiller, de là le « coma profond » de la mère. C'est ainsi que ces deux mondes se détruisent entre eux. Jean, personnage qui représente la déception des idéaux politiques (c'est un guérrillero), ne peut qu'exister dans un monde où ressort la fragilité de l'homme parce que les forces qui proviennent de l'existence se réduisent à l'illusion qu'elles ne peuvent être possibles qu'à l'intérieur d'un univers onirique, qui se désintègre également lorsque la mère, bien que rêvant à Jean, cesse d'exister :

(Mariana se lève en faisant attention et ouvre le rideau, la lumière du soleil envahit la chambre et la mère reçoit la lumière de face.

Jean tente désespérément de trouver une sortie de la prison dans laquelle il semble être enfermé depuis des mois, il est blessé.

Il fait soleil.)

Jean : (...) Vais-je mourir aujourd'hui ? (...) Un de ces jours je vais me tirer une balle, sans savoir qui je suis, ni comment je m'appelle. Par où ? Je regrette ma main droite... J'aime ma main gauche, le soleil, merde, je ne vois pas. (...) Mère, maintenant vous ne rêvez plus de moi pas vrai ? C'est pour ça que... (...) C'est la mort respirant son haleine d'hommes féroces dans mon dos qui brûle, le soleil (...) mais ils sont nombreux, courir, courir, je suis un homme... courir, merde, la cheville. Quoi ? Mère. (Jean s'agite et finalement un coup foudroyant sur la tête le renverse, avant de tomber il semble sourire à quelqu'un qui regarde la scène derrière la clôture posée par la police.) (p. 45-47)

(Mariana se levanta con cuidado y descorre la cortina, la luz del sol invade el cuarto y la madre recibe el sol de frente.

Juan intenta desesperado encontrar una salida de una cárcel en la que parece llevar meses encerrado, está herido.

Hace sol.)

Juan: (...) ¿Me moriré hoy? (...) uno de éstos va a pegarme un tiro, sin saber quién soy, ni cómo me llamo ¿Por dónde? Extraño mi mano derecha... amo mi mano izquierda, el sol, mierda, no veo. (...) Madre, ya no me sueña ¿Cierto? Es por eso que... (...) Es la muerte respirando su aliento de hombres feroces en mis espaldas lo que quema, el sol (...) (...) pero son muchos, correr, correr, soy un hombre... correr, mierda, el tobillo, ¿Qué? Madre. (Juan se agita y finalmente un golpe fulminante en la cabeza lo derriba, antes de caer parece sonreírle a alguien que contempla la escena detrás del cerco que ha puesto la policía.)

Le soleil qui illumine le visage de la mère dans son lit est le même soleil qui aveugle et brûle Jean au moment de sa mort. Mère et Jean créent simultanément un univers dans lequel s'hybrident l'onirique et la réalité. L'utopie des idéaux de la guerre à laquelle Jean appartient se dilue dans une réalité qui ne croît pas en elle et qui l'extermine.

Jean est la représentation du drame du guerrier qui n'a maintenant pas de place dans le monde de la tragédie héroïque parce qu'elle n'existe plus. Jean est le héros anonyme d'un théâtre qui symbolise le tragique de l'homme dans sa quotidienneté et où la transcendance se situe dans son monde ordinaire, dans ce cas le monde rêvé de sa mère. La simultanéité de la mère et de Jean dans cette scène où tous les deux sont illuminés par le soleil, permet de manière implicite de créer un espoir en la belle mort de ce héros anonyme. Bien que cela ne soit pas une transcendance liée aux dieux, il s'agit d'une transcendance que construit la mère en rêvant à son fils afin de lui donner le souffle dans le dernier soupir. Le monde quotidien se transforme en extraquotidien à l'heure de la mort dans cette pièce de A. M. Vallejo. Le fils semble voir quelqu'un au-delà de la clôture installée par la police et où il va mourir. Ce

quelqu'un est implicitement la mère. Elle le visite au moment de sa mort comme un fantôme venant de ses songes. Elle remplit le héros anonyme de l'espoir de ne pas être oublié dans ce monde où l'anonymat peut-être traversé par le souvenir d'une histoire privée et humainement douloureuse, et non plus maintenant une histoire publique et épique.

ooo

Esprit de Poule : (...) Je sens la peur
c'est une odeur acre
larmes de venin
viscères sur de grandes tables
foies
cœurs
entrailles blanches

Je fus le rêve d'autres personnes
de ceux qui déchirent le scintillement
avec une balle dans le front
Je fus une masse inerte et inerme
de ceux qui font d'un père un fardeau
et agonisant encore
font de lui une torche
De ceux qui jouissent
laissant une coquille d'enfant
démembré sur le chemin comme
raillerie
De ceux qui méprisent l'innocence
jusqu'à provoquer un regard de faim...

***Gallina y el otro*¹⁴⁸ [Poule et l'autre]
de Carolina Vivas, (p. 47-48)**

¹⁴⁸ Carolina Vivas, *Gallina y el otro*, Universidad distrital Francisco José de Caldas, Facultad de artes, ASAB, Bogota, 2005.

*Espíritu de Gallina: Huele el miedo
es un olor acre
lágrimas de veneno
vísceras en grandes mesas
hígados
corazones
entrañas blancas*

*Fui sueño de otros
de los que rasgan el destello
con un tiro en la frente
Fui masa inerte e inerme
de los que hacen de un padre un fardo
y agonizando aún
hacen de él una antorcha
de los que gozan
dejando un cascarón de niño
desmembrado en el camino como escarnio
De los que hollan la inocencia
Hasta provocar la mirada del hambre...*

La peur est le sentiment permanent qui s'installe dans les personnages de cette pièce. Poule [Gallina] est la métaphore de l'homme qui se convertit en animal au moment où ses assassins vont le tuer. « Beaucoup de témoignages disaient que les bourreaux, avant de tirer ou d'égorger, faisaient 'danser comme des poules' ou donnaient à choisir à leur victimes entre la balle ou la torsion du cou. »¹⁴⁹ C'est pourquoi, raconte C. Vivas, elle a pris la Poule comme protagoniste de sa pièce. Cette poule, qui devient homme devant la déshumanisation, est le témoin de ce qui est fait à l'homme lorsqu'il n'est plus reconnu en tant que tel.

Cette pièce est écrite en forme de fable car les personnages sont des animaux. Ce personnage qui parle est l'Esprit de Poule. Avant qu'ils ne la tuent, elle a été témoin des massacres atroces dans la zone rurale où elle vivait. C'est donc le fantôme d'un animal qui nous visite et nous conte l'horreur qui a imprégné cet endroit. Sa terrible description des massacres, des agressions contre les habitants et des assassinats, sont distanciées à travers la figure métaphorique de Poule et par la poésie du texte. Dans cette pièce,

¹⁴⁹ Carolina Vivas, *op.cit*, p. 6.

la poule incarne l'horreur. Animal domestique et familier, Poule acquiert ici une dimension étrange par son caractère humain. Elle est témoin et victime de la guerre, mais sa condition de Poule, même si c'est un être souffrant, permet au spectateur de voir la représentation de l'horreur sans en rester pétrifié.

L'auteur elle-même, dans l'introduction de sa pièce, explique son intention de conserver un animal comme protagoniste. Pour Carolina Vivas, cela permet de regarder en face, sur la scène, l'horreur quotidiennement vécue par les paysans de certaines zones rurales colombiennes. Pourtant Vivas fait référence au mythe de Persée et de la Gorgone. Persée, qui coupa la tête de la Gorgone en déviant son regard grâce au reflet de son bouclier prêté par Hermès. C'est ainsi que les yeux pétrifiés de la Gorgone n'ont pas paralysé Persée et qu'il a pu lui trancher la tête. A travers la figure animale incarnant l'homme, cette pièce permet de se questionner sur ce qui le détruit. Ainsi la poule de la pièce de Vivas enrichit le bestiaire de cette dramaturgie colombienne où apparaissent toutes sortes d'animaux, soit souffrants, soit bourreaux. On y trouve également des chiens, des cochons, des loups, des métaphores et des symboles animaux qui représentent les hommes et leurs actes qui annihilent leur humanité.

María Victoria Uribe, une anthropologue colombienne, dans son livre *Anthropologie de l'inhumanité*¹⁵⁰, fait une analyse des modalités utilisées, tant par les guérilleros que par les paramilitaires, pour provoquer la terreur et se distancier de leurs victimes afin de n'avoir aucune compassion envers elles : « Lors des massacres (...) les auteurs animalisent les êtres humains et cette opération efface leurs visage. Faire disparaître le visage, et par

¹⁵⁰ María Victoria Uribe, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Calmann-Lévy, Paris, 2004.

conséquent le regard, est une façon de suspendre le tabou qui interdit de tuer son prochain.» (M.V. Uribe, p. 140). Cette affirmation d'Uribe nous rappelle les principes philosophiques de l'éthique d'Emmanuel Lévinas telle qu'il la décrit dans *Totalité et infini*¹⁵¹, notamment dans le chapitre consacré au "*visage et l'extériorité*" qui nous intéresse ici plus particulièrement. En effet, selon Lévinas, Autrui se révèle à Moi dans son extériorité, par son *Visage*. « Le visage où se présente l'Autre – absolument autre – ne nie pas le Même, ne le violente pas comme l'opinion ou l'autorité (...). Il reste à la mesure de celui qui accueille, il reste terrestre. Cette présentation est la non-violence par excellence, car au lieu de blesser ma liberté, elle l'appelle à la responsabilité et l'instaure » (E. Lévinas, p. 222). C'est-à-dire que l'Autre apparaît devant Moi dans ma subjectivité, et dans mon être subjectif « *il y a* » comme l'exprime Lévinas un accueil naturel à ma *responsabilité* vers lui. Mon pouvoir sur lui n'est plus libre : « le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. (...) L'expression que le visage introduit dans le monde ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir » (E. Lévinas, p. 215).

Aussi, quand j'aperçois le visage de l'autre dans sa nudité, le visage dans son origine, sans formes, sans yeux, c'est parce que je vois l'Autre comme vulnérable à toute violence. En ce sens et dans le contexte colombien, les auteurs des massacres, les meurtriers, quand ils effacent le visage de leurs victimes comme l'explique M. V. Uribe, ne se sentent plus responsables de l'Autre. Ils se sentent tout-puissants et cette « totalité » efface l'altérité et la responsabilité envers l'autre et envers soi-même en tant que le Moi ne peut être s'il n'est pas en relation à autrui.

¹⁵¹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, Le livre de poche, Paris, 1992.

Concernant la pièce de Carolina Vivas, *Gallina y el otro*, nous pouvons comprendre que les descriptions faites par le fantôme de l'Esprit de la poule (organes humains hors des corps, corps d'enfant vides, entre autres) sont les témoignages des actions des hommes pour lesquels l'autre n'existe pas. Les meurtriers de cette pièce ont effacé le visage des personnages et leur représentation ne sont pas éloignées de la réalité que la Colombie vit jour après jour dans les zones rurales particulièrement.

Les champs se convertissent de nouveau en abattoirs et les assassins, qui surnomment leurs victimes « *mes poulettes* » dit M. V. Uribe, réussissent ainsi à minimiser leurs victimes. Avec cette image de la poule, ils « féminisent [leurs victimes] et les intègrent dans le domaine domestique, ce qui facilite leur destruction et leur consommation symbolique » (M. V. Uribe, p. 140). Enlever aux victimes leur humanité, c'est les dépouiller de tout sens moral et éthique pour ceux qui commettent les massacres, égorgent et démembrer. L'identité en tant qu'homme de la personne qu'ils sont en train de tuer n'existe plus, parce que l'assassin a effacé de sa victime toute trace humaine.

Ce mécanisme permet la poursuite des actions violentes de la part des acteurs du conflit parce que « chaque massacre ne fait que souligner leur propre humanité », c'est-à-dire que le tueur devient plus « humain » à mesure que sa victime l'est moins, réduite à la condition animale. L'ampleur de la violence qui est vécue rend impossible un regard humain. Pour ceux qui commettent de tels massacres, leurs victimes manquent d'humanité, c'est pourquoi ils n'ont rien à se reprocher. En même temps, par ces actes les bourreaux rendent compte de leur inhumanité. Ce qui signifie que « les massacres perpétrés en Colombie, qui procèdent par (...) l'animalisation, éloignent de plus

en plus de leur humanité les assassins comme leurs victimes », conclut à ce sujet M.V. Uribe.

C. Vivas avec la pièce *Gallina y el otro* construit, à partir d'un univers symbolique, une représentation du conflit qui apparaît aujourd'hui, par rapport à ce que peut signifier le sens humain, comme un conflit né de la déshumanisation dans un contexte de guerre comme celui de la Colombie. *Poule*, qui représente dans cette pièce un personnage animalisé, est en même temps un animal humanisé. Poule est le personnage qui récupère l'humanité perdue dans la violence extrême. Son regard est de revenant-témoin, qui a été directement affecté parce qu'il a été aussi tué comme toute la population. L'animal poule a fait partie des victimes du massacre perpétré contre les habitants du village. C'est-à-dire que les hommes et les animaux sont tous envisagés comme coupables, sans distinction entre les uns et les autres, et méritent alors d'être massacrés. Dans un tel contexte, nous ne pouvons faire autrement que penser de nouveau à Lévinas : « L'état de guerre suspend la morale. (...) Il projette d'avance son ombre sur les actes des hommes. La guerre ne se range pas seulement – comme la plus grande – parmi les épreuves dont vit la morale. Elle la rend dérisoire. » (E. Lévinas, p. 5)

2. La mort et les cadavres dans l'enfermement

2.1. La belle mort et la rêverie

Jean-Pierre Vernant, dans son livre *L'individu, la mort, l'amour*¹⁵² explique que pour les Grecs anciens, « on dépasse la mort en l'accueillant au lieu de la subir, en en faisant le constant enjeu d'une vie qui prend ainsi valeur exemplaire et que les hommes célébreront comme un modèle de 'gloire impérissable' » (J-P. Vernant, p. 52). Mais cette mort est également un choix, car pour le héros grec, « deux destins se sont dès sa naissance offerts à lui, pour le mener là où toute existence humaine trouve son terme, deux destins qui s'excluaient rigoureusement (...). Ou bien la gloire impérissable du guerrier (...), mais la vie brève ; ou bien une longue vie chez soi, mais l'absence de toute gloire » (J-P. Vernant, p. 42-43). Cependant, et cela le héros le sait, lorsqu'il opte pour la vie brève : « ce que le héros perd en honneurs rendus à sa personne vivante, quand il renonce à la longue vie pour choisir la prompte mort, il le regagne au centuple dans la gloire dont est auréolé, pour tous les temps à venir, son personnage de défunt » (J-P. Vernant, p. 53).

La gloire perpétuelle de ces personnages "défunts" est obtenue dans la tragédie et c'est elle qui les immortalise. Mais cette gloire du héros est aussi, selon la tradition grecque, son idéal humain d'un point de vue esthétique, point de vue qui se confond avec l'éthique. D'une part les grecs maintiennent le souvenir de leur histoire afin de construire les piliers de leur tradition et la cosmogonie du monde occidental. D'autre part, à partir de la vertu (*la areté*), est également créée la conscience de l'altérité. La société

¹⁵² Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Folio histoire, Gallimard, Paris, 2007.

hellénique, ainsi que l'affirme le philosophe mexicain Alfonso Reyes, eut « éminemment une conscience publique. »¹⁵³

Cette conscience publique s'incarne dans le héros, parce qu'avec lui on pénètre dans ce que l'on appelait l'honneur. Si l'honneur est conçu comme la dignité morale de l'homme, cette dignité morale ne peut pour les Grecs qu'être fondée sur deux dimensions : le moi et l'autre. L'honneur se vivifie sur l'accomplissement des devoirs envers soi-même et envers les autres. Pour le héros grec ces principes de l'honneur servent d'exemple pour la cité et il les acquiesce par son courage, grâce aux actes qu'il a entrepris en accord avec sa position de membre de la noblesse et en tant que guerrier. Ces principes accomplis, à la fin de sa vie, devant sa mort, le héros gagne sa dignité par ce qu'il a réalisé de sa vie et devient ainsi créateur de sa propre gloire. De cette manière la représentation de la dignité d'un "homme meilleur que nous" représentée dans la tragédie grecque passera au monde des "hommes comme nous", pour nous conférer notre caractère tragique. Sera alors déposée en l'homme, à travers le héros, l'espérance grecque de ce que qu'on nommait "la belle mort", donnant ainsi une nouvelle dimension au tragique : devant la mort inévitable il existe une aspiration à la beauté du dernier soupir.

La belle mort obtenue grâce à la valeur du héros conduit à ce qu'il soit fait de lui comme individu quelqu'un de "mémorable", que l'on chante et célèbre dans les rites funéraires, à qui l'on rend honneur au sein de la communauté, créant ainsi une mémoire collective comme l'affirme J-P. Vernant. De cette manière se crée le passé et l'histoire afin de dépasser le tragique de l'homme. « En arrachant à l'oubli le nom des héros, c'est en réalité tout un

¹⁵³ Alfonso Reyes. *De cómo Grecia construyó al hombre, Ultima Tule y otros ensayos*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1991, p. 27.

système de valeurs que la mémoire sociale tente d'implanter dans l'absolu pour le préserver de la précarité, de l'instabilité, de la destruction, bref pour le mettre à l'abri du temps et de la mort » (J-P. Vernant, p. 84).

Ainsi en a-t-il été de l'histoire de l'homme occidental. De sa nécessité de transcendance naît un idéal de vie qui se confond avec un idéal de mort apparaissant dès le moment où est contemplée la mort horrible dans le masque de la Méduse. Elle représente l'horreur que l'on doit vaincre héroïquement, non pas afin d'éliminer la peur que produit la mort, parce qu'elle existera toujours, mais pour créer une mémoire belle et perdurable pour les hommes qui restent en vie et pour sauver l'humanité du chaos, de l'oubli qui entoure la mort et l'horreur qui l'accompagne.

La belle mort et l'horreur sont les deux faces du mythe de la Méduse. La belle mort est représentée par Persée, l'horreur, par la tête qu'il a réussi à couper à l'unique Gorgone mortelle des trois sœurs qui constituent le mythe. Sans l'horreur que la Méduse produit, la mort glorieuse de Persée n'aurait pas été possible. Persée guidé par les dieux réussit à couper la tête pour accomplir la noble promesse faite au roi Polydecte. C'est pourquoi l'image grecque de Persée avec la tête de la Méduse dans ses mains, évitant son regard pour ne pas être pétrifié et la tête regardant de face, produit l'unité de l'horreur et de l'héroïque. La mort qu'aura le moment venu Persée comme n'importe quel mortel sera rétribuée par sa belle mort et restera dans la mémoire de tous les vivants et dans celles des générations suivantes. Persée brillera pour toujours dans sa constellation.

Dans le monde contemporain, le combat guerrier et la mythification qui en découle touche d'autres aspects qui en Grèce

n'étaient pas possible. L'art qui représente la guerre ou les combats héroïques se tenait éloigné de la représentation de la cruauté et de la crudité de la guerre. Le héros était exalté, les victoires acclamées et l'unité de la civilisation grecque était en principe puissante, guerrière, politique, philosophique et profondément religieuse. La démocratie célébrée reprenait les héros de son histoire monarchique et servait d'exemple pour tous types de dissertation ou de polémique qui surgissaient dans la société. Au XXe siècle, comme l'explique le philosophe et écrivain Josep Ramoneda, « avec les guerres de masse, le simple soldat, le citoyen anonyme et les victimes civiles commencèrent à devenir de véritables protagonistes. »¹⁵⁴

Avec ces nouveaux protagonistes, la grandeur exaltée de la tragédie perd ses personnages exemplaires, mais gagne en proximité et humanité. Les héros tragiques occupent dans le public un lieu réservé à côté des dieux. Pour les personnages d'aujourd'hui, l'endroit réservé est celui du public même. N'importe quelle personne peut se voir reflétée dans un personnage sur la scène actuelle dans une des situations exposées, bien que celles-ci soient extrêmes. Cette modalité moderne de la représentation nous offre une nouvelle vision afin de tenter de comprendre le tragique contemporain. Avec l'angoisse qui fonde le tragique de l'homme, au milieu du désespoir, de la souffrance, de l'affrontement avec la mort, la représentation acquiert aujourd'hui de nouvelles formes et la belle mort, bien qu'aient changé les formes de la représentation, continue d'être une spécificité de la condition tragique du personnage.

¹⁵⁴ Josep Ramonada, *La prueba de la guerra*, in *Babelia, El País*, Madrid, 27 septembre 2008, p. 4.

2.1.1. Vers une nouvelle belle mort

Quand Persée va à la recherche du lieu où se trouve la Méduse, après être passé par de dures épreuves avec les monstres qu'il trouve sur son chemin, il parvient à arriver chez les Nymphes. Elles, aidées par Hermès, donnent à Persée une coiffe afin qu'il se la mette sur la tête avant d'entrer dans l'Hadès, le royaume des morts. La coiffe est faite de peau de chien et Persée doit se la mettre sur le visage pour le faire disparaître afin qu'il ne soit pas perçu comme un être vivant parmi les morts. La même coiffe est posée à tous les morts qui se convertissent ainsi en une tumultueuse masse sans visage. C'est l'image du pays des morts.

Dans ce pays aussi appelé Hadès ou l'enfer, il y a un gardien : Cerbère, le chien à trois têtes qui permettait aux ombres des morts de pénétrer aux enfers, mais pas d'en sortir. N'importe quel mortel qui tentait d'entrer ici était broyé par le gardien. C'est pourquoi Persée devait se mettre cette coiffe en peau de chien. Pour la Méduse, l'Hadès était sa maison. L'horreur que les Gorgones pouvaient transmettre aux hommes permettait aussi d'éviter qu'ils entrent dans le royaume des morts. Pour Jean-Pierre Vernant, comme il l'explique dans son livre *La mort dans les yeux*, la Gorgone possède un rôle symétrique à celui de Cerbère. « Elle, dans son pays de morts, empêche les vivants d'entrer dans la maison des morts ; Cerbère empêche lui aux morts de retourner là où réside les vivants. »¹⁵⁵

Dans l'une des dix scènes qui composent la pièce *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, apparaît le mythe de

¹⁵⁵ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette Littératures, Coll. Pluriel Anthropologie, Paris, 1998, p.47.

Cerbère. La scène s'intitule *Adagio*¹⁵⁶. En espagnol, le mot « *adagio* » possède deux significations. La première se réfère à un aphorisme ou à une sentence, laquelle est brève et donne en général une leçon de morale. La seconde est la signification qu'elle prend dans le champ musical, lequel définit un mouvement lent au moment de l'exécution d'une composition. La spécification « *adagio* » signifie que le moment musical doit être fait avec ce mouvement lent.

L'histoire écrite par Rubiano est construite à partir des deux significations. D'une part, toute la scène est conçue comme une composition musicale, mais avec des personnages, des situations et des éléments qui arrive de l'extérieur vers l'intérieur et donnent les rythmes des situations où il y a des moments d'*adagio*. Avant l'assassinat des personnages par les Nouveaux, les didascalies signalent qu'on entend un Nocturne de Chopin, après une Voix qui annonce comme s'il s'agissait d'un spectacle quand les personnages enfermés vont mourir. Ensuite apparaît du feu, et ce feu entre lentement et va croissant petit à petit jusqu'à consumer les personnages qui « brûlent » sur la scène.

D'une part, la cruauté d'une composition monstrueuse qu'on observe à l'intérieur du lieu où se trouvent les personnages (un salon fermé) peut également faire penser à l'*adagio* comme sentence, c'est-à-dire un aphorisme qui délivre à la fin une leçon. On l'observe de la manière suivante : dans cette scène apparaissent deux personnages. Les deux sont des chiens. Ils se nomment : *Cent* et *Dix*. Aussi bien leurs noms que ce qu'ils sont reprennent la tradition classique de la représentation à travers de personnages animaux et mythologiques. Nous entrons là dans l'univers de la fable comme genre littéraire de la narration où

¹⁵⁶ Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros*, *op.cit*, p. 51-56.

peuvent intervenir des animaux et débouche sur une morale finale. C'est ici que l'on peut penser à l'adagio comme sentence.

D'autre part, les noms des personnages nous situent immédiatement dans la représentation de deux générations différentes. Cent vieux, Dix jeune. La scène commence avec une didascalie qui nous met au centre d'un univers étrange suscitant une sensation d'enfermement et d'obscurité, comme de mort :

Salon fermé. Sale, sans fenêtres. Le
sol rempli de cendres. (p. 53)

*Salón cerrado. Sucio, sin ventanas. El piso
lleno de cenizas.*

Bien que nous ne sachions pas à quel type de salon l'auteur fait référence, par son contenu – les cendres – et par son enfermement – sans fenêtres– il fait penser à un lieu à la fois quotidien et étrangement transformé en endroit « sinistre ». Selon les termes de Freud définissant quelque chose de familier mais qui en même temps nous fait peur, « *Das Unheimliche* », qui en français a été traduit par « l'inquiétante étrangeté ».

Lorsque le texte commence, le contraste s'impose entre l'image du lieu et ce que Cent raconte à Dix : l'histoire de ses ancêtres. Cent raconte une histoire des origines jusqu'à l'apparition du chien mythologique Cerbère. La parole de Cent se remplit d'éloquence et le mythe de Cerbère surgit comme s'il s'agissait d'un conte pour enfant. Grandiloquent dans chaque détail, donnant à son auditoire beaucoup d'éléments sur cette histoire du « *plus grand et meilleur des chiens : Cerbère* » (p. 54), le gardien de la porte des enfers qui « *conduit les âmes aux enfers* » (p.54).

La narration de Cent est un mélange du mythe grec et d'une histoire narrée comme un conte pour enfant dans lequel apparaissent des allusions au monde actuel et imaginaire, allusions qui se confondent avec la mythologie. Voyons par exemple lorsque Cent raconte qu'aux origines, les dieux fuyèrent d'Egypte et se transformèrent tous en animaux :

(...) Dionysos en chèvre (...) Artémis en chat (...) Avec le temps, c'était devenu un zoo où les hommes allaient les voir avec leurs enfants, leur lançaient des cacahuètes et des biscuits à l'intérieur de leurs cages. (p. 53).

Dionisio en una cabra (...) Artemis en un gato (...) Con el tiempo fue un zoológico a donde los hombres iban con sus niños a mirarlos y botarles maní y galletitas desde el exterior de las jaulas.

Rubiano crée ainsi sa propre fable, inspirée d'un mythe grec, pour la replacer dans une quotidienneté et proximité de ce qui aujourd'hui pourrait être un zoo. Cette première modification du discours narratif traditionnel du tragique commence à construire un discours narratif contemporain dans lequel l'unité de l'histoire se perd. Le passé et le présent se confondent. Cependant, à la fin de l'histoire racontée par Cent surgit Cerbère, qui incarne pour ces deux personnages de chiens l'image du héros antique, mais replacé dans un contexte actuel, celui où ils se trouvent :

Cent : Il est là : dehors. Pour nous défendre, dévorer les intrus, les déserteurs et les lâches qui fuient. Personne n'a jamais vaincu Cerbère. (p. 54).

Cien : Ahí está: afuera. Para defendernos, devorar a los intrusos, los desertores y los cobardes que huyen. Nadie ha vencido a Cerbero.

Le mythe reprend alors la valeur qu'il possédait depuis l'Antiquité et se convertit en protecteur des chiens dans une logique propre à la fable de cette scène. « *Il est là : dehors* » : Cerbère apparaît dans le songe de la narration comme le gardien de la porte de cet endroit avant que le monde extérieur ne fasse irruption par une voix. Quand cet extérieur fait irruption, le monde rêvé du mythe de Cerbère prendra une autre signification :

Voix : la représentation commence ! (p.54).

Voz: ¡Comienza la función!

Le mot « *représentation* » indique un spectacle, mais de quel spectacle s'agit-il ? On pourrait penser au départ qu'il s'agirait de la narration qui vient d'être faite par Cent, mais rapidement on s'apercevra, dans la suite de la scène, que le spectacle annoncé est la mort. Ces deux chiens seront brûlés vifs dans ce salon comme s'il s'agissait d'un four crématoire. C'est ainsi que la présence rêvée de Cerbère à la porte se transforme en une prémonition de l'enfer en lequel s'est changé ce lieu .

De cette manière, la présence du héros Cerbère dans le songe de Cent devient une métaphore de ce que Cent, face à sa mort et à celle de Dix souhaite raconter. De la parole nous passons à l'action, et c'est à travers celle-ci que Cerbère comme héros se maintiendra dans la parole, alors que l'action tente de dissiper l'autre habitant du règne de l'Hadès : la Gorgone. Ce qui va arriver à ces personnages est l'image de l'horreur comme s'il s'agissait de la tête de la Méduse. Elle va nous pétrifier de son regard, car Cent

et Dix s'enflamment devant les yeux du spectateur à la fin de l'Adagio qui donne son titre à ce passage de la pièce.

Cette œuvre, et particulièrement cette scène, met en évidence les méthodes de construction de la terreur face à la mort dans un enfermement macabre, en même temps qu'elle nous permet, paradoxalement, de voir le beau dans cette terreur. Cela rend compte de ce que J-P Vernant analysait comme la verticalité et les extrêmes entre Dionysos, qui élève le personnage, et la Méduse, qui le descend, jusqu'à la mort. Ainsi se rejoignent l'art de la représentation et l'horreur. Les deux personnages de cette histoire, Cent et Dix, savent depuis le début qu'ils vont mourir de manière terrible : ils seront brûlés vifs dans ce lieu où ils sont enfermés. Mais Cent transforme ce lieu de mort en lieu de songe. Depuis le début, malgré les cendres et l'absence de fenêtre, ce salon devient une scène poétique à travers l'histoire des ancêtres. C'est un moment de création d'histoires, mais également de recours à l'origine. La mort a permis aux deux personnages de faire un retour aux commencements afin de la confronter à la tradition.

Dix : Les histoires que tu racontes...

Cent : D'autres aussi les racontent. (p. 54).

Diez: Las historias que cuentas...

Cien: También las cuenta otro.

Chez Cent, de la situation extrême d'être brûlé vivant avec Dix sans possibilité de s'échapper, naît la nécessité de créer sa propre histoire, de la construire à partir de la réalité de la situation où ils se trouvent, mais en la récupérant dans une fiction afin que Dix reçoive la mort comme s'il s'agissait d'un conte pour enfant, héroïque, dont il est lui-même le protagoniste. Si les histoires individuelles de Cent et Dix ne passeront pas à la postérité comme celles des héros d'autrefois, ces deux personnages affrontent la

mort en dépassant l'horreur du quotidien et des actions sans raison. Ce sont des personnages contemporains qui ne représentent rien dans l'histoire universelle de l'homme. Ce sont des individus dans un monde difficile, mais plus proche du monde réel et quotidien actuel.

Dix : Que les ancêtres nous
défendent.

Cent : Nous sommes les ancêtres. Le
passé, c'est maintenant. (p. 54)

Diez: Que nos defiendan los antepasados.

Cien: Somos nosotros, el pasado es ya.

Le lieu de la scène, un salon rempli de cendres, se transforme avec l'histoire de Cerbère en une allégorie de l'univers infernal du personnage mythologique. Les personnages qui surgissent de cette allégorie sont puissants, invincibles, omniprésents et capables d'éviter la terrible catastrophe que sont sur le point de subir les deux chiens à cause de ceux qui se trouvent à l'extérieur. Mais l'image héroïque disparaîtra devant les circonstances réelles des deux chiens. Ces circonstances rompent l'univers de rêverie créé à l'intérieur et mis en évidence par la fable de cette pièce de Fabio Rubiano que nous allons présenter maintenant :

Un virus qui a commencé à s'étendre dans toute la région transforme les chiens en hommes nouveaux. Ces Nouveaux chantent, hurlent, manient le feu pour incendier les villages. Ils pendent, décapitent, incinèrent les chiens qui n'ont pas encore été transformés, leurs maîtres et les familles de leurs maîtres (femmes et enfants). Ils marchent sur deux pattes, n'ont pas de queue, mais des poils restent collés à leurs peaux dénudées. Ils ont également appris à violer et bien qu'ils aient oublié d'aboyer, ils savent rire. Au milieu des cris, des pleurs et des hurlements de leurs victimes, les Nouveaux ont aussi appris à mettre en musique leurs actes : ils font écouter à toute la population la musique

de Chopin. Avec elle, ils annoncent que la tuerie commence.

Les personnages de l'œuvre, impuissants devant la condamnation à mort que signifie l'arrivée de ces hommes nouveaux dans leur village, recherchent, horrifiés, un refuge. Chaque personnage dans son refuge sait que sa mort approche. En quelques minutes, chaque personnage nous immerge dans son histoire de manière progressive jusqu'à ce que la catastrophe causée par la barbarie l'achève.

Cette métaphore de la barbarie de l'homme dans la guerre nous interroge sur les guerres qui sévissent aujourd'hui en Colombie et dans le monde. La relation de l'art avec les expériences extrêmes que vivent les êtres humains dans n'importe quel conflit a donné lieu à de nombreuses discussions, ainsi que nous l'avons vu dans notre premier chapitre, lorsque notamment Teodoro Adorno jugeait impossible la poésie après la Shoah.

Cent et Dix, ne sont pas loin d'être une représentation de la mort d'un père et de son fils dans un four crématoire d'un camp de concentration nazi. Nous nous trouvons ainsi devant un paradoxe contemporain de la représentation du monstrueux. Fabio Rubiano met l'horreur devant nos yeux à travers l'art, au milieu de la barbarie de l'homme actuel mais sans la gloire qu'obtenaient les héros de la tragédie antique.

Cent et Dix vont mourir dans un lieu fermé et d'une manière terrifiante. Au moment de cet événement surgit dans cette scène la possibilité d'une représentation poétique et l'auteur construit un « adagio » à partir de celle-ci. Adagio monstrueux vu de l'extérieur et bel Adagio, en même temps que cruel, de l'intérieur. La composition rythmique de cette scène permet de lire une partition dans laquelle l'accompagnement musical que l'extérieur joue avec l'intérieur maintient un rythme lent afin de pouvoir voir la marche

progressive de la terrible mort causée par la barbarie. L'image du dehors contraste avec celle du dedans, car l'horreur imprègne la poésie et la nostalgie de l'univers mythique grec à l'origine de l'homme occidental évoquée par le personnage de Cent lorsqu'il s'adresse à Dix.

Cette scène est une scène créée à partir de l'extérieur selon une partition musicale de l'horreur rompant avec toute possibilité réaliste de représentation, car les deux personnages sont brûlés sous les yeux du spectateur et le feu qui pénètre dans le « salon » envahit jusqu'à les carboniser les deux chiens. Les sons que les hommes nouveaux produisent de l'extérieur et qui font irruption à l'intérieur du lieu scénique créent un rythme qui révèle la cruauté de leurs actes. Eux, les Nouveaux, mettent de la musique, *un nocturne de Chopin*, annonce la didascalie. Cette musique de fond crée une atmosphère encore plus sinistre pour montrer le spectacle que les hommes nouveaux ont inventé pour leurs victimes. Il s'agit d'une autre référence qui nous rappelle les camps de concentration, lorsque les nazis mettaient de la musique pendant l'extermination de leurs victimes. La musique de Chopin dans cette œuvre est l'indicateur du commencement de la tuerie. Dans cette scène, une fois que l'on commence à entendre la musique, il fait chaud, le sol, les murs, tout brûle. A cette disposition scénique, les Nouveaux ajoutent une voix qui vient également de l'extérieur pour « présenter » ce spectacle cynique :

La voix : Que sautent les artistes !

(p.55).

Voz: ¡Que salten los artistas!

Mais parallèlement à cela, la partition de l'intérieur est une réponse à l'horreur à travers les multiples façons de la regarder de

face sans se laisser vaincre par la panique qu'elle produit. Les chiens qui savent que leur mort est inévitable font tout pour prolonger au maximum leur vie, ils sautent jusqu'à épuisement pour éviter de se brûler les pattes. Au milieu des sauts, le feu s'approche, la chaleur étouffe, mais même ainsi, Cent rend digne son histoire ancestrale et son appartenance à l'espèce :

Dix : Les pattes me brûlent, les murs sont en flammes.

Cent : Les Celtes rendent hommage aux héros en les comparant aux chiens.

Dix : Regarde-moi, je brûle, je saute comme un chien de cirque. Je me fatigue, je veux mordre le sol.

Cent : Saute plus haut, saute. Bientôt nous aurons des ailes pour nous échapper. (p.55).

Diez: Las patas se me queman. Las paredes están ardiendo.

Cien: Los celtas rinden homenaje a los héroes comparándolos con perros.

Diez: Mírame, me quemo, salto como un perro de circo. Me canso, quiero morder el piso.

Cien: Salta más arriba, salta. Ya pronto nos saldrán alas para escaparnos.

Cent maintient la situation sans se laisser vaincre, à l'extrême de ses forces. Dix regarde directement l'horreur et il se met face à elle jusqu'à en être pétrifié. Cependant, à bout de forces, après un rythme accéléré cherchant à prolonger ses derniers instants de vie, fatigués de tant sauter pour que les flammes ne les consomment pas, Cent et Dix parviennent à l'unisson de l'adagio musical : leur lente marche vers la mort se fait de manière poétique :

Cent : Saute plus haut, saute. Bientôt on aura des ailes pour nous échapper.

Dix : Comme les vautours qui nous attendent.

Cent : Ne les regarde pas. Je ne saute plus.

Dix : Moi non plus.

Cent : Regarde-moi.

Dix : Tu brûles.

Cent : Toi aussi.

Dix : Tu brilles.

Cent : Toi aussi. Papillons amoureux du feu, devenant feu. (p. 55)

Cien: Salta más arriba, salta. Ya pronto nos saldrán alas para escaparnos.

Diez: Como los buitres que nos están esperando.

Cien: No los mires. No salto más.

Diez: Tampoco yo.

Cien: Mírame.

Diez: Estás ardiendo.

Cien: También tú.

Diez: Estás brillando.

Cien: Tú también. Mariposas enamoradas del fuego, volviéndose fuego.

Cela pourrait être une nouvelle représentation de la « belle mort ». Dans celle-ci, l'histoire de l'homme prend également d'autres dimensions. Quand Cent annonce que Cerbère est dehors, la voix de l'exécution apparaît annonçant le début de la représentation. Les histoires de héros grandioses ne sont pas pour Cent ses sauveurs. Ceci est une histoire qui peut être racontée par tous ceux qui la connaissent comme lui. C'est l'histoire passée à laquelle ils vont appartenir après leur mort. C'est aussi une histoire qui grâce au songe leur permet de mourir en beauté, mais uniquement dans un univers onirique parce que dans la réalité dramatique de Cent et Dix s'annoncent de nouveau les symptômes

de la crise de l'art de la représentation, parce que ces personnages ne seront jamais des héros :

Dix: Ce qui nous arrive, c'est une
histoire ?

Cent: Oui. Mais ça ne vaut pas la
peine. Personne ne va la raconter.

(Ils brûlent). (p. 56).

Diez : ¿Lo que nos pasa es una historia?

Cien : Sí. No vale la pena. Nadie la va a contar.

(Arden)

Avec leur mort, ce n'est plus maintenant l'histoire collective qui se construit mais l'histoire individuelle des deux êtres, Cent et Dix. Leurs paroles et leurs actes ne les transformeront pas en êtres mémorables malgré leur courage. Le désespoir vient ici, la transcendance n'existe pas au-delà du spectateur présent. Cette histoire ne sera pas l'histoire du Grand Cerbère, mais de chiens ordinaires. Alors ainsi, l'horreur mise devant le spectateur de manière que l'espace théâtral se transforme en quelque chose d'épouvantable, laisse aux témoins de la mort d'une histoire représentée, c'est-à-dire le public, de décider si cette histoire d'êtres communs doit être racontée ou non. Ce sera la sentence final de cette fable de Cent et Dix.

Mais il n'y a pas que Fabio Rubiano qui représente en Colombie ces formes contemporaines de cauchemars de l'horreur contrastant avec la beauté du songe avant de mourir. Dans le deuxième chapitre nous parlions également d'une pièce publiée par le Latino artists round table de New York (LART), écrite par une jeune dramaturge colombienne : *Ciudad limpia* [Ville propre] de Diana Chery.¹⁵⁷ Dans celle-ci est représentée l'histoire de deux

¹⁵⁷ Diana Chery, *Ciudad limpia*, <http://editorialcampana.com/lart/theaterarchive.html>

personnages qui pourraient être comme Cent et Dix, mais qui se nomme *Philosophe* (plus de quarante ans) et *Chien* (de dix ans apparemment). L'histoire de cette pièce fait allusion aux « groupes de nettoyage » (“grupos de limpieza”) qui sont nés dans les villes des années quatre-vingt et qui s'intensifiaient dans les années quatre-vingt dix. Ces groupes « nettoyaient » la ville en éliminant la nuit les prostituées, les homosexuels et les clochards.

Les deux personnages savent qu'à n'importe quel moment de n'importe quelle nuit peut arriver la « voiture à poubelle » comme ils appellent ironiquement l'automobile dans laquelle roule ces hommes armés afin d'éliminer les personnages de leur type. Cette nuit-là diverses automobiles passent et à chaque fois qu'on en entend une arriver, Chien entre en panique et veut fuir, mais fuir n'est pas possible. Philosophe décide de lui raconter un conte. Chien s'immerge dans l'histoire au point d'oublier la rue et d'incorporer les sons provenant de celles-ci dans le conte narré par Philosophe. C'est ainsi que ne se rend pas compte du moment où la voiture arrive et qu'un coup de feu tue Philosophe :

(On entend le son d'une auto mais Chien est immergé dans l'histoire, il ne s'en rend pas compte. Philosophe se met devant Chien, quitte son manteau et couvre Chien)

Philosophe: Les sirènes t'invitent à descendre et tu descends. Elles t'enlèvent les ailes et te demandent de fermer les yeux et tu ne parles plus. Elles ont une surprise pour toi. Une fête (...) Les étoiles elles-mêmes font la fête, elles sont contentes. Quand les

étoiles rient, elles explosent et s'appellent étoiles filantes.

(On entend un coup de feu et une auto qui part. Chien les yeux toujours fermés.)

Chien: Qu'est-ce qui s'est passé ?
Pourquoi tu t'arrêtes ? Une étoile a explosé ?

Fin.

(Se escucha el sonido de un auto pero Perro está inmerso en la historia, no se percata. Filósofo se detiene al frente de Perro, se quita su abrigo y cubre a Perro con él).

Filósofo : Las sirenas te invitan a bajar y tu bajas. Te quitan las alas y te piden que cierres los ojos y no hables. Tienen una sorpresa para ti.. Una fiesta (...) Hasta las estrellas estan celebrando también, están contentas. Cuando las estrellas se ríen, explotan y se llaman estrellas fugaces.

(Se escucha un disparo y un auto que parte. Perro aún con los ojos cerrados.)

Perro : Qué paso? Por qué paras? Se explotó una estrella?

Fin

Pour le héros grec, tout était préparé afin d'accueillir la mort. Il le savait, son peuple l'accompagnait et les dieux l'attendaient. Pour les personnages de *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano et de *Ciudad limpia* de Diana Chery, devant l'horreur de l'imminent et l'atrocité de la mort, les personnages de ces pièces se préparent à la recevoir les yeux fermés, en songe.

2.1.2. Le songe de la mort libératrice

Dans la pièce *Otra de leche* de Carlos Enrique Lozano, la poésie et le songe naissent lorsque le personnage est déjà en train

de mourir. C'est le cas de A, personnage d'une des onze scènes ou tableaux qui composent cette œuvre, tableau intitulé *Creuvé*.¹⁵⁸

A, est un homme blessé, au bord de la mort. Mais alors que la mort arrive, il court sans s'arrêter pour s'échapper :

Je marche, pressé. M'échappant de je
ne sais quoi. De je ne sais qui et je
m'en fiche parce que pufffff ! (p.87)

*Voy andando apurado. Escapando no sé de
qué. No sé de quién y no me importa porque
¡pufffff!*

Il se « *dégonfle* » dit-il, c'est-à-dire qu'il perd son sang. Bien que ce personnage court, l'absence d'issue à sa situation est établie avec sa mort imminente. A, face à sa mort n'a plus qu'à inventer des métaphores : son sang sort et il se convertit pour lui en un chemin de « glucose » pour les « fourmis », et sa vie qui s'en va est pour lui un « ballon » ou un « pneu crevé » d'où s'échappe l'air à cause du *trou* qu'a laissé le couteau qu'ils lui ont enfoncé.

Cette scène est un monologue court. Scène indépendante comme toutes les autres de l'œuvre. Du début à la fin, il s'agit d'une action qui ne s'arrête pas. Qui a déjà commencé avant le début et qui à la fin n'est pas encore terminée. L'action continue de se dégonfler est une métaphore qui fait passer le personnage par différentes étapes de sa pensée et de son corps avant qu'arrive la mort et avec elle, la liberté. Tout ce qui arrive est un condensé de sa vie qui se mue sans arrêt en métaphores.

Quelle merveille de sentir ainsi
comment tant de peurs s'en vont,
coulant par les orifices de ma peau.

¹⁵⁸ Carlos Enrique Lozano, *op. cit.*, p.87-88

Que c'est bon de savoir que les
angoisses que je charge depuis
longtemps sont filtrées par le trou
rugueux de mes poumons. (p.87)

*Qué maravilla sentir así cómo tantos miedos se
van, deslizados entre los boquetes de mi piel.
Qué bueno saber que las angustias que cargo
de tiempo atrás se van colando por el roto
rugoso de mis pulmones.*

Nous sommes de nouveau devant le pathétique du tragique contrastant avec le songe poétique, devant cette étrange narration qui nous conduit à un regard distinct sur la mort. Une description capable de maintenir l'unité dans l'action, dans le temps et dans l'espace, mais de manière illimitée. Une action dans laquelle contraste l'action du personnage, courir, avec une action qui ne peut être sous son contrôle et qui l'oblige à suivre son destin de mort : son corps se vidant de son sang, de l'air qui le maintient en vie.

La description que A fait de la mort l'amène sur le chemin de la liberté:

Et maintenant je voyage et je suis
libre et plus que courir je vole et je me
déplace à une vitesse incroyable, avec
les pieds légers comme des petits
bouts de coton qui frôlent le sol, rien
de moins. (p. 87)

*Y ahora viajo y soy libre y más que correr
vuelo y me desplazo a una velocidad
inverosímil, con los pies ligeros como trocitos
de algodón que rozan el suelo nada más.*

Quand Persée se mit à la recherche de la tête de la Méduse, Hermès lui remit, à travers les Nymphes, des sandales qui lui

permettaient de courir à une vitesse très rapide comme s'il volait, celles-ci lui donnaient une totale liberté alors qu'il se rendait au royaume des horribles Gorgones. A, semble chausser les sandales de Persée qui emportent son corps mutilé, à une rapidité incroyable, jusqu'à la mort. La légèreté de son corps contraste également avec la pesanteur de son quotidien :

Ah ! je suis vraiment libre et la pesanteur des jours, la charge du quotidien disparaît, me délivrant de toute cette peau (...) (p. 87)

¡Ah ! soy libre de verdad y la pesadez del día a día, la carga de la cotidianidad se va desapareciendo, librándome de tanta piel (...)

La mort comme liberté coïncide pour A avec son dernier instant de vie, lorsque son ultime souffle se convertit en fil d'où sa vie pend et qui lui donne la plus forte impulsion de légèreté :

Et je cours et je tombe et cours et tombe dans une acrobatie interminable, dans un effort futile pour retenir ce qui reste de souffle dans ce corps brisé. (p. 87)

Y yo corro y caigo y corro y caigo en una acrobacia interminable, en un esfuerzo fútil por retener lo que queda de mi aliento en este cuerpo roto.

Ce personnage devient ainsi prestidigitateur dans sa propre mort, sans laisser plus de trace que celle de son sang qui jaillit de sa blessure et se colle à son corps en coulant avant de tomber sur le sol. Cette liberté, cette légèreté, contrastent avec la blessure de son corps due à un coup de couteau. Et le mot qui décrit cette

mort pénètre dans le songe d'une belle mort qui se dessine à chaque pas :

Et l'unique trace est le celle du sang
têtu qui insiste à filtrer par le trou de
mon poumon, qui glisse de mon
corps, qui s'échappe de mes pieds, de
mes genoux et qui est en train de
tracer un dessin subtil sur la pelouse,
sur l'asphalte, sur la superficie où je
cours (...) (p. 87)

*Y el único rastro es el de la sangre terca que
insiste en colarse por el boquete de mi pulmón,
que resbala por mi cuerpo, que se desprende
de mis pies, de mis tobillos y que va dibujando
un diseño sutil en el prado, en el asfalto, en la
superficie por la cual corro (...)*

Il est impossible de regarder de face, à cause de leur caractère terrifiant, les événements actuels quand la réalité est représentée. Comment pourrait-on représenter crûment et de face un père et son fils brûlés vifs, ou montrer les massacres dans lesquels les victimes sont coupées en morceaux, ou l'agonie d'un homme perdant son sang après un coup de couteau mortel, entre autres morts violentes qui horrifient ? Représenter cette réalité sans la regarder de face ne signifie pas l'ignorer, au contraire, comme nous venons de le voir avec ces trois œuvres (*Cada vez que ladran los perros, Ciudad limpia y Otra de leche*), il faut chercher d'autres points de vue, trouver d'autres nouvelles stratégies dramatiques pour traverser l'horreur dont est imprégnée cette réalité. C'est là la recherche de l'art théâtral d'aujourd'hui. Les dramaturges détournent le regard comme le fit Persée avec la Méduse. Les dramaturges colombiens d'aujourd'hui nous montrent la réalité à travers des métaphores, des personnages quotidiens et proches condamnés à expérimenter l'horreur, mais qui nous

parlent poétiquement, personnages qui se préparent au songe de cette belle mort seulement destinée aux héros de la gloire hellénique dans la tragédie.

Ces personnages quotidiens, au milieu de leur propre tragédie, construisent une tragédie qui montre le tragique de n'importe quel être humain d'aujourd'hui en plein jour. La condition de l'homme à partir de son sentiment tragique se voit confronté à une mort sans cause, inhumaine, non naturelle et sans pitié de la part des bourreaux. Ces conditions du tragique contemporain nous amène paradoxalement à suivre le rythme d'un poème de liberté tel que celui de A dans *Otra de leche* ou d'un parcours dans la mythologie qui se mélange aux références actuelles pour rendre digne d'une mort terrifiante comme dans l'*Adagio* de la pièce de F. Rubiano.

Histoires privées, individuelles, qui se convertissent en publiques quand tout est construit de telle manière que n'importe quel spectateur puisse se refléter dans les personnages qui apparaissent sur la scène, comme métaphores de la possibilité de la mort au milieu de l'horreur qui peut exister à chaque pas dans le monde actuel, qui ne laisse que des cendres et des traces de sang sur les chemins, au lieu de morts mémorables.

Ce sont là les nouveaux récits contemporains qui représentent de nouvelles tragédies. Récits dont l'unique objectif noble dans la société d'aujourd'hui, comme l'explique l'auteur dramatique Claude Prin en se référant au personnage tragique aujourd'hui, serait de rester vigilant par rapport à nous autres, par rapport à nos actes et à la société que nous construisons :

« Bérenger, Wladimir et Estragon, Arturo Ui nous indiquent, parmi d'autres, un chemin (...) plus proche de la réalité dans sa perverse complexité. Nous ne pouvons pas progresser les yeux fermés, ou simplement entrouverts, ou le regard détourné par quelque harmonie pré-établie. Nous tenir en éveil sur nous-mêmes: c'est le but noble que peut se proposer une nouvelle Tragédie. »¹⁵⁹

Voilà ce que semblent aussi proposer les dramaturges contemporains colombiens qui confrontent l'homme d'aujourd'hui à lui-même : ce serait le caractère honorable que pourraient se proposer ces auteurs de l'autre côté de l'Atlantique à travers leurs nouvelles tragédies.

2.2. Du tombeau glorieux au cadavre éparpillé

A la mort d'Œdipe, ses fils Étéocle et Polynice s'accordent pour régner chacun durant un an afin de tourner au pouvoir. Comme Étéocle était le majeur, il sera le premier à le faire. Mais passé cette période, Étéocle ne voulut pas remettre le trône à Polynice, rompant ainsi le pacte entre les deux frères. Polynice décide alors de créer une armée avec le roi d'Argos, son beau-père, afin de faire respecter ses droits.

Étéocle et Polynice s'affrontent à mort et s'entretuent. Les cadavres de l'armée d'Argos ne purent pas être récupérés jusqu'à ce que Thésée, roi d'Athènes et bienfaiteur d'Œdipe, intervienne contre les Thébains. Mais Créon, oncle des deux frères, successeur du trône, reste avec le cadavre de Polynice et décrète l'interdiction de l'enterrer, le considérant comme traître de Thèbes.

¹⁵⁹ Claude Prin, *Le personnage tragique aujourd'hui*, in *Théâtre/Public*, 130/131, 1996, p.9.

Alors que le corps d'Étéocle reçoit la sainte sépulture avec tous les rites qui correspondent à un homme d'honneur, le cadavre de Polynice est abandonné sur le terrain où il est mort, à l'air et à la merci des oiseaux et des loups qui veulent le dévorer.

Ce cas de Polynice et d'Étéocle prend deux dimensions. D'une part, dans une culture comme celle de la Grèce, comme nous l'avons déjà vu précédemment, où l'on vit en fonction de l'autre et sous le regard de l'autre, mourir et ensuite être enterré avec tous les honneurs signifiait ne pas être oubliés et continuer de vivre dans la mémoire de son peuple et de sa famille. C'est là l'origine de la belle mort. C'est pourquoi le décret de Créon fermait toute possibilité de transcendance à Polynice, fils d'Œdipe, guerrier comme son frère Étéocle et roi de Thèbes. Mourir et ensuite être abandonné pour que son corps subisse les outrages des oiseaux de proie transgressait et représentait le pire châtement qu'un homme pouvait recevoir au sein de sa communauté.

D'autre part, interdire à la famille de Polynice de pleurer son cadavre et de le récupérer pour lui offrir une sépulture était nier à la famille la possibilité de sentiment religieux, condamner les proches de la personne morte à une douleur plus grande pour la perte de cet être, leur rendre difficile le processus de deuil et les obliger à garder devant leur yeux l'horreur du corps de l'être aimé se corrompant et se détruisant jusqu'à être réduit à néant. C'est pourquoi Antigone, en tant que sœur de Polynice, décide de transgresser la loi de Créon :

*« C'est un lien étrangement fort que
d'être sortis des mêmes entrailles,
enfants d'une mère misérable et d'un
père infortuné. Aussi, prends ta part*

de ses maux, mon âme (...) avec un courage de sœur ! Ces chairs-là, non, les loups au ventre creux ne s'en repaîtront pas : que personne ne se l'imagine ! »¹⁶⁰ (Eschyle, p.193)

Le pire qui pouvait arriver à un guerrier était de mourir dans le camp ennemi, parce que son corps restait soumis au sort et victime de l'oubli. Pour cette raison, les rituels des honneurs funèbres étaient pour les Grecs une loi divine qui devait être accomplie avec tous les morts, peu importait leurs actions. Protégée par cette loi divine, Antigone décide d'enterrer son frère, consciente de ses actes. Elle paiera peut-être de sa mort la transgression de la loi des hommes, mais met au-dessus celle des dieux :

« Je saurai affronter un péril pour enterrer un frère, sans rougir d'être ainsi indocile et rebelle de ma ville. (...) Des funérailles, un tombeau, toute femme que je suis, je saurais lui en trouver, dussé-je les lui apporter dans un pli de ma robe de lin et seule recouvrir le corps. » (Eschyle, p. 192-193)

C'est l'amour pour son frère qu'Antigone démontre. C'est de la piété pour le cadavre de cet être né de la même mère et du même père. C'est sa négation à voir la transformation horrible qui arrivera à ce corps inerte. La décision d'Antigone confirme ainsi

¹⁶⁰ Eschyle, *Les Sept contre Thèbes* In *Tragédies complètes*, Folio classique, Gallimard, 1999.

que mourir ne signifie pas seulement arrêter d'exister, mais aussi une transition dans la vie de l'autre, de celui qui reste en vie. C'est, de même, se mettre devant la mort comme fin inévitable de l'homme, mais en se plaçant aussi sur le plan de la transcendance. Pour J-P Vernant¹⁶¹ « les rites funéraires réalisent ce changement d'état : à leur terme, l'individu a quitté l'univers des vivants (...) il est désormais une absence, un vide ; mais il continue d'exister sur un autre plan, dans une forme d'être qui échappe à l'usure du temps et à la destruction. » (J-P. Vernant, *L'I,LM,L'A*, p. 70) Le rituel d'enterrement de ses morts assure la transcendance du défunt dans la mémoire et l'histoire des hommes.

Dans le déroulement du rite funéraire, ce que faisaient en premier lieu les Grecs était d'embellir le corps : « lavé à l'eau chaude pour le débarrasser de ce qui le souille et le salit ; ses plaies, enduites d'un onguent, sont effacées ; sa peau frottée d'huile brillante, prend plus d'éclat ; parfumée, la dépouille est parée d'étoffes précieuses, exposée sur un lit de parade à la vue de ses proches pour la déploration. » (J-P. Vernant, *L'I, LM, L'A*, p. 71). Selon la tradition homérique, après avoir réalisé ce processus avec le corps, on procède à son incinération, jusqu'à ce que « les flammes dévorent tout ce qui, en lui, est fait de chair et de sang, c'est-à-dire à la fois mangeable et sujet à la corruption (...) Seul subsistent les 'os blancs', incorruptibles (...) » et que puisse être distingués facilement du reste des cendres. Ces os sont ceux qui seront recueillis pour être apportés ensuite dans la tombe.

Tous ces rites pour une mort et une tombe glorieuses s'opposent à ce qui est fait avec le cadavre de l'ennemi, comme nous l'avons vu dans le cas de Polynice. Ce cadavre, mis à découvert pour qu'émane de lui les odeurs de putréfaction comme

¹⁶¹ J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, *op.cit.*

le raconte le gardien de Créonte dans l'*Antigone* de Sophocle, est un exemple des sévères châtements auxquels étaient exposés les restes de l'adversaire. On remplissait les corps sanglants des ennemis de terre et de poussière, on les mutilait même pour qu'ils perdent leurs caractéristiques et ne soient pas reconnus, pas même comme des êtres humains.

En plus de celui de Polynice, nous connaissons aussi le célèbre cas d'Hector, qui une fois mort fut attaché par Achille chaque jour, pendant douze jours, à son char, et traîné ainsi pour que tout son visage et sa chevelure perdent leurs formes. Pourtant, Hector était un héros aimé des Troyens et des dieux bien qu'il fut un ennemi de la Grèce. La légende raconte que les mêmes dieux récupérèrent le corps d'Hector afin de le laver pendant la nuit, lui enlever ses blessures et l'embellir, après avoir souffert durant tout le jour la furie d'Achille vengeant la mort de son ami Patrocle. Ainsi, grâce aux dieux, le corps d'Hector ne perdit jamais de sa beauté ni de sa jeunesse, qui était également ce qui lui donnait cette belle image de guerrier.

Mais les Grecs utilisaient aussi d'autres méthodes pour faire disparaître toute gloire possible de l'ennemi, et parmi celles-ci le démembrement : ils coupaient la tête, les bras et les jambes en morceaux. Hector voulait soulever la tête de Patrocle. Ajax fit rouler comme un ballon la tête d'Imbrios, Agamemnon coupa les mains et la tête d'Hippolyte pour faire rouler son tronc comme un morceau de bois parmi les gens.¹⁶² On aperçoit ici l'image extrême de l'horreur provoquée contre l'ennemi. Pour les Grecs, explique J-P Vernant, le corps « cru » mangé par les bêtes est exclu y compris de la mort et privé de sa condition humaine, effacé par conséquent de

¹⁶² J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour, op.cit.*, p.74.

la mémoire de la terre et des hommes pour n'être pas passé par le feu purificateur, source des arts et de la civilisation.

Ainsi donc, l'opposition entre la belle mort et le cadavre outragé appartient aux coutumes et aux préoccupations des Grecs anciens. C'est pourquoi les héros, bien qu'ils soient tombés dans le camp ennemi, trouvent l'aide des dieux (Hector, Patrocle) ou de personnages telle Antigone, malgré qu'ils aient été châtiés par la mort, ils évitaient ainsi que les cadavres des leurs se corrompent en les enterrant (Polynice). Quant à ces cadavres qui ne furent pas protégés, mais démembrés et mangés par les animaux, ils auront été tout de même également gardés dans la mémoire comme immortels parce que, comme le précise J-P Vernant, l'homme ne peut rien contre le sens de l'honneur héroïque malgré « la guerre, la haine, la violence destructrice » (J-P. Vernant, *L'I,LM,L'A*, p.79). Car leur souvenir reste vivant par le fait d'être nommés dans les chants, dans les tragédies et dans la poésie de la culture hellénique qui perdure encore de nos jours. Cette certitude aidait le héros à dépasser la terreur de la mort et de l'oubli, les dieux et les hommes lui donnant dans la tragédie antique cette sécurité.

En ce qui concerne les personnages d'aujourd'hui qui souffrent des mêmes ou pires châtements que les Grecs administreraient à leurs ennemis une fois morts, surgit aussi la préoccupation de périr d'oubli et de vivre l'horreur devant l'image de son propre corps démembré, éclaté, découpé ou abandonné. Dans la désolation de se convertir en cadavres éparpillés, sans histoire et sans mémoire, c'est-à-dire réduits à la poussière, à la putréfaction, en résumé, au néant, les fantômes de ces corps réapparaissent :

Tout ce que je crains, c'est que jamais personne ne trouve mon cadavre. Parce que mon cadavre est perdu et que personne ne peut le trouver. J'ai peur que personne ne vienne sauver mon cadavre des ombres. Qu'on ne retrouve plus ma dépouille. ¹⁶³

Sólo temo que nunca nadie encuentre mi cadáver. / Porque está perdido mi cadáver / y nadie lo puede encontrar. / Porque nadie va poder encontrarlo de nuevo. / Temo que nadie venga a rescatar mi cadáver de las sombras. / Que no se encuentren mis despojos. ¹⁶⁴

Ceci est un fantôme qui revient après que son corps ait été découpé à la tronçonneuse électrique et ses membres éparpillés sous le feuillage. C'est l'angoisse d'un être assassiné qui avant de partir définitivement tente de parler avec quelques mots qui lui restent dans un dernier souffle. *Nirvana* est ce personnage qui parle. Un personnage de la pièce *La technique de l'homme blanc* de Victor Viviescas. Personnage qui, alors qu'il était encore vivant dans le temps de la pièce, n'a prononcé aucune parole, parce qu'il était bâillonné et enfermé dans un sous-sol.

Nirvana, un homme noir, avait été la « prise » du personnage Korvan, alias Roscoe, une nuit qu'il était sorti chasser les « animaux sauvages ». Après l'assassinat de Nirvana par Korvan-Roscoe et sa femme, Agnès, alias Maggy, apparaît sur la scène le sous-sol vide et propre où avait été enfermée la victime. On ne voit plus que la caisse de la tronçonneuse à côté des escaliers, sous une lumière « irréaliste ». C'est à ce moment qu'on entend la voix de Nirvana pour la première fois, bien qu'il ne soit plus là :

¹⁶³ Victor Viviescas, *La technique de l'homme blanc*, op.cit., p. 58.

¹⁶⁴ Víctor Viviescas, *La técnica del hombre blanco*, op.cit., p. 382.

Je traverse des parages que les herbes couchées au fil de saisons de pluies ont capitonnés. Sous les feuilles en putréfaction, les animaux nuisibles des ères passées. (p. 56)

Cruzo / parajes acolchados por las hierbas / que han caído en los inviernos de agua pasada. / Debajo las hojas en putrefacción, / las eternas alimañas de las eras pasadas.” (p.379).

Si le texte nous emmène dans les « parages » où se trouve ce personnage devenu une voix spectrale, il identifie ces lieux, remplis de feuilles et d'humidité, avec ce qui gît ici dans les profondeurs : l'histoire de de tous les hommes. Mais cette référence à l'ancestral confine aussi à une nostalgie du rituel :

Le temps venait se poser dans le creux des mains avant la cérémonie où l'on partageait les mets et la chair aromatique des animaux. Avant, la graisse des oiseaux qu'on offrait en sacrifice était légère et n'empêchait pas le feu de s'élever en offrande. (p. 57)

El tiempo venía a posarse en el cuenco de las manos / antes de la ceremonia de compartir las viandas / y la carne aromatizada de las bestias. / Antes la grasa de las aves que se ofrecían en sacrificio era liviana / y no obstruía el fuego que se elevaba en ofrenda. (p. 381)

Les cadavres des animaux sacrifiés comme offrande aux dieux prenaient une autre connotation dans la Grèce antique. Ces animaux recevaient un traitement spécial après leur mort. Si le héros était lavé et brûlé pour éviter la décomposition comme nous

l'avons vu précédemment, avec le corps de l'animal sacrifié tout ce qui pouvait être sujet à la corruption était pour « les mets », c'est-à-dire pour s'alimenter, et ce qui n'était pas comestible était brûlé afin de récupérer également les os blancs et les laisser à la porte ou sur les chemins conduisant aux temples des dieux.

Le feu était purificateur comme le sacrifice dans son contexte ritualisé. « L'offrande » était le remerciement à la divinité pour l'existence et pour trouver le sens de la transcendance. Dans cette œuvre contemporaine Viviescas, à travers Nirvana, par son nom et ses paroles dans la mort, fait référence aux origines oubliées et au corps dépouillé de son histoire et de l'acte sacrificiel de la tragédie. Son propre bourreau l'explique :

Korvan : (Il chuchote.) Il vient d'un lieu froid et sombre. Il vient d'un lieu chaud. Il n'était pas seul, tous les murmures des animaux sauvages l'accompagnaient. Je parle d'avant, d'une image d'avant, d'un temps avant les mots. Son nom, c'est moi qui le lui donne. En langue ancienne son nom est Nirvana. Maintenant aussi c'est son nom. (p. 36-37)

Korvan: (En murmullo) Viene de un paraje frío y umbroso. Viene de un paraje cálido. No iba solo, venían consigo todos los murmullos de los animales salvajes. Hablo de antes, de una imagen de antes, de un tiempo de antes de las palabras (...) Soy yo quien le llama. En una antigua lengua su nombre es Nirvana. Es también su nombre ahora. (p. 352).

D'autre part, l'assassinat de Nirvana ne correspond pas à un acte noble. Il s'agit d'une mort sans transcendance. Ses assassins laissent son cadavre se décomposer et celui-ci ne pourra être

reconnu. Ce châtement ressemble à ce que les Grecs faisaient avec le cadavre de leur ennemi, mais sans le chant de l'épopée. Nirvana est l'ennemi de Roscoe. L'avoir enfermé dans un sous-sol, avoir laissé ses blessures se gangréner, était le début du châtement que son ennemi lui réservait.

Pour cette raison, la peur qu'exprime Nirvana depuis sa mort reflète la préoccupation tragique de l'homme au moment de sa disparition. Avoir son corps perdu dans le feuillage est se voir pour toujours en morceaux éparpillés, avec l'angoisse de ne jamais pouvoir être complété. Parce que la complétude du cadavre donne aussi la complétude de ce qu'il a été dans la vie. Être divisé pour toujours, c'est se perdre en morceaux, en fragments. C'est un homme divisé qui a perdu son individualité, sa culture et son histoire. C'est une autre des préoccupations de Nirvana.

Il reste un doigt. Il reste une langue. Il reste du sable pâteux dans la gorge. Il reste un filet de sang qui coule quelque part. Il reste un certain membre tuméfié. Il reste une certaine rigidité de la colonne contrefaite. Il reste une main. L'autre s'est retirée dans l'obscurité. Je crains que l'autre n'ait été tranchée. (p. 57)

Queda dedo. / Queda lengua. / Queda arena pastosa en la garganta. / Queda un filo de sangre que corre en alguna parte. / Queda un cierto miembro tumefacto. / Queda cierta rigidez de la columna contrahecha. / Queda una mano. / La otra se ha retirado a la oscuridad. / La otra temo haya sido cercenada. (p. 380)

Être en morceaux, c'est ne plus être homme pour se transformer en doigt ou langue ou main mutilée. Le corps décapité

est réduit dans ses parties à des objets putréfiés qui empêchent le sentiment tragique. Le rite que l'on rendait aux morts dans la tragédie grecque construisait le sentiment tragique en même temps qu'il donnait lieu à l'immortalité de l'être complet comme nous l'avons compris précédemment. Dans cette pièce de Viviescas, qui représente le tragique contemporain, ce cadavre éparpillé de Nirvana contraste avec la conscience de ce personnage après sa mort, quand en perdant la vie il perd aussi son corps, fermant ainsi son passage à la transcendance, cette condition produit un regard terrible vers sa fin inévitable, provoquant des traumatismes non seulement psychologiques individuels mais également culturels :

Nirvana : (...) Voici venu le temps de
la confusion. Des jours terribles
approchent. (p. 57)

*Nirvana: (...) Ahora es el tiempo de la
confusión. / Vendrán días terribles. (p. 381)*

La technique de l'homme blanc de V. Viviescas, lors d'une première lecture, paraît être un point de vue sur l'homme occidental à cause de l'opposition entre Roscoe (blanc) et Nirvana (noir). Mais ce point de vue reposant sur le racisme, nous semble une interprétation rapide et réductrice de la pièce. Il s'agit plutôt d'un voyage au centre de la nature humaine qui nous paraît élargir le regard sur le monde contemporain dont il est question ici. Un regard sur l'homme à partir de ce qui est clair selon la raison, alors que son ombre guette derrière la porte de la barbarie.

Pour Korvan-Roscoe, cet homme, sa proie, était sauvage et c'est pourquoi il a décidé de l'éliminer. Avec sa « technique d'homme blanc », il entreprend d'acheter une tronçonneuse afin de couper l'homme noir en morceaux. En tuant Nirvana, il élimine la

plénitude, la libération selon le sens que donne la religion hindoue à ce mot. C'est ainsi qu'est rendue impossible la mort glorieuse et que le monde agonise au milieu du chaos et de la confusion, parce qu'est rejetée toute possibilité de récupération de ce que fut Nirvana, de son unité. Utilisant de nouveaux outils (la tronçonneuse), avec des méthodes sauvages et irrationnelles (couper le cadavre en morceaux), l'ancestral, l'histoire du sauvage, de l'irrationnel sont abolies, mais sans pouvoir éliminer définitivement ce qui horrifie l'être rationnel, c'est-à-dire l'être humain : son côté inhumain.

2.3. Défunts à la recherche de leurs propres morceaux

Avec la pièce *Un miércoles de ceniza*¹⁶⁵ [Un mercredi de cendres] de José Domingo Garzón (1994) nous nous trouvons de nouveau devant une situation où les morts se préoccupent de leurs restes. Cette fois-ci les âmes des corps découpés recherchent leurs restes parmi les décombres après avoir été pris dans l'assaut contre le Palais de Justice de Bogota en 1985.

Le fait historique est le suivant : le matin du mercredi 6 novembre de 1985, un groupe de quarante hommes fortement armés et aux visages masqués ont assiégé le Palais de Justice de Bogota. Ce Palais est situé juste en face du Palais de Nariño, siège de la présidence. Belisario Betancourt était à la tête du gouvernement à cette époque-là. Le groupe armé se revendiquait du groupe guérillero M-19. Betancourt n'a pas voulu négocier avec celui-ci, mais en même temps a également perdu toute communication avec les Forces armées. Les chefs militaires, de leur part, convaincus qu'il s'agissait d'une prise du pouvoir par la force, ont envoyé le lendemain des centaines de soldats pour

¹⁶⁵ Le texte nous a été transmis par l'auteur.

défendre les institutions et combattre les guérilleros avec des chars, des hélicoptères, des mitraillettes, etc. Les membres de la Cour suprême de justice ont été assassinés, des civils, des employés du Palais ont disparu ou ont été massacrés. Bilan : plus de cent morts et deux cents disparus, le Palais incendié et complètement détruit.

Quelques années plus tard la Colombie a enfin su la vérité : les guérilleros n'ont pas assiégé le Palais de Justice pour prendre le pouvoir ni pour « juger le président de la république » comme ils ont voulu le faire croire le jour de la prise du Palais dans une communication aux médias à travers la voix du président de la Cour, lequel avait été pris en otage par le M-19. Le mouvement M-19 avait été en fait payé deux millions de dollars par le chef du principal cartel la drogue à ce moment-là, Pablo Escobar, qui voulait faire disparaître tous les dossiers qui l'accusaient. Il voulait ainsi interrompre le projet de loi qui était en voie d'approbation visant à permettre l'extradition des "*capos*" de la drogue vers les Etats-Unis. Les militaires de leur côté en ont profité pour arrêter de nombreuses personnes qui se trouvaient ce jour-là dans le Palais, ils cherchaient les coupables, les complices. Ceux-ci ont disparu après leur arrestation. En 2009, 24 ans après les événements, le dossier a été rouvert et le jugement a commencé. Jusqu'à présent cependant, tous les faits de ce jour-là n'ont pas été encore éclaircis. Le Palais a été reconstruit, l'Etat colombien a été accusé d' "excès de force publique", le ministre de la Défense de l'époque jugé, le M-19, qui en 1989 a déposé les armes, est devenu aujourd'hui le parti politique "Pôle démocratique", mais on sait toujours pas où sont tous les disparus ni exactement comment se sont déroulés les événements.

L'action de la pièce de José Domingo Garzon a lieu le vendredi 8 novembre de cette même année 1985. Juste après les journées d'intense combat entre les membres de la guérilla et les soldats de l'armée. Trois femmes apparaissent au début de l'histoire, Carmenrosa, Marlenrosa et Rosaelena ; et un homme, Sancristóbal. Ces quatre personnages sont morts, « défunts dialoguant en quatorze tableaux » comme le signale l'auteur en épigraphe du titre. Le lieu où la pièce se déroule est une grande salle de bain en ruine et située au quatrième étage du Palais de Justice. Dans cet endroit il y a quatre sanitaires à moitié détruits et sur le sol, éparpillés, des morceaux de charbon de différentes tailles.

Les femmes, converties maintenant en spectres, apparaissent toutes en même temps, dans des endroits distincts de la même salle de bain. Elles sont encore surprises par les événements qui viennent de se passer. Les ruines de la catastrophe sentent encore la poudre et de la fumée s'échappe d'un énorme orifice au fond du lieu.

Avec cette œuvre nous nous trouvons encore devant un exemple d'hybridation entre le théâtre épique et le théâtre dramatique. Les personnages individuels se retrouvent au centre d'un événement historique, avec leurs expériences extrêmes face à leur situation de victimes des explosions et des tirs qui secouèrent pendant plusieurs heures l'édifice public situé en plein centre ville de la capitale.

Les fragments de cette pièce avancent dans la mesure où les fragments des corps des femmes massacrées sont découverts par leurs fantômes. Les trois femmes tentent de distinguer parmi les décombres chaque partie de leurs cadavres. L'angoisse à l'idée de

se confondre avec d'autres morts, de prendre une partie qui ne leur appartienne pas, crée une tension qui se maintient tout au long de l'œuvre.

Alors que chaque personnage se concentre sur sa tâche naît entre eux l'interrogation se savoir pourquoi, au milieu de tant de morts, elles seules sont ici, cherchant encore leurs restes sans pouvoir reposer en paix. La conclusion à laquelle elles parviennent est qu'aucune des trois n'avait de famille pour les pleurer ou les réclamer. Cette situation de se trouver sans une personne vivante qui se charge de leurs corps place les personnages de nouveau dans l'état de préoccupation pour le corps après la mort. Un corps mort abandonné et sans sépulture.

Parallèlement à cette préoccupation pour leurs corps, les trois femmes, devant l'incertitude du temps qu'elles resteront dans cet endroit, ensemble et pour toujours puisqu'elles sont mortes, tentent de faire connaissance et de nouer des relations d'amitié, mais sans succès. Sancristóbal, le quatrième personnage, apparaît à la recherche d'un morceau de chaîne perdu afin de compléter l'autre qu'il porte à la main et pouvoir ainsi savoir à quel endroit se trouve son corps. Une des femmes découvre que c'est lui qui l'a assassinée. Les quatre personnages, tentant de donner une explication à leur vie, justifiant ce qu'ils firent durant leur existence, reconnaissent qu'ils ne sont rien de plus que quatre êtres ordinaires, sans personne pour leur rendre les rites funéraires.

Le temps de la recherche de leurs morceaux se termine parce que s'approche le moment où l'entreprise de nettoyage arrive pour recueillir les restes et les décombres de l'holocauste du Palais. Ils doivent donc retrouver leurs corps avant qu'ils ne soient jetés à la

poubelle. Le temps passe, la peur de se voir perdu pour toujours augmente jusqu'à ce que le désespoir engendre les protestations :

Rosaelena: C'est indigne ! Mélangés avec les débris, à l'air libre. C'est indigne !

Carmenrosa: Ce sera plus indigne encore quand ils ratisseront ici ; plus indigne encore que nous n'ayons pas eu le temps d'identifier ce qu'il reste de nous autres pour le mettre au moins de côté ; et la brigade de nettoyage passe pour laisser tout présentable pour les photos, et ils nous ramassent mélangés à toutes ces ordures, et nous terminerons tous dans une décharge, dessus ou dessous de toute cette saloperie jetée aux poubelles. Il est plus indigne encore que l'on disparaisse de ce monde sans que personne ne le sache.

Rosaelena: *¡Esto es indigno! Refundidos con la chatarra, a la intemperie. ¡Esto es indigno!*

Carmenrosa: *Más indigno será cuando rastrillen esto; más indigno que no tengamos tiempo de identificar lo que quedó de nosotros para dejarlo, por lo menos, apartado; y pase la brigada de aseo para dejar esto presentable para las fotos, y nos recojan mezclados con toda esta basura, y terminemos todos en un botadero, encima y debajo de cuanta porquería echan a los basureros. Más indigno es que desapareceremos de este mundo sin que nadie se entere.*

Disparaître de ce monde sans laisser de trace est la préoccupation de ces personnages. Avec cette pièce nous

retrouvons des protagonistes pris dans un lieu et dans une situation terrible et sans issue revivant le sentiment d'horreur devant le vide laissé après leur mort. Cette pièce rejoint la problématique de “*l'intranscendance*”, de l'oubli dans la mémoire des hommes qui demeurent vivants et qui construisent l'histoire sans les morts qui restent perdus parmi les masses de cadavres et dans les désastres de la catastrophe. Cette œuvre manifeste une fois de plus la crise du drame moderne, car les morts ne sont plus des héros mais des personnages ordinaires :

Carmenrosa: Tout va revenir à la normalité. Quand ils termineront de faire le ménage ici, ils vont enlever les barrières à l'entrée de la place et les gens viendront et regarderont et il y aura des vendeurs d'*empanadas* et de chewing-gum et de cigarettes.... Une foire devant ce monument en ruine... Et après ? Aucune curiosité. Probablement qu'ils détruiront ça et construiront un plus grand édifice, un magnifique, jusqu'à ce que plus personne, personne ne se souvienne de tout ça...

Carmenrosa :Todo va a volver a la normalidad. Cuando terminen de hacer aseo aquí, van a quitar las barreras que pusieron por las entradas de la plaza y la gente vendrá y mirará y habrán vendedores de empanadas y de chicles y de cigarrillos... Una feria al frente de este monumento en ruinas... ¿Y después? Ni curiosidad. Probablemente tumben esto y construyan uno más grande, uno magnífico, hasta que ya nadie, nadie se acuerde de esto...

La mémoire qui se perd devant les cadavres éparpillés, devant la mort violente et sans discrimination des êtres ordinaires, victimes des aléas de l'histoire, produit dans les personnages le désespoir face au destin, qui pour certains n'est rien de plus que le hasard. Pour les personnages qui reviennent après la catastrophe, il se trouve que la mort est seulement quelque chose de terrifiant, une erreur, une chose inévitable mais qui, à cause du fait de ne pas savoir ce qu'il allait se passer dans le lieu où ils se trouvaient, se transforme en châtement. C'est là le nouveau sentiment du tragique qu'incarne le destin au quotidien.

A la fin de la pièce, les quatre personnages découvrent leurs corps tous découpés, cachés et enfermés dans la cuvette des toilettes. Cette découverte se convertit, d'une part, en une dénonciation du peu de signification de la vie humaine lors de ces terribles 28 heures de l'assaut contre le Palais de Justice, et, d'autre part, met les personnages devant la nécessité de se compléter dans une dramaturgie qui les oublie et les condamne à ce que personne ne les pleure ou ne les enterre. Pour ces personnages, cette qualité d'être complets ne trouve pas d'écho dans l'histoire de l'homme, ni de la société, parce que personne, en dehors d'eux-mêmes, ne s'en souviendra. Mais pour ces spectres, trouver leurs corps découpés et pouvoir compléter leurs parties manquantes, c'est récupérer pour eux-mêmes la mémoire de ce qu'ils furent.

En ce sens, cette pièce est un hommage à tous ces cadavres qui sont restés sous les décombres. C'est un appel à la mémoire de tous les disparus dont jusqu'à aujourd'hui, 25 ans après les événements, le sort demeure inconnu. C'est ainsi que les fantômes des quatre personnages qui sont restés enfermés au cours d'un des faits historiques les plus terribles de Colombie, nous visitent afin

de mettre devant nos yeux l'horreur, la force qui emporte l'homme vers son anéantissement. Dans la tentative de ces fantômes pour construire une mémoire de ce qui s'est déjà passé, il y a la tentative de déterrer ce qui a été oublié pour toujours, soit parce que cela avait été occulté soit parce que simplement l'homme est un être oublieux.

Avec ces quatre cadavres découpés et cachés dans les toilettes est mise en scène l'horreur sans héros et sans belle mort. Sous nos yeux nous voyons les défunts réduits à de simples spectres et les hommes réduits à zéro, à néant. C'est ainsi qu'est symbolisé dans cette pièce l'homme dans une société qui l'a réduit à la condition de spectre. Le personnage qui représente l'homme est un fantôme. Cette modalité semble représenter l'homme comme un mort en vie – mort-vivant – au milieu de la catastrophe. C'est ici une autre des modalités du tragique contemporain, figurant une nouvelle symptomatologie de la crise du drame.

2.4. Rassembler les morceaux de vie dans la mort

Le Vieux : (...) Qu'est-ce que tu vas savoir de la vie si jeune ?

Octavio: Vous avez raison, je suis très jeune pour connaître la vie. Je peux en savoir plus de la mort. A notre époque les jeunes en savent plus sur la mort.¹⁶⁶ (p. 22)

El viejo: (...) ¿Qué va a saber de la vida siendo tan joven?

Octavio: Tiene razón, soy muy joven para saber de la vida. Puedo saber más de la muerte. En estos tiempos los jóvenes sabemos más de la muerte.

¹⁶⁶ Henry Díaz, *La sangre más transparente*, Casa de América, Madrid, 2000.

Cette affirmation d'Octavio, personnage de *La sangre más transparente* de Henry Díaz Vargas (Prix National de dramaturgie, 1992), exprime de nouveau le désespoir dans le futur du monde de la part des jeunes, comme l'annonçait déjà le personnage de la pièce de V. Viviescas *Los adioses de José* et dont nous avons parlé dans les deux chapitres antérieurs : « *Ils ne devaient pas les tuer. Ici ils les tuent toujours. Tous meurent jeunes.* »

Dans l'œuvre de Henry Diaz, le jeune de 17 ans vient d'être assassiné par des hommes masqués qui l'accusaient d'avoir commis un vol de camion à viande, mais dont il était innocent. Mort à 17 ans, ce personnage en saura en effet plus sur la mort que sur la vie. Mais depuis la mort il va parcourir toute sa vie en une minute, entre 8h15 et 8h16 du matin, afin de pouvoir ainsi rassembler tous les morceaux de sa vie et se compléter lui-même dans la mort.

La fable de cette pièce doit être reconstruite au milieu d'une temporalité bouleversée où le présent et le passé s'entrecroisent. L'histoire commence quand l'esprit d'Octavio apparaît après sa mort et la pièce se termine juste quand ils le tuent. Au début, nous voyons le spectre d'Octavio, à la fin, son cadavre. Entre le début et la fin, on trouve également un croisement entre des moments du passé et ceux du présent : avant et après son existence et avant et après sa mort. Mais ce croisement entre passé et présent nous parvient par morceaux et en une minute qui s'étend et se ramifie en différents épisodes de la vie d' Octavio et de sa famille.

Cette structure de la pièce rend difficile une seule lecture de la fable. Nous sommes de nouveau devant une vision de l'histoire faite de fragments. Et de nouveau nous nous trouvons devant un chaos individuel, cette fois-ci avec Octavio, dans une situation

sociale déterminée : les activités des milices privées urbaines dans les quartiers pauvres des villes et qui ont été à la source de la création des groupes paramilitaires en Colombie.

Unité de temps bouleversée, espace multiples, histoires passées et présentes de la vie de chaque personnage, tout cela pour qu'en une minute se reconstruise la vie morcelée d'Octavio et soit complétée par lui-même au moment de sa mort. Dans son agonie nous découvrons la naissance d'Octavio, qui est un triplé :

Doña Sixta: tu es né en étant un morceau de trois. J'aurais aimé t'appeler *Segundo* parce que tu es né le second ; *Trino* pour trois et parce que tu es né avec le regard triste, ou Sixte pour moi, et j'ai préféré Octavio. Mais tu es entier. (...) (p. 34)

Doña Sixta : *Naciste siendo un pedazo de tres. Me hubiera gustado llamarte Segundo porque naciste segundo, Trino por lo de tres y porque naciste con la mirada triste, o Sixto por mí, y preferí Octavio. Pero estás entero. (...)*

Sa mère Doña Sixta a été abandonnée par le père d'Octavio au moment où les trois enfants sont nés. Son père (Efrén, Le vieux) a eu beaucoup de femmes. Parmi elles, il y a 17 ans, une jeune fille de quinze ans nommée Susana. Susana, qui a aujourd'hui plus de trente ans, sera la femme dont tombera amoureux Octavio juste avant de mourir. Les deux femmes, Sixta et Susana, chacune à un moment différent, ont été conquises par Efrén en leur offrant un vêtement.

Tout juste mort, le fantôme de ce jeune homme apparaît à son père, lequel ne peut le reconnaître comme son fils parce qu'il ne l'a pas vu depuis sa naissance. Inquiet de l'attitude et l'apparence étrange du jeune qui lui propose son amitié et lui parle de loyauté, le vieux se laisse convaincre d'aller acheter deux vêtements : une pour la mère du jeune et l'autre pour sa femme. Le vieux doit les remettre à chacune sans savoir qui sont les deux femmes à qui il rend visite pour faire ce qu'il a promis au jeune homme. Les vêtements constitueront le chemin des retrouvailles entre la vie passée et présente, entre rancœurs et pardon, entre l'oubli et la mémoire :

Octavio: (...) L'oubli est immense. La vie si diminuée, le corps si fragile, si cristallin pour l'immensité de la douleur. (p. 35)

Octavio: (...) *El olvido es inmenso. La vida tan diminuta, el cuerpo tan frágil, tan cristal para la inmensidad del dolor.*

Ce texte peut être considéré comme une sorte de manifeste du tragique contemporain. Le personnage d'Octavio confronte l'être humain à sa fragilité devant la mort et le met au milieu d'une immensité inabordable du monde, inaccessible pour un seul individu. La vie de chacun apparaît minuscule lorsqu'arrive la mort, tout ce qui a été vécu en est réduit à l'oubli. Il s'agit ici d'une position moderne devant la mort, laquelle se manifeste dans le personnage par ce sentiment de petitesse devant un monde qui n'est plus mémorable comme le héros classique, mais au contraire oublié. Cette position face à la vie et la mort est complétée par la nature du protagoniste, formant ainsi une nouvelle structure de présentation de la situation du drame. Car dans cette pièce, qui commence avec l'apparition d'Octavio juste après sa mort, nous

avons une forme du tragique après la mort et non avant. C'est ainsi que le protagoniste n'est pas un être vivant mais un fantôme.

Ce personnage mort se presse de reconstruire ce que fut sa vie et de faire ce qu'il aurait aimé avant de mourir. C'est pourquoi le fantôme en est le protagoniste et les survivants agissent à partir de lui. Avec cette pièce nous voyons le fantôme comme une figure qui, si elle existe dès la tragédie grecque comme moteur dans le déroulement de l'action des personnages, est aussi le symbole de ce que la mort signifie dans le contexte contemporain : imprévisible, injuste, sans transcendance. Cependant, ce personnage d'Octavio, qui reconnaît sa mort comme survenue selon les nouvelles modalités du monde, tente de chercher dans l'instant juste après sa mort une transcendance. Non pas dans l'histoire de tous les hommes, mais dans sa propre vie, avec ces êtres qui sont comme des morceaux de sa vie et qui ont contribué à la création de lui-même durant son existence. Avec ses deux êtres les plus proches : son père (malgré qu'il ne l'ait jamais vu), sa mère et sa femme (malgré qu'il l'ait connu juste avant de mourir).

Avec Octavio la mort se convertit en un moyen de reconstruction du monde et des relations entre les hommes. Devant la fragilité du corps de l'homme face à la mort, Octavio se transforme durant une minute en constructeur d'un passage du destin dans lequel les vies de Susana, Efrén et Doña Sixta (femme, père et mère) se conjuguent à travers lui et le complètent. Les rancœurs qui se sont développées tout au long de la vie des personnages vont prendre un nouveau sens à l'instant où face au cadavre d'Octavio tous les personnages se rendent compte que cette rencontre est un travail de son fantôme et c'est pourquoi il deviendra un défunt mémorable. La crise du drame dans cette œuvre est rendue évidente par le niveau de transcendance que le

héros recherche, non pas de toute l'humanité, mais de la sienne propre dans son contexte particulier, c'est-à-dire la famille.

Cette nouvelle transcendance peut être constatée à partir d'une vision fragmentée du monde. Le personnage ne représente pas l'humanité, mais seulement un de ses morceaux.

D'autre part, on observe avec le personnage d'Octavio une représentation de la signification du destin dans le monde contemporain :

Doña Sixta: tu es Octavio. Le père Gabriel quand il t'a baptisé m'a dit qu'Octavio veut dire temps nouveaux, quelque chose comme éternité... Je ne sais pas... Mais pour nous tous, tu es nos temps nouveaux... (p. 34)

Doña Sixta: Eres Octavio. El padre Gabriel cuando te bautizó me dijo que Octavio quiere decir nuevos tiempos, algo así como eternidad... No sé... Pero tú eres nuestros nuevos tiempos para todos nosotros...

Octavio, qui est le deuxième des triplés et qui se nomme Miroir (Espejo), semble un kaléidoscope dans lequel se reflètent « *les temps nouveaux* » dont parle sa mère. *Nouveaux temps* pleins des ruptures de la vie et dont cependant on ne peut se représenter que des morceaux. Octavio, à la différence des personnages des œuvres antérieures, est un spectre qui n'est pas préoccupé par son corps dispersé en morceaux parce que sa famille l'a récupéré, enterré et entretient son souvenir. Octavio est un fantôme préoccupé par sa vie brisée depuis sa naissance. Le sentiment de la complétude ne vient pas de son cadavre, mais de la réunion des personnes qui ont brisé sa vie en morceaux. Son père l'a abandonné et bien qu'il ait

toujours voulu se venger de lui à partir de sa majorité, au moment venu de l'éternité de la mort il ne peut lui offrir que son amitié et son aide afin qu'il se confronte à son passé, c'est-à-dire à Doña Sixta et à Susana, deux femmes importantes pour Octavio et deux femmes qui avaient leurs raisons de détester le père d'Octavio et maintenant de pleurer le jeune défunt.

C'est ainsi que face à la mort d'Octavio une nouvelle dimension du sentiment du tragique dans le quotidien apparaît. De même que la représentation des forces en lutte qui soutiennent les relations des êtres humains au milieu d'un monde violent où les jeunes sont condamnés à mourir avant les vieux.

Doña Sixta: (...) Ils viennent d'attaquer la voiture qui répartit la viande et tout le quartier a pris son morceau. Et maintenant les hommes masqués vont couper en morceaux les garçons. (p. 34)

Doña Sixta: (...) Acabaron de atracar el carro repartidor de la carne y todo el barrio cogió su pedazo. Y ahora los encapuchados harán pedazos los muchachos (...)

La métaphore de la transparence du sang du titre de la pièce semble aller, d'une part, vers les confins de la filiation sanguine, de la famille et de la loyauté, et d'autre part, au sang qui court dans les veines et dont elles se videront au moment de la dernière heure. Mais la transparence donne également une connotation de miroir (d'ailleurs Miroir est le nom d'Octavio) et c'est à travers lui que se projette sa vie. La composition dramatique selon différents épisodes qui construisent la fable de l'œuvre petit à petit possèdent un ordre dont les pièces qui forment l'histoire se sont séparé et

qu'elles ont perdu. Depuis le monde des morts, Octavio réunit et découvre ces pièces. Au début, nous ne savons pas qu'il est déjà mort, mais lorsque nous le découvrons comme lecteurs-spectateurs à la fin, en même temps que les autres personnages, Octavio, de miroir devient spectre.

C'est de cette manière que dans cette œuvre le sens de la vie s'acquiert avec le sens de la mort. Une mort qui fait apparaître ce qu'on ne veut pas voir de la vie quand celle-ci est morcelée/brisée. Mais lorsqu'on la voit enfin, tout est altéré, parce que lorsqu'arrive la mort il est déjà trop tard pour recueillir les morceaux.

2.5. Le réveil des instincts

« Le remaniement pulsionnel sur lequel repose notre aptitude à la civilisation, peut lui aussi être ramené en arrière - de façon durable ou transitoire - par les interventions de la vie. Sans aucun doute, les influences exercées par la guerre sont au nombre des forces capables de produire un tel retour en arrière (...) »¹⁶⁷

Cette réflexion de déception devant la civilisation occidentale faite par Freud en 1915, au lendemain de la première guerre mondiale, recouvre plusieurs aspects. D'une part, Freud parle d'une « transformation des instincts » se référant directement à ce qui dans l'homme est conservé d'animal. L'instinct est la base qui permet à l'homme de réagir devant le danger et qui contribue à la conservation de sa propre vie et de celle de l'espèce. Ces instincts sont composés de diverses manières de réagir devant les événements face auxquels il faut se protéger. Ces forces primitives qui génèrent une force naturelle peuvent se réveiller de manière inattendue malgré la rationalité humaine.

¹⁶⁷ Sigmund Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915), In: *Essai de psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2001, p. 26.

Pour Freud, l'homme possède dans sa nature une force qui l'élève jusqu'à l'*éros* en même temps qu'elle l'abaisse au *thanatos*. La mort, la destruction (*thanatos*) entrent en conflit avec l'amour, le plaisir, la vie (*eros*) de manière permanente chez l'homme. Depuis l'enfance, l'être humain a appris à travers l'éducation des adultes que ces instincts de destruction doivent être contrôlés à travers la raison, que l'être humain doit toujours se tourner vers la vie et que le mal doit être vaincu par le bien de la rationalité qui doit dominer pour le contrôle de ses instincts.

Ce contrôle à travers la rationalisation s'est construit depuis le début de la civilisation occidentale à l'époque hellénique. Ces instincts dirigés vers le mal ont du être domptés en les définissant comme inacceptables pour la stabilité d'une société. Cependant, Freud explique que ces croyances de l'homme, depuis que la civilisation existe, en relation à la capacité de contrôle que nous pouvons effectuer sur nous-mêmes, peuvent être anéanties dans des situations inattendues, comme dans le cas d'une guerre.

Dans la guerre l'homme est confronté directement à la mort de lui-même, mais également à la mort des êtres chers et des autres, qu'ils soient proches ou non. Avec son instinct de survie dans la guerre l'homme peut réveiller ces énergies qui vont au *thanatos* et cela pour se défendre lui-même ou ses proches. Par son instinct de survie comme partie de sa nature, qui le préserve lui et son espèce, l'être humain est capable de commettre des actes qui peuvent aller bien au-delà de n'importe quelle prévision rationnelle ou scientifique.

C'est ainsi que, par exemple, dans les sociétés en guerre, le concept de la mort acquiert de nouvelles dimensions. Freud

explique dans son essai *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*¹⁶⁸ que si la culture occidentale s'est construite sur une cosmovision chrétienne depuis deux mille ans, et si cette cosmovision est régie par une série de commandements déclarés comme loi divine, commandements selon lesquels les hommes doivent se comporter d'une certaine manière afin de garantir la conservations de la société, dans les moments comme ceux de la guerre ces commandements peuvent changer. Parmi ces commandements on trouve le "*tu ne tueras point*", auquel Freud fait référence. Dans un état de guerre, ce commandement prend de nouvelles dimensions non prévues par les écritures sacrées ni par l'homme qui partage cette cosmovision. Car le "*tu ne tueras point*" qui se réfère à une loi générale, dans les périodes de guerre devient une loi qui correspond à une autre façon d'agir parce que, par exemple, la mort de l'ennemi est désirée et tout ce qui rend possible la victoire sur l'adversaire va également aider l'individu à obtenir les honneurs et à être reçu comme un héros dans sa maison et son pays.

C'est pourquoi notre attitude face à la guerre change. Cet instinct de préservation suppose une infinité d'actes imprévus comme moyens de défense. C'est devant la surprise de ce qui arrive au milieu de la guerre de l'homme civilisé que l'on peut constater comme Freud le fait en répondant à sa propre question : « Comment notre inconscient se comporte-t-il à l'égard du problème de la mort? (...) presque exactement comme l'homme des origines ». (S. Freud, p. 41). L'homme civilisé régresse alors par rapport à son histoire et son évolution. Mais, remarque Freud, l'homme primitif, sauvage, conserve en lui une relation à la mort que l'homme civilisé a perdu, s'agissant de l'attitude face à la mort de l'autre. Bien que l'autre soit un ennemi, sa mort possède une

¹⁶⁸ Sigmund Freud, *Ibid.* (p. 13)

valeur et une importance. Car l'autre est semblable à moi. C'est pourquoi l'homme primitif a peur que l'esprit de celui à qui il a ôté la vie revienne pour se venger. Il fait alors des rituels, ne peut revenir directement à son village que s'il a purgé ses fautes par des châtements. Tout cela, assure le père de la psychanalyse, est une manifestation de la présence des remords de cet être primitif devant ses actes.

Les guerres survenues au XXe siècle et tout ce qui s'y est passé ont démontré la déshumanisation de la guerre. La création de techniques cruelles et sophistiquées d'extermination ont intensifié la stupeur non seulement de ceux qui partent faire la guerre mais surtout de tous ceux qui n'y vont pas. La dimension que la guerre a prise dans le contexte du monde civilisé actuel, avec ses armes à longue portée, ses morts sans combat, ses populations civiles victimes du conflit armé, y compris femmes et enfants, ont réveillé dans l'homme des mécanismes de défense inattendus devant la possibilité de la mort violente dans n'importe quel lieu du monde ordinaire. Les lieux du quotidien, qui auparavant étaient des refuges, ont été transformés en lieux fermés par une guerre cruelle et remplie de méthodes génératrices d'horreur.

Dans un contexte comme celui de la Colombie, pays immergé dans un conflit armé depuis plusieurs décennies, l'art de la représentation s'imprègne de stupeur devant cette violence quotidienne et met sur la scène un univers qui regarde impuissant l'apparition de qui reste d'irrationnel dans l'homme représenté, en même temps qu'il confronte le public, au moyen de métaphores crues, à une réalité qu'il ne voudrait pas voir. Un représentant évident de ce type de théâtre est Fabio Rubiano. Dans la scène intitulée *Colostrum* de la pièce *Cada vez que ladran los perros* citée

auparavant, on observe ces procédés. La protagoniste est une chienne qui, apparemment, s'est transformée en femme. Cette chienne est une mère et elle se retrouve devant un tribunal afin d'être jugée pour avoir mangé la cinquième portée de ses sept chiots.

Dans ce personnage de mère-chienne on distingue des traits inspirés par deux personnalités mythiques de la tragédie grecque : la fertile et grandiloquente Hécube, reine de Troie, et la controversée et infanticide Médée.

Elle possède plusieurs caractéristiques évidentes d'Hécube. Bien que cette *Mère* de Rubiano ne soit pas une reine, elle se trouve au milieu d'une guerre abominable comme nous l'avons déjà décrit dans la fable de cette pièce, telle qu'Hécube l'a vécue, devant la défaite de son peuple contre les Grecs.

D'autre part, nous savons qu'Hécube était célèbre pour sa fécondité. Selon certains, elle aurait donné à Priam dix-neuf enfants ; Euripide, lui, va jusqu'à élever ce chiffre à cinquante¹⁶⁹. La *Mère* chienne de la pièce colombienne a eu avant sa dernière portée dix-neuf enfants également et elle commence son texte en disant :

Je n'ai jamais eu à invoquer les loups
pour avoir des enfants comme le font
les femmes stériles. Avant celle-ci j'ai
déjà eu quatre portées. (...) (p. 65)

*Jamás tuve qué invocar a los lobos para tener
hijos como lo hacen las estériles. Antes de ésta
tuve cuatro camadas. (...)*

¹⁶⁹ Dans la mythologie ce nombre d'enfants attribué à Priam apparaît également. En effet, celui-ci aurait engendré, en plus des dix-neuf enfants qu'il eut d'Hécube, d'autres enfants de sa première épouse et de certaines de ses concubines.

C'est-à-dire qu'elle se présente dès le début comme un personnage fécond à l'image d'Hécube.

De même, quand Troie fut assaillie, Hécube perdit presque tous ses enfants. La Mère de *Colostrum* a elle aussi « été témoin de la mort » de ses dix-neuf enfants, adultes à cette moment-là.

Il ne restait à Hécube que quelques-unes de ses filles et son fils Polydore, qui avait été confié par Priam à Polymestore, roi de la Chersonèse, pour le mettre à l'abri. En même temps, Priam recommanda au roi la garde d'un trésor pour son fils. Mais lorsque Troie tomba et que mourut Priam, Polymestore tua Polydore afin de conserver pour lui le trésor, et jeta son cadavre à la mer qui, porté par les vagues, arriva jusqu'à la côte de Tróade au moment où Hécube allait être embarquée comme prisonnière troyenne. La reine reconnaît le cadavre de son fils et décide de se venger. Elle demande à des domestiques d'aller chercher Polydore en invoquant un faux prétexte : en feignant de ne pas connaître la mort de Polydore, elles lui disent qu'Hécube désire le voir car elle veut lui révéler où est caché un trésor que les Grecs n'ont pas encore découvert. Polymestor va à la rencontre d'Hécube et quand il se trouve proche d'elle, elle lui arrache les yeux, alors que les Troyennes tuent les deux fils qui l'accompagnaient.

Nous voyons ici un acte de défense qui se convertit en acte de vengeance. Celui-ci est favorisé par la terrible douleur ressentie dans des situations extrêmes.

Les Grecs, devant le crime d'Hécube, décident de la lapider, mais sous les pierres, au lieu de son cadavre, on retrouvera une chienne aux yeux de feu. Certains assurent que sa transformation en chienne eut lieu lorsqu'elle était poursuivie à mort. Une autre

version dit qu'elle se changea en chienne à bord du navire qui la conduisait en Grèce, et qu'ensuite elle se jeta à la mer. C'est ainsi qu'Hécube se convertit en chienne et la Mère de la scène de Rubiano se trouve être une chienne peut-être transformée en femme si nous tenons compte du fait qu'il y a un virus qui provoque cette métamorphose. Cela peut également être élucidé par la façon dont elle se défend devant le tribunal et par son acte criminel. Dans tous les cas, ce personnage de Rubiano est une Mère-Chienne comme Hécube.

Les êtres qui apparaissent dans l'œuvre de Rubiano sont des humains, des chiens et les chiens et chiennes qui sont en train de se transformer en humains. Ces chiens humanisés ont déchaîné la terreur en détruisant et en assassinant sans discrimination, tuant et pendant les cadavres d'humains et d'animaux. Rubiano crée une métaphore du réveil des instincts devant la mort des êtres chers au milieu d'une guerre macabre. Quand cette mère, qui vient d'enfanter ses chiots, sent que les Nouveaux approchent, elle est avertie du danger. Devant la certitude que cette armée destructrice va assassiner ses enfants nouveaux-nés, elle décide alors de les tuer elle-même :

Le feu s'était déjà étendu et les cris et les gémissements et les pleurs étaient la preuve qu'ils revenaient. Ça sentait la mort. Personne ne tuera mes enfants. Sauf moi. (p. 65)

(...) Ya el fuego se había extendido y los gritos y los aullidos y los llantos eran la prueba de que regresaban. Oía a muerte. Nadie mataría a mis hijos. Únicamente yo.

Nous nous trouvons ici devant une nouvelle attitude face à la mort au milieu des horreurs de la guerre. L'assassinat de ses

propres enfants avant que les « Nouveaux » ne le fassent eux-mêmes crée une hybridation entre les instincts animaux et la raison humaine. C'est la condition de ce personnage animal dans lequel s'interpose la raison humaine. Son acte est une manifestation de sa transformation en femme quand elle décide de dévorer ses sept chiots :

C'est l'habitude des mères avec ceux qui ne vont pas survivre. Non ? (...) Je connais la loi. On élimine seulement les tarés et les faibles, les malades. Mes enfants étaient tous sains, mais pas pour longtemps. Avant d'ouvrir les yeux, ils auraient été pendus avec les autres. (p. 65)

Es la costumbre de las madres con los que no van a vivir, ¿no? (...) Conozco la ley. Solo se elimina a los tarados y a los débiles, a los enfermos. Mis hijos estaban todos sanos, pero no por mucho tiempo. Antes de abrir los ojos habrían sido colgados junto a los demás.

Cette conservation de l'instinct animal devant ces enfants qui ne survivront pas, ne vient pas de la nature, c'est-à-dire d'un quelconque défaut physique, ou d'une faiblesse, mais d'une raison qui se défend de la cruauté humaine. L'instinct débouche alors sur une altération des principes de la vie devant la mort.

D'autre part, le père de ces enfants est X, «un inconnu». A l'instar de Médée, cette mère de Rubiano, abandonnée et sans défense, accuse le père de ses enfants de négligence et de lâcheté :

Tu apparaîs pour me copuler et me juger (...) Je ne vois pas tes blessures de combat ; tes enfants eux oui. Ils

faisaient la guerre avec plus de
férocité que le père. Et moi aussi. (p.
66)

*Apareces para copularme y para juzgarme (...)
No te veo las heridas de la lucha; a tus hijos,
en cambio, sí. Estuvieron en la guerra con más
ferocidad que el padre. Y yo también.*

Nous sommes ici face à un personnage qui rassemble les caractères de personnages d'héroïnes tragiques grecques et qui représente, dans un contexte actuel, une héroïne contemporaine. Les raisons grecques pour donner vie à leurs personnages résident dans des motivations à la fois historiques et traditionnelles, en même temps qu'elles permettent de rappeler, à travers leurs héros, l'ambivalence des sentiments humains dans des situations extrêmes, situations qui dans la tragédie construisaient les dieux et les hommes. Avec ce personnage de Rubiano nous assistons à l'incorporation de la tragédie grecque au drame contemporain, en mettant une mère dans une situation extrême créée par les hommes, mais sans l'intervention de la divinité.

Avec ce personnage contemporain, l'acte de tuer ses propres enfants dans un monde menaçant crée une ambivalence de sentiments au sein du lecteur-spectateur. Devant un tel personnage né un sentiment d'horreur sachant qu'elle a dévoré ses propres enfants, en même temps que se réveille la compassion pour une mère seule face à la puissance d'hommes armés semant la mort sur leur passage.

Cependant, parallèlement à cela, est engendré le sentiment de défense de la vie. C'est pourquoi la compassion s'oppose à la douleur d'imaginer des êtres récemment nés, sans défense, dévorés par leur propre mère. De cette manière, l'amour et la mort deviennent deux forces qui soutiennent le drame dans cette scène.

On y voit un exemple de ce qu'expliquait Freud dans son essai sur la dynamique entre l'*eros* et le *thanatos* : ici les deux sont dynamisés dans une situation où l'attitude rationnelle apprise devant la mort se trouve perturbée à cause de la situation difficile dans laquelle se retrouve la mère, situation due à la guerre.

Ce personnage engendre ainsi dans le lecteur-spectateur une étrange contradiction en sentant pour lui à la fois compassion et horreur, comme cela arrivait aussi dans la tragédie grecque avec le personnage de Médée. La mère de Rubiano, comme Médée, nous déconcerte parce qu'elle réveille des sentiments que nous ne sommes plus capables de comprendre selon la raison et une perspective éthique. Tuer ses propres enfants est un crime, mais les tuer par amour, comme le fit Médée pour se venger de la trahison de Jason, par amour pour lui, profitant de l'amour qu'il portait à ses enfants et sacrifiant en même temps son amour à elle pour ses enfants, sans que pour autant nous puissions ni justifier ni juger son acte. Il s'agit d'une première différence dans notre attitude face à l'assassinat, comme le fait également cette *Mère de Colostrum*.

Si cette mère de Rubiano tue ses enfants par amour et que cet acte crée en nous le sentiment de l'horreur en même temps que celui de la compassion, alors en ce sens l'action du personnage de Rubiano provoque une situation tragique. Cependant, avec ce personnage nous touchons d'autres aspects qui complexifient cette tragédie quand elle annonce :

Je dévore mes enfants avant de les
voir transformés en autre chose que
des chiens. Je ne veux rien risquer.

(p. 66)

*Devoro a mis hijos antes de verlos convertidos
en otra cosa que no sean perros. No quiero
arriesgarlos.*

Nous nous trouvons ici devant un autre niveau du tragique. Tuer ses enfants afin d'éviter que dans le futur eux aussi se transforment en *Nouveaux*, et apprennent à assassiner comme le fait la nouvelle armée, conduit à une réflexion sur la nature et le destin de l'homme.

Dans la tragédie d'Hécube nous savons qu'avant de donner le jour à son deuxième enfant, Pâris, elle avait fait un rêve étrange dans lequel elle avait vu sortir de son sein une torche qui prenait feu dans toute la ville de Troie et dans la forêt d'Ida. Il a consulté les devins qui lui assurèrent que l'enfant qui allait naître serait la cause de la destruction de la ville. Il devait le tuer afin de prévenir les disgrâces futures, mais Hécube se refusa à le faire et se limita à l'abandonner afin qu'une personne compatissante le recueille. Quelques années plus tard le destin s'accomplit et les actes de Pâris à l'âge adulte causent la destruction totale de Troie et de ses habitants. Cependant, malgré ces événements, Hécube ne peut être considérée comme coupable de toutes les disgrâces de Troie pour avoir voulu protéger la vie de son fils, ni non plus être jugée pour tous les actes barbares qu'ont commis les Grecs durant la guerre.

La mère de Rubiano, à la différence d'Hécube, ne laisse pas en vie ses enfants et de ce point de vue elle ressemble à Médée. Mère tue ses sept fils qui viennent de naître pour ne pas « risquer » qu'ils se transforment en Nouveaux. En faisant cela, Mère à son tour prévient l'apparition de futures disgrâces et de nouvelles victimes qui pourraient être dues à ses propres enfants, c'est-à-dire qu'elle préfère les tuer et se convertir en assassin, évitant ainsi un

mal à venir à sa propre race, et empêcher que toute son espèce ne devienne criminelle. De nouveau, on observe dans ce personnage l'apparition de l'instinct de conservation et la raison qui s'interpose. Ce personnage donne lieu à un profond débat. Son acte ne naît pas seulement de l'amour qu'elle ressent pour ses enfants, mais aussi de son obligation sociale.

En ce sens, le tragique apparaît selon deux paires de pôles contradictoires et parallèles sans aucune échappatoire. Les deux premiers extrêmes contradictoires proviennent de la mort inévitable de ses enfants. Le problème réside dans la décision entre une mort qui serait amoureuse, belle et protectrice, des propres mains d'une mère ou bien une mort sans compassion de la part des Nouveaux. C'est ainsi que l'amour d'une mère et son devoir de protéger ses enfants s'annulent devant la puissante terreur de la barbarie, puisqu'elle choisit de les tuer elle-même.

Les deux autres extrêmes contradictoires se présentent lorsque, d'une part, apparaît l'option de tuer ses enfants afin d'éviter plus de disgrâces futures s'ils venaient à survivre aux tueries, et, d'autre part, la possibilité de les laisser en vie et de risquer qu'ils souffrent de la transformation en Nouveaux. Une fois de plus, l'amour de Mère est annulé par le futur qui met en jeu sa propre espèce et ses obligations envers elle.

Ce personnage représente ainsi un être confronté à sa propre nature instinctive de protection de soi-même et des êtres chers, personnage qui est conduit à l'assassinat de ses êtres chers afin de les sauver. Nous sommes ici devant un cas du conflit tragique contemporain, favorisé par la situation extrême de la guerre, conflit qui engendre des actes inattendus rendant vulnérable les principes de la vie et l'attitude devant la mort.

Mais, de plus, Rubiano place ce personnage à la fin de la scène dans une espèce de monologue-dialogue avec le spectateur et crée un univers intime dans lequel la mère se mesure au monde, l'accusant et le défiant à la fois. Elle est devant le tribunal. Elle pose elle-même les questions sur son jugement et prend le rôle de la défense :

Qui me juge ? Le père ? Les fantômes
de chiens étranglés, calcinés et
pendus en rang ? Me condamnerez-
vous à mort ? (p. 67)

*¿Quién me juzga? ¿El padre? ¿Los fantasmas
de perros estrangulados, calcinados y
colgados en hilera? ¿Me condenarán a muerte?*

Questions qui restent toutes sans réponse dans l'auditoire, auditoire qui possède implicitement les réponses devant l'absurdité et la pertinence du jugement dans un monde où seuls demeurent les morts au milieu de la destruction. Condamner cette mère à mourir est une décision qui nous place devant un dilemme en tant que spectateur. Elle fait pénétrer le monde extérieur dans le monde intérieur, et nous, témoins de ses actes encouragés par le fait catastrophique, nous devons prendre partie dans la sentence et juger de sa culpabilité ou non.

Le personnage défie l'auditoire dans ses propres principes. Il l'accuse et lui montre les morts qui existent dans la réalité et l'interroge sur son niveau de culpabilité :

Passeront beaucoup de jours après
ma mort avant que seins arrêtent de
goutter. Ainsi qui aura soif et voudra

me téter pourra le faire, mais seulement après que je sois en train de me balancer dans l'air avec le cou disloqué et les yeux grands ouverts. Je vais les garder désorbités pour regarder les assoiffés s'approcher furtivement, eux qui survivent sans dignité aux dépens des morts. (p. 67)

Pasarán muchos días después de que muera para que mis pechos dejen de gotear. Así, quien tenga sed y quiera chupar puede hacerlo, pero solo después de que esté balanceándose en el aire con el cuello desencajado y los ojos muy abiertos. Voy a dejarlos muy desorbitados para mirar a los sedientos acercarse a hurtadillas. Sobreviviendo sin dignidad a costa de los muertos.

Elle amène également le spectateur à son monde menaçant :

Il faut se dépêcher parce que bientôt ils viendront chercher ceux qui restent et sans le savoir ils accompliront leur verdict avec moins de clémence que les juges. (p. 67)

Hay que darse prisa porque pronto vendrán por los que quedamos y, sin saberlo, harán cumplir su veredicto con más inclemencia que los jueces.

Nous nous trouvons ici devant la justice des hommes selon la raison, justice qui est confrontée à la justice des hommes où l'animalité réapparaît. Cette mère convoque sur la scène une violence extrême, sans que l'horreur produise de la répugnance et sans que cette violence soit trop éloignée de nous en tant que spectateurs. Elle suscite le jugement devant un crime dont tous sont coupables.

Comment défendre cette mère et comment la juger ? Comment rendre justice du crime de cette mère dans une situation barbare et inhumaine de guerre, qui réveille de nouveaux mécanismes, imprévisibles, instinctifs et animaux, afin de se défendre contre de nouvelles techniques d'extermination ? Ces questions parcourent l'art théâtral dans l'histoire des hommes. La complexité et la douleur de la guerre amenés sur la scène engendrent la conscience de l'altérité. L'autre, qui peut être moi, vivifie mon être social. De la Médée d'Euripide infanticide par trahison, nous nous retrouvons avec Rubiano face à l'infanticide au milieu d'un monde disproportionnellement violent, où la mort des mains d'une mère prend la forme d'un paradoxe : tuer ses propres enfants peut devenir un présent pour eux et pour la société. Cet acte désespéré ferme toute possibilité au futur de l'humanité. Avec cette pièce de Rubiano nous assistons alors à ce que le théâtre depuis ses origines s'entête à réaliser : mettre l'homme devant lui-même afin de la questionner sur ce qu'il est et ce qu'il est capable de reconstruire au milieu d'un monde qui se détruit.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours à travers les diverses figures de l'enfermement dans quelques pièces significatives du théâtre contemporain colombien nous avons pu constater que la problématique de la claustration ne concerne pas seulement les prisons mais va bien au-delà. En effet, la récurrence de l'enfermement ne manifeste pas seulement un cloisonnement des espaces intérieurs, avec ou sans la présence de portes, mais aussi des espaces extérieurs et ouverts.

Nous avons ainsi pu voir que l'enfermement dans ces dramaturgies colombiennes représente un monde métaphorique et symbolique à partir duquel les personnages sont plongés dans des situations d'extrême violence et sans échappatoire qui construisent un univers imprégné du tragique. Un tragique ne correspondant plus à la reconnaissance de la transcendance qui accompagnait les héros de la tragédie, mais un tragique faisant partie du quotidien, s'installant dans tous les lieux et amenant les personnages au sentiment de désespoir. Ce tragique ne permet pas aux personnages de trouver un sens à leur existence et à leur situation parce qu'il les laisse sans issue.

Bien que la poésie surgisse des textes et des images qu'ils véhiculent à travers la parole, nous nous sommes également retrouvés en prise avec diverses sensations : le dégoût, la honte, l'aveuglement, l'éblouissement, l'accablement, la peur, le suspense jusqu'à arriver à l'horreur. Dans le même temps, nous avons été mis en face de morts, de fantômes ou de survivants qui étaient en fait des morts-vivants. Nous avons été confrontés à des images monstrueuses comme celles de massacres, de chiens devenus des hommes, des aboiements qui semblaient la voix barbare de la guerre, des lieux de refuge devenus des endroits de mort violente, des villes changées en labyrinthes et transformées en cauchemars urbains.

Nous avons aussi vu et écouté des personnages cruels, cyniques ou complètement déchirés, des personnages ayant perdu leur identité, tandis que nous contemplions des espaces recouverts de morts ou de cendres, de corps décomposés et morcelés, des paysages détruits. Tout ceci dans des atmosphères accablantes, donnant des sensations d'étouffement, au milieu des armes, de l'impuissance, d'informations horribles, de la misère, de l'injustice, et condensé dans des lieux scéniques réduits, remplis d'objets, décorés de portes et de fenêtres fermées et envahis de bruits.

Voici le monde que nous ont donné à voir ces auteurs afin de produire en nous l'effroi et nous faire nous souvenir de nos morts et des catastrophes de la guerre. Evidemment, la préoccupation pour les cadavres, pour les morts oubliés, pour les survivants qui ont perdu leurs illusions face à la vie, pour ceux qui ont tout perdu, moralement ou affectivement, pour ceux qui souffrent de la douleur physique et psychologique de l'enfermement et de la

torture, du tragique né de l'horreur, fait de ce théâtre colombien étudié ici un espace de réflexion où sont touchées les fibres émotionnelles profondes du spectateur.

Ces dramaturges semblent avoir fait leur la pensée de Heiner Müller quand ce dramaturge allemand affirmait que l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire des situations vécues ou de l'histoire des hommes. Car c'est seulement lorsqu'on fait revivre l'émotion qu'on peut l'incorporer à sa propre expérience. Néanmoins, poursuivait Müller, il ne peut y avoir d'expérience collective que pendant la période de destruction. Seul le moment de la destruction la fait exister. C'est pour cela, continuait-il, qu'il faut frapper le culte de l'individualité, trouver le « foyer de peur » d'une histoire, d'une situation et des personnages, et la transmettre au public comme un « foyer de force » : « C'est seulement s'il est un foyer de peur qu'il peut devenir un foyer de force »¹⁷⁰.

Et en effet, nous pouvons affirmer que les dramaturges colombiens dont nous avons analysé les œuvres, ont indubitablement trouvé le foyer de peur de l'histoire colombienne et nous l'ont transmis dans la crainte de nous-mêmes et en voyant ce que l'homme est capable de faire à autrui. Ce « foyer de peur », selon Müller, se construit à partir d'une situation dialectique entre ce qui se passe sur la scène et ce qui produit dans le public. Dans la mesure où la représentation provoque chez le spectateur l'horreur de se voir lui-même représenté dans des actes extrêmement destructeurs, cela l'encouragera pour s'y confronter, afin de dépasser la terreur et finir par s'en libérer.

¹⁷⁰ Heiner Müller, *Fautes d'impression, Textes et entretiens*, L'Arche, Paris, 1991, p. 49-51.

A travers l'émotion produite par le « *foyer de peur* », née de l'univers scénique présenté dans cette dramaturgie, apparaît la compassion pour l'autre. Cependant, l'intérêt de toute émotion, de toute compassion suscitée à travers la représentation du tragique du monde, n'est pas de savoir si nous sommes sensibles à ce que ce théâtre nous montre. Comme l'affirme Myriam Revault d'Allonnes dans *L'homme compassionnel*¹⁷¹, ce n'est pas cette émotion que produit la fiction qui va en finir avec l'horreur du monde, mais nos réflexions devant celle-ci, et surtout, les actions efficaces qui rendent possible un monde différent : « Soutenir que la compassion est le ressort *anthropologique* de la reconnaissance du semblable, ce n'est pas pour autant lui donner une pertinence politique. Sauf à fabriquer des leurres dont l'inanité se révèle chaque jour. Mais cela ne nous dispense pas de chercher comment – à partir de ce qui nous constitue dans notre humanité – nous pouvons frayer les voies et nous donner les moyens d'une action efficace. » (Revault d'Allonnes, *l'H.C.*, p. 102)

La dramaturgie contemporaine colombienne ouvre, en effet, les possibilités d'une réflexion sur l'homme et sur ses actes, afin de traverser l'émotion et nous mettre devant nos propres pensées et nos propres positions par rapport au monde que nous construisons. Cette dramaturgie, pour reprendre l'expression de Myriam Revault d'Allonnes « fraye des voies » pour nous montrer ce que nous sommes, ce que l'homme peut faire à son semblable et à la société. Cette dramaturgie ne se contente pas de mettre en scène la peur, l'étouffement, l'impuissance, le malheur, le désespoir ; mais « fraye des voies » pour plonger notre regard dans l'humanité dans ses expressions les plus complexes. Ainsi cette dramaturgie nous restitue l'humanité de l'homme en nous montrant l'inhumain.

¹⁷¹ Myriam Revault d'Allonnes, *L'homme compassionnel*, Seuil, Paris, 2008.

Du tragique sans la tragédie

A l'ombre de l'homme

Au début du XIXe siècle, Georg Büchner, l'auteur de *Woyzeck*, dans sa recherche infructueuse du sens de l'histoire humaine finissait par affirmer :

Je me suis senti comme anéanti sous le fatalisme affreux de l'histoire. Je trouve dans la nature humaine une uniformité atroce, dans les rapports humains une force imparable qui appartient à tous et à personne. L'individu n'est que de l'écume sur la vague, la grandeur qu'un pur hasard, la domination du génie un jeu de pantins, un combat ridicule contre une loi implacable, qu'il serait sublime de reconnaître, mais qu'il est impossible de maîtriser.¹⁷²

“La loi implacable” à laquelle Büchner fait référence, c'est la destinée fatale de l'histoire. Le combat individuel pour la dominer, sans la force divine, se convertit en « ridicule ». Le tragique de l'homme devant son histoire est présent dans la nostalgie de la transcendance, une transcendance qui lui permettait de sublimer son destin. La désolation naît de la conviction que le combat contre ce qui ne peut être changé, aboutit nulle part. Ce sentiment est inhérent à la vision pessimiste de l'histoire. Parce que l'histoire de ce point de vue reconduira toujours l'homme à sa nature primaire, où il retrouvera toujours la destruction. C'est cette nature même qui le mènera à sa destruction.

¹⁷² Georg Büchner, *Woyzeck*, (*Ecrits*), Stock, Paris, 1973.

L'art de la représentation en montre des exemples comme nous l'avons vu dans les trois chapitres antérieurs de cette recherche. La nature de l'homme se manifeste selon deux aspects : l'un clair, l'autre sombre. Et cependant, après tant de guerres, ce côté obscur, cette ombre qui s'empare de l'intériorité des hommes et qui ensuite les domine, semble l'unique manière de le représenter. D'où l'apparition de situations extrêmes dans lesquelles nous voyons la représentation de la souffrance qui submerge des personnages. L'ombre, immense, s'étend sur le monde.

Dans *La casa de Irene* de José Manuel Freidel, par exemple, nous entend à la fin les cris de douleur, les questions et les suppliques d'Irène après la mort de son fils Poupée - qui se suicide à son retour à la maison après avoir parcouru dans les rues toute l'horreur survenue ce jour fatidique de l'histoire colombienne - le 9 avril 1948 - quand fut assassiné Jorge Eliécer Gaitán. Ses paroles sont un écho aux malheurs de l'homme comme individu, au milieu de la détresse sociale :

Qui suis-je ? ... Qu'ai-je ? ... Ah !
Quelle solitude ! Quel silence au
milieu des cris ! Pourquoi suis-je si
seule ? Qui me dira quelque chose ?
Qui m'appellera ? (...) Qu'arrive-t-il au
monde, Irène, à son écho ? Pourquoi
résonnent seulement quelques
tintements sauvages ? Qu'y-a-t-il
dessous ? Qu'y-a-t-il derrière ? (...) (p.
218)

*¿Qué soy?... ¿Qué tengo?... ¡Ay! ¡Qué soledad!
¡Qué silencio en mitad de los gritos... ¡Ay! Qué
silencio. ¿Por qué estoy tan sola? ¿Quién me
dice algo? ¿Quién me llama? (...) ¿Qué le pasa
al mundo Irene, a su eco? ¿Por qué solo
resuenan unos tintineos salvajes?... ¿Qué hay
debajo, qué hay detrás? (...)*

George Steiner définit le *Woyzeck* de Büchner comme « la première vraie tragédie de la vie ordinaire »¹⁷³ parce qu'avec cette pièce, explique-t-il, « Büchner fut le premier à faire porter sur la plus basse classe de la société la solennité et la compassion tragique » (G. Steiner, p. 272). Dans l'œuvre de Freidel les personnages proviennent aussi de cette basse société, de même que dans toutes les pièces que nous avons analysées. Au sujet de personnages comme *Woyzeck* ou comme Irène, nous pourrions ajouter avec Steiner que « les moyens d'expression sont terriblement inférieurs à la profondeur de l'angoisse » (Steiner, p. 272), parce qu'en opposition à la grandeur héroïque du théâtre grec, classique français et élisabéthain, ces personnages contemporains, dans leur époque, constatent autre chose :

*Ca doit être une bien belle chose, la
vertu, mon capitaine, mais moi, je suis
un pauvre diable!*¹⁷⁴

« *Un pauvre diable* », ainsi sont Irène et Lui, Elle et l'Autre, l'Homme et Ana et la Femme, José, Araceli, « A », et tant d'autres personnages créés dans ces nouvelles tragédies que nous avons vues tout au long de cette recherche, dans lesquelles les personnages sortent du commun ou des plus obscurs recoins : maîtresses de maison, enfants, employés, prostituées, voleurs, assassins, mendiants, paysans.

Mais tous luttent pour que leurs paroles parviennent à décrire l'horreur de leurs vies réelles dans univers fermé qui se convertit en cauchemar. Et bien que la parole n'atteigne pas l'éloquence de la douleur et de l'angoisse, que seuls les

¹⁷³ George Steiner, *La mort de la tragédie*, Gallimard, p. 271.

¹⁷⁴ Georg Büchner, *op.cit.*, p. 47.

personnages nobles peuvent exprimer - faute de la rhétorique des grands et antiques héros - leur langage nous est familier. Et quoique nous voyons que, comme le dit Steiner, « l'esprit torturé de Woyzeck cogne en vain aux portes du langage » (Steiner, p. 272), pour autant ses paroles, comme celles d'Irène, ou de n'importe quel autre personnage de cette dramaturgie, ne manquent pas de l'éloquence de l'horreur dans le récit de leurs histoires :

Irène : Tout est sombre, le pays se désarticule, ses os perdent leur essence, ne supportent plus ses formes et font ressortir toute l'horreur cachée ; la plaie, son unique plaie possible : la violence. (p. 217)

Irene: Todo es sombrío, el país se desarticula, sus huesos pierden su esencia, dejan de soportar sus formas y sale a flote el horror que esconden; la llaga, su única llaga posible: la violencia.

C'est ainsi que même avec l'usage d'un langage prosaïque, la description du monde extérieur n'est pas inférieure à celle de l'ancien langage savant, ni ses réflexions moins profondes. Si nous regardons de près le texte d'Irène, apparaît l'image des os qui, bien que faisant partie de la structure de l'homme, perdent leurs formes pour laisser sortir l'horreur. Irène, en plus de décrire l'obscur, conduit à une réflexion sur ce qui se cache derrière les formes humaines, ce qui peut surgir d'elles. C'est ici le point de départ d'une discussion sur l'obscur que peut dissimuler la nature humaine.

Avec la figure de l'enfermement dans cette dramaturgie, l'homme semble rencontrer dans sa nature son double, incarné et matérialisé. Dans *La technique de l'homme blanc* de Victor Viviescas, Korvan, comme nous l'avons vu auparavant, est un des personnages de l'œuvre de l'auteur qui laisse entrevoir la nature

double de l'homme et l'assume. Il nomme son double Roscoe. Korvan/Roscoe ne font qu'un. Ce personnage vit parmi les animaux sauvages et apprivoisés, les loups et les chiens, et il appartient aux deux espèces. C'est ainsi que, sans remords, après avoir découpé en morceaux sa proie à l'aide d'une tronçonneuse, cet homme qu'il chassait et qu'il a appelé Nirvana, il décide avec la pensée de Korvan de trouver une réponse, ou pour le moins de se mettre à réfléchir, après ce qu'il a fait, sur sa double nature :

En y réfléchissant, le rôle que jouent les animaux sauvages dans le grand mystère de la vie de l'homme, évidemment. En y réfléchissant encore, le rôle occulte que jouent les animaux domestiques. Pourquoi veulent-ils nous faire croire qu'ils ont oublié les anciennes mœurs sauvages? Cherchent-ils à nous faire croire à leur ruse ou savent-ils agir en conséquence ? En tout cas les choses ne se font pas toutes seules, si elles sont là, c'est qu'elles sont dues à une volonté, quelle qu'elle soit. Pour signifier quelque chose, je veux dire.

(p. 60)

A reflexionar, sin duda, el papel que juegan las costumbres de los animales salvajes en el gran misterio de la vida del hombre. A reflexionar, además, el papel oculto que juegan las bestias domesticadas. ¿Por qué nos quieren hacer creer que han olvidado sus viejas costumbres salvajes? ¿Pretenden que creemos su engaño o saben actuar en consecuencia? En todo caso las cosas no se mueven por sí solas, si están allí son debidas a algún tipo de voluntad. Para significar algo, quiero decir. (p. 385)

« *Pour signifier quelque chose* ». Cette animalité aperçue dans l'homme, ou cette méchanceté dissimulée, comme les paroles qui s'échappent, ou comme *l'obscurité qui en apparence fait perdre la netteté des choses, au point de nous faire croire qu'elles n'existent pas*¹⁷⁵, est un chemin qui a amené l'homme à penser qu'il est lui-même un danger. Et c'est pourquoi, tout au long de la construction de la civilisation, la nécessité de combattre ces forces qui se cachent en lui ont conduit la raison à conquérir la place la plus importante, jusqu'à consolider le rêve de la modernité.

Cependant, le temps qu'a duré ce rêve qui voulait rayer de la planète la barbarie par la lumière de la raison, a placé celle-ci à l'intérieur de l'individu, au-dessus du bien commun. L'homme d'aujourd'hui est obligé de se réveiller et de voir que son projet « tisse une suite infinie de variations sur la mort de Dieu et, en retour, sur la mort de l'homme (...). L'ombre de cette mort annoncée a plané sur tout un siècle de guerres mondiales, d'exécutions de masse et d'apocalypse nucléaire, balisé des noirs figures de la barbarie : Dachau, Goulag ou Hiroshima. Certains ont affirmé que nous avons atteint le terme de la pensée ou le bout de la nuit, avec Auschwitz (...). »¹⁷⁶

Ainsi, dans cette époque de crise et de tentatives de rénovation la nécessité de récupérer la vision historique et les formes initiales de réflexion sur l'humain est mise à l'épreuve. C'est pourquoi la figure du tragique, venant des origines du théâtre occidental depuis la tragédie grecque, a pris une telle importance ces cent dernières années. De différentes manières, de même que notre époque est différente de la société d'il y a 2 500 ans.

¹⁷⁵ Büchner, *op. cit.*.

¹⁷⁶ Jean-François Mattéi, *La barbarie intérieure*, Quadrige/Puf, 2004, p. 23-24.

Au regard de ce passé historique, alors que la tragédie faisait partie de la vie des hommes de la Grèce antique, aujourd'hui, plus que la création de la tragédie comme genre, nous retrouvons surtout la présence de ce qui donnait vie à ces tragédies : le tragique.

La figure esthétique de cette dramaturgie colombienne de l'enfermement comme mode de représentation du tragique contemporain devient donc un témoin du monde à partir de la mise en scène de l'homme dans sa profondeur, dans sa nature et dans sa relation avec le monde : l'Irène de Freidel parle des transformations des formes humaines ; la Mère de Rubiano nous montre toute son animalité et toute son humanité confrontés à la guerre ; c'est une *Poule* dans la pièce de Vivas qui devient martyr des massacres des hommes ; c'est le cochon qui se transforme aussi en coupable comme l'homme de *Pieds gonflés* de Vallejo, ainsi que Korvan, dans la pièce de Viviescas, parlant de l'animalité sauvage qui se substitue à l'animalité apprivoisée dans une civilisation où la technique de l'homme « blanc », c'est-à-dire, en fin de compte, l'homme occidental ayant perverti l'homme même avec ses inventions, en combattant tout ce qui s'avérait dangereux, mais surtout tout ce qui paraissait suspect d'attenter contre le monde civilisé actuel.

L'homme sûr de lui grâce à la lumière de la raison et du progrès, invente chaque fois de nouvelles techniques et de nouvelles idéologies qui lui donne l'assurance de pouvoir contrôler ce qui existe en lui et en l'autre d'irrationnel. Cette nécessité de contrôle sur lui-même, qui est allée en augmentant avec le temps, a déplacé l'homme de son centre pour le mettre à côté des avancées scientifiques et techniques. La machine a pris tant de

pouvoir qu'elle a relégué l'homme au second plan. Et l'homme dans la barbarie devient une bête. L'homme ne semble plus exister.

D'autre part, la nécessité d'augmentation du contrôle du monde et de l'homme a engendré à son tour et paradoxalement, la certitude que la nature primitive faisant partie de l'homme ne pouvait disparaître. Freud, à la fin du XIXe siècle, a confirmé cette certitude, ou au moins a aidé à la certifier, en parlant de ce qui se cache dans l'homme, *comme les formes dans la nuit*, et qu'il a nommé "l'inconscient". Cet inconscient, dans une situation de guerre, se réveille de façon inespérée comme nous l'avons analysé à la fin de notre troisième chapitre – à propos du « réveil des instincts » en période de guerre.

C'est pour cette raison que Roscoe/Maggy tue Nirvana, le découpant avec une scie électrique pour ensuite laisser son corps éparpillé dans un bois humide. Nous l'avons vu aussi avec *Rubiela roja*, quand le voisinage du quartier utilise toute sorte d'armes pour éliminer Araceli et Connie-Margarit tandis que les fantômes de la Vierge Rubéole et de Ramon marchent à côté des cadavres en nous montrant les ruines du monde.

Selon notre point de vue, avec les exemples exposés dans cette dramaturgie, la représentation de l'horreur de « ce que l'homme fait à l'homme » pour reprendre l'expression de M. Revault d'Allonnes, permet de retrouver la conception du tragique de la condition humaine dans sa totalité. La représentation de la clarté et de l'obscurité de l'homme permet, devant ce miroir du monde sur la scène, de s'interroger sur la question d'un autre monde possible et sur ce que nous sommes : « La distribution des lumières et des ombres – ce que désigne en langage pictural le clair-obscur – renvoie de ce fait à l'homme 'intermédiaire', dont il

est permis de penser qu'il est non seulement le héros tragique par excellence (*Poétique*, chap. 13) mais, comme on l'a suggéré, le vivant politique dans son humaine réalité : ni dans la clarté des justes ni dans la nuit des méchants. (...) L'homme tragique est, plutôt que l'homme de l'ambiguïté, l'homme de l'oxymore ». ¹⁷⁷

Le tragique qui définit l'homme à la lumière de sa nature politique, parce qu'il est un être sociable, manifeste aussi sa difficulté, naturelle elle aussi, à l'être, cette « insociable sociabilité humaine » dont parlera Kant dans son *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*. En ce sens, le tragique retrouve l'essence du théâtre comme « art politique par excellence » ¹⁷⁸ ainsi que le définissait H. Arendt, car à travers lui l'humanité de l'homme s'incarne à la fois dans sa nature conflictuelle et dans sa dimension plurielle. Plurielle parce que le *drame* permet de dessiner les différents caractères grâce à l'action : « lorsqu'on agit, on entre par là même en relation avec autrui (avec, pour ou contre). » (Revault d'Allonnes, *CQHFFH*, p.85). Ce sont ces relations qui incitent à l'activité politique au sens antique, c'est-à-dire de citoyenneté, de participation à la cité ou à la « vie sociale » comme l'on dirait de nos jours. C'est cette essence « politique » et sociale du théâtre qui nous conduit donc à nous interroger sur notre capacité à vivre ensemble.

¹⁷⁷ Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*. Champs/Flammarion, Paris, 1995, p. 85.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 87.

En quête de l'homme : le sens de l'humain

La barbarie banalisée

Au début du millénaire, le philosophe Jean-François Mattéi affirmait que notre culture a toujours su depuis la Grèce qu'elle avait besoin de la barbarie pour de s'affirmer en tant que culture. C'est pourquoi, la tragédie « comme purification des passions, précise également Mattéi, est d'abord une purification de la barbarie ». ¹⁷⁹ La tragédie grecque, qui pour Benjamin était « l'affrontement à l'ordre démoniaque du monde (...) » et « le sceau de la philosophie de l'histoire » ¹⁸⁰, ne purifie maintenant plus la barbarie d'aujourd'hui. Le destin tragique de l'homme s'est vu historiquement perturbé parce que la barbarie d'aujourd'hui n'est plus expiée par le rituel de la tragédie comme cela se passait dans l'antiquité. Désormais, la barbarie se confond avec les frontières de la civilisation pour délivrer l'horreur qui l'habite.

La Grèce, en voyant monter les flammes de la barbarie dans l'embrasement de Troie, a engendré le chant homérique qui ensuite donnera naissance aux héros de la tragédie. Si grâce à la tragédie elle purifiait non seulement les pleurs de ses adversaire *Perses*, mais également les reliquats de sa propre barbarie, aujourd'hui, *Prométhée*, créateur de la civilisation et de tous les arts - grâce au vol du feu de Zeus par amour des mortels -, donne un autre sens aux paroles exprimées par le personnage *Pouvoir* au début de la tragédie *Prométhée enchaîné* :

¹⁷⁹ Jean François Mattéi, *op.cit.*, p. 66.

¹⁸⁰ Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Circé, 2003, p. 66.

*Pouvoir : Héphaïstos, à toi de songer
aux ordres que t'a dicté ton père, et,
sur ces rochers aux cimes abruptes,
d'enchaîner ce bandit (...) Car de ton
apanage, du feu brillant d'où naissent
tous les arts, il a fait larcin pour l'offrir
aux mortels. Pareille faute doit se
payer aux dieux (...).*¹⁸¹

Pourquoi Zeus avait-il caché le feu et pourquoi le répartir aux hommes est-il considéré comme une grave erreur ? Dans les circonstances actuelles de la société représentée dans le théâtre colombien, c'est une question qui pourrait acquérir de nouvelles dimensions en trouvant de nouvelles réponses :

Chien : Ils sont en train de libérer les
prisonniers, ils ont tués les gardiens,
les maîtres, ils en ont fini avec leurs
femmes et leurs concubines, ils ont
brûlé le bordel et ils ont mangé vive la
patronne. Avec des outils, des
fourches et des couteaux. Avec du feu.
Je les ai vus. ¹⁸²

*Perro: Están liberando a los enjaulados,
mataron a los guardias, a los amos, acabaron
con sus mujeres y sus concubinas, quemaron
el prostíbulo y se comieron viva a la madama.
Con herramientas, trinchas y cuchillos. Con
fuego. Los vi.(...)*

« Prendre le feu ou se donner au feu, anéantir ou s'anéantir,
(...) tel est le virement psychologique qui converti toutes les valeurs,
qui montre aussi la discorde des valeurs » dit Gaston Bachelard

¹⁸¹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1982, p. 207.

¹⁸² Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros*, Ministerio de Cultura, Bogota, 1998, p. 21.

dans *La psychanalyse du feu*¹⁸³. L'utilisation des inventions est ce qui provoque la discorde dans la volonté conduisant l'action humaine. En cela également réside la construction du destin des hommes. Le feu, par exemple, est le seul phénomène « qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal » (G., Bachelard, *P. du F.*, p. 23) et l'homme civilisé peut choisir entre les deux chemins, celui de construire ou celui de détruire.

La fable de *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents et ce texte de *Chien* que nous venons de citer plus haut, extrait de la scène intitulé *Rire*, laisse entrevoir la régression de l'homme à ses instincts primaires, mais avec un pouvoir qui lui permet d'engendrer une barbarie sans proportion, grâce au feu, pourtant symbole du progrès de la civilisation.

Cette œuvre conduit à des questionnements sur la nature humaine, sur l'instinct de destruction, sur soi-même et l'autre. Les personnages qui apparaissent dans la pièce sont victimes des conséquences catastrophiques d'une transformation à l'envers selon nos concepts de l'humanité et de la civilisation.

La phrase « ils ont mangé vive la patronne », nous met devant un paradoxe inhumain : dans l'ordre établi des processus de transformation de l'homme, celui-ci a toujours tenté de se séparer de l'animal et de s'éloigner chaque fois plus de lui. Mais le changement radical que décrit *Chien* dans ce texte - manger crue une personne - change complètement la direction que souhaitait prendre l'humanité. Car cette action implique un retour à l'anthropophagie mais aussi une utilisation du feu non pour la

¹⁸³ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Folio, Gallimard, Paris, 2003, p. 189.

coction, pour la civilisation, mais pour la destruction. Si la tragédie nous conduisait à imiter les « hommes meilleurs que nous », cette œuvre montre au contraire l'extrême opposé de qui doit être imité : les hommes dans leur pire état d'humanité, une nature animale indomptable, destructrice d'autrui.

C'est pourquoi l'homme, qui a toujours voulu s'éloigner de son animalité, se retrouve dans cette pièce face à l'animal, au chien, entrant en panique quand il voit que son animalité se transforme en humanité. Ainsi Rubiano nous montre le processus inverse d'un animal, le chien, destiné à s'éloigner de son animalité apprivoisée pour se rapprocher un peu plus de la bestialité qui lui permettra de se reconnaître comme homme. Nous découvrons un chiot sur le point d'être paralysé par la panique en voyant son corps et son esprit se transformer inévitablement en celui d'un homme. Evidente rupture dramatique par rapport à l'objet de l'imitation :

Chien : J'ai peur de ne pas te reconnaître et de rompre les règles en t'attaquant... peur d'oublier que les chiens adultes ne font pas de mal aux chiots ni se battent avec les femelles. Je ne veux pas marcher sur deux pattes ni maîtriser le feu. Je suis en train d'oublier comment on aboie. Cela fait longtemps que ne peux plus le faire. Waf ! Waf ! Waf ! Hahaha! Haha ! Je ne peux pas le faire ! Des doigts commence à me pousser. Regarde, je n'ai presque plus de poils, j'ai la langue plus courte. (p. 23).

Perro: Tengo miedo de no reconocerte y romper las reglas atacándote... Miedo de que se me

olvide que los perros adultos no hacemos daño a los cachorros ni peleamos con las hembras. (...) No quiero caminar en dos patas ni manejar el fuego. (...) Se me está olvidando ladrar. Hace rato no puedo hacerlo. ¡Ah!, ¡ah!, ¡ja!, ¡ja! ¡No puedo! Me comienzan a salir dedos. Mira, ya casi sin pelo, tengo la lengua más corta (...)

Connaissant la dynamique de la nature humaine entre ses instincts opposés, la civilisation, qui a tenté d'effacer les instincts « mauvais » primitifs de l'être humain, a réussi, comme dirait Freud, à ce que la majorité des hommes obéisse, mais il suffit que le moment opportun se présente pour que ressurgisse l'intérieur dissimulé dans l'être humain et pour que celui-ci se laisse surprendre. Ce qui dans la tête de méduse horrifiait les Grecs nous perturbe encore. Dans les pièces colombiennes, les auteurs nous mettent face à son visage pour nous montrer comment on peut en arriver à la barbarie. Devant une telle barbarie, de nouvelles fautes et de nouveaux remords sont représentés sur la scène du XXe siècle, notamment dans le théâtre de l'après-guerre en Europe jusqu'à nos jours comme nous l'avons constaté tout au long de ces réflexions. Particulièrement avec le théâtre colombien.

Jean-Marie Domenach, en 1967, annonçait le retour du tragique au XXe siècle et analysait les nouvelles origines, ou causes, qui produisirent selon lui ce retour inévitable : « ce n'est pas que le tragique soit aboli, au contraire ; la retombée des idéologies totalitaires, le dépérissements des philosophies de l'Histoire, la peur des contemporains devant le potentiel d'anéantissement issu de leur génie technique, tout cela crée en Occident, pour la première fois depuis trois siècles, une audience propice à la tragédie, mais non point encore la tragédie elle-même. Le tragique de la société technique c'est le règne du projet sans visage, c'est la destruction des particularités et des refuges par la production de série et la consommation de masse (...) ; c'est le

sentiment d'une humanité qui avance désormais sans pouvoir s'arrêter, en sacrifiant à mesure ses réserves (...) »¹⁸⁴.

L'avènement d'un monde sans dieux, où le progrès se poursuivant sur le dos de l'homme même est devenu l'objectif principal, a eu en Occident pour conséquence la difficulté de regarder la mort en face. Heiner Müller le dira aussi, vingt après Domenach : aujourd'hui en Occident il existe l'idée que « si on ne peut supprimer la mort, on veut du moins vivre un maximum de chose dans sa vie. 'Performance + vitesse' est la formule européenne de base, avec laquelle on cherche le chemin du paradis. Il conduit directement au précipice. »¹⁸⁵.

“Le paradis doit être cherché dans la vie” est le slogan de l'homme d'aujourd'hui qui s'est transformé en une sorte d'*homo consumens*. D'où les difficultés pour entamer un dialogue avec lui, sur son histoire et ses conditions de construction. Cette situation est une des raisons importantes pour laquelle le théâtre devrait recourir à ses origines et retrouver le sentiment tragique de la vie : la mort.

Parce qu'au milieu de la course d'aujourd'hui contre la mort, paradoxalement, l'homme du XXe siècle et des débuts du XXIe, comme nous l'avons déjà signalé, a été recouvert d'une ombre obscure. Les deux guerres mondiales de la première moitié du siècle passé, plus la guerre froide et ensuite les menaces et déploiements militaires avec les nouvelles armes nucléaires, à quoi se sont ajoutés la guerre contre le terrorisme et les conflits profonds qui sévissent dans certains recoins du monde en ce

¹⁸⁴ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Points, Edit. du Seuil, 1967, p. 255.

¹⁸⁵ Heiner Müller, *Fautes d'impression*, L'Arche, Paris, 1991, p. 139.

nouveau millénaire, y compris en Colombie, ont incité au doute et à la suspicion sur la nature de l'homme et des ses actes.

D'où le fait que de l'Holocauste soient nés les personnages des œuvres de Beckett ou de Ionesco. Domenach disait d'eux : les « minables, les éclopés, les paralysés, les anonymes et impondérables » sont « la certitude de notre malheur, révélation de notre destin, qui nous terrifie et nous libère à la fois » (Domenach, p. 255). Non parce que Vladimir, Estragon, ou le protagoniste de *Rhinocéros*, touchent profondément notre vie quotidienne, car ils ne nous disent rien. Cependant, poursuivait J-M. Domenach, « c'est de nous qu'ils parlent, en deçà et au-delà des idées que nous avons de nous-mêmes et de notre société, tissant les premières mailles d'une mythologie sans nom où notre avenir va se prendre » (Domenach, p. 255). Dès les années cinquante était ainsi définie une nouvelle forme de tragédie :

*La tragédie ne s'occupe pas de justice humaine. La tragédie c'est le récit d'une expiation, et non pas l'expiation misérable d'une infraction à un code local organisé par les valets pour les fous. La figure tragique représente l'expiation du péché originel, de son péché originel à lui et à tous ses socii malorum, le péché d'être né.*¹⁸⁶

Ces propos de Beckett nous amènent à penser avec Domenach qu'aujourd'hui, même sans la tragédie, le tragique a tout envahi¹⁸⁷: les consciences, la philosophie, les mots... La

¹⁸⁶ Jean-Marie Domenach, *op.cit.*, p. 275.

¹⁸⁷ *Ibid.*

tragédie de la Grèce antique offrait à l'homme la rédemption. Après la seconde guerre mondiale et tous les événements survenus au XXe siècle, et y compris en Colombie, c'est la vie, comme le signale Beckett, qui se convertit en expiation.

La présence de la mort dans le théâtre contemporain colombien et la violence qui l'entoure ainsi que nous l'avons pu le remarquer, est la représentation d'un pays qui s'est saigné depuis des décennies dans un conflit qui chaque fois prend de nouvelles formes qui conduisent à l'horreur, mais cette réalité terrifiante est fréquemment annulée par les médias, par le monde globalisé et y compris par l'homme courant colombien, qui semble nier chaque apparition de la mort grâce aux nombreux divertissements que la technologie lui a offert.

A ce sujet, il paraît opportun de rappeler un paradoxe : le peuple colombien est arrivé en tête d'une enquête réalisée il y a quatre ans sur les pays « les plus heureux du monde ». Mais d'où pourrait bien venir le tragique du monde contemporain sinon du comique qu'engendre l'absurdité de l'existence en plein massacre ? Comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac, « si la satire est une arme, elle est aussi une armure »¹⁸⁸. Le tragique aujourd'hui vient aussi de la farce et de la parodie. Par exemple, il existe une œuvre de Fabio Rubiano, dont nous n'avons jusqu'à maintenant pas parlé, mais qui pour le thème qui nous concerne en ce moment nous semble complètement pertinente. Il s'agit de *El vientre de la ballena* [Le ventre de la baleine].

Les gestes de l'homme et de la société actuelle, que Rubiano dépeint dans cette pièce, sont des gestes qui sont grossis au point de devenir horribles, laissant sortir le démon de l'homme à la

¹⁸⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Circé/Poche, Paris, 1999, p. 174.

surface et montrant son inhumanité dans toute sa splendeur. Avec cette œuvre, Rubiano s'avère un caricaturiste de l'horreur quotidienne du monde. Pour s'en rendre compte il n'est qu'à lire le passage suivant :

Le bon Samaritain

La petite fille veut que son père pleure.

(Chloé assise dans un fauteuil d'odontologie, elle a le visage tuméfié, elle finit un grand sandwich, boit du lait. Le Dentiste lui fait des curations. Le Vendeur observe).

Vendeur : Les pommettes bleues de coups, les cheveux mal coiffés, petites croûtes de sang sur la commissure des lèvres, les vêtements sales et déchirés, les ongles remplis de boue et...

(Il sent et éprouve du plaisir)

...tout le corps dégageant une combinaison d'urines d'enfant et de désodorisant de domestique.

L'Œuvre majeure du parfumeur.

(Il prend de la distance pour mieux la voir. Au Dentiste)

Photo.

(Le Dentiste prend la photo de Chloé)

Parfaite.

El buen samaritano

La niña quiere que su padre llore.

(Cloe sentada en un sillón de odontología, tiene la cara golpeada, termina una gran emparedado, bebe leche. El Dentista le hace las curaciones. El Vendedor observa.)

Vendedor : *Los pómulos violeta por los golpes, el pelo sin ninguna dirección, pequeñas cortezas de sangre seca en la comisura de los labios, la ropa sucia y con desgarrones, las uñas cargadas con barro y...*
(Huele y disfruta.)
...todo el cuerpo desprendiendo una combinación de orines de niño y desodorante de sirvienta.
La obra maestra del perfumista.
(Toma distancia para verla mejor. Al Dentista)
Foto.
(El Dentista toma la foto a Cloe.)
Perfecta.

Cet extrait, dont on notera l'ironie dès le titre, montre les terribles contrastes de ce qui est vécu aujourd'hui quotidiennement. Le bon samaritain cache en lui son hypocrisie. La souffrance d'une personne est utilisée pour vendre, et particulièrement dans les médias. Le cynisme devant la disgrâce de l'autre l'a tellement désensibilisé que rien ne peut plus maintenant l'émouvoir. Et cela se vend et la consommation (de l'image, de l'émotion, des objets, de la maladie, de la mort, des disgrâces de l'autre, y compris des viols ou n'importe quelle autre agression) s'est convertie en une espèce de totalitarisme contemporain qui impose une mode et une manière de penser anéantissant toute possibilité d'humanité.

Comme si la tragédie actuelle s'agissait non pas de la réalité mais de programmes de télévision, nous pourrions rire alors que nous sommes en présence de l'horreur. La pièce de Rubiano est la représentation de l'aliénation de l'homme dans les atrocités du monde moderne. Le drame humain devient spectacle, comme l'avait déjà annoncé Guy Debord dès la première thèse de *La société du spectacle*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » Guy Debord, *La société du spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1989, p.10.

Mais ce rire de la représentation contemporaine nous fait prendre de la distance, en même temps qu'il nous imprègne de la peur, de l'horreur, de l'absurdité dans laquelle est tombée la nouvelle société. Une société qui conduit l'homme à rire pour annuler l'autre, pour le dénigrer, qui réduit le tragique de l'homme à un rire produit par un spectacle dénué de toute compassion.

Ce rire est engendré par les médias, car ceux-ci, comme l'avait déjà présagé Jean Baudrillard, réduisent tout à la banalisation, à l'insignifiance de la vie : « nous sommes passés dans un monde où tout devient monstrueux et normal, où tout passe sous le scalpel d'une chirurgie esthétique qui n'épargne pas le génome. Un monde où le corps est envahi de métastases technologiques et médiatiques, où l'espèce est altérée par le métissage biotechnique ou le clonage. L'humain devient introuvable. »¹⁹⁰ C'est pour cette raison que dans son livre *Le crime parfait*, Baudrillard annonçait que l'humain était devenu « le cadavre dans le placard »¹⁹¹. Aujourd'hui, selon la perspective consumériste, le symbolique a perdu toute sa signification, les contradictions de l'homme avec toutes ses nuances ne sont déjà plus visibles. Tout est égal, pareil. « Neutre » dirait le professeur Bernard Sarrazin dans son livre sur *Le rire et le sacré*¹⁹².

Dans l'art de la représentation, nous pouvons donc voir que le dramatique s'est dissout et que les genres se sont mélangés les uns avec les autres après le début de la crise du drame. C'est ce que constatait déjà Adorno en 1967, quand il annonçait que l'art était arrivé à « la fin de l'alternative entre la gaieté et la gravité, le tragique et le comique, la vie et la mort. »¹⁹³ C'est-à-dire

¹⁹⁰ Entretien avec Jean Baudrillard, *Le Monde* 2, n° 67, Paris, 28 mai 2005, p. 45.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Bernard Sarrazin, *Le rire et le sacré*, Desclée de Brouwer, Paris, 1991, p. 87.

¹⁹³ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Circé, Paris, 2004, p. 62.

qu'aujourd'hui nous ne pouvons plus attendre du théâtre contemporain qu'il représente uniquement le tragique ou le comique, car il y a un rire qui naît du tragique et un tragique qui naît du rire.

« De même que la frontière des genres s'efface dans la littérature moderne et que les repères textuels du théâtre peuvent se métisser des marques poétiques ou des traces narratives (...) la fonction tragique et la fonction comique dans l'art théâtral apparaît comme obsolète. (...) Ainsi, l'art qui avance aujourd'hui n'est ni gai ni grave. Il est comme le nommerait Clément Rosset, ' désastreux ' », assure Catherine Naugrette¹⁹⁴ (Naugrette, p. 62). Mettre devant nos yeux, le monde issu de cette vision « désastreuse » génère une position critique face à celui-ci, de même qu'il nous laisse voir à distance, à travers « le choc », le tragique du monde contemporain auquel nous appartenons.

Voir le monde dans les proportions que la dramaturgie colombienne propose permet également d'appréhender la grandeur du détail et d'apercevoir, en filigrane, les divers composants qui ont généré l'anéantissement de l'individualité et de la capacité à reconstruire un monde où l'humanité reste encore possible. Parce que dans le monde d'aujourd'hui, la fiction, issue de l'imagination de l'homme, est en voie d'extinction, parce que l'imagination est en train d'être massacrée et la réalité banalisée. Pour cette raison, la création théâtrale doit se fonder sur la nécessité de sauver l'imagination et de confronter l'homme à son aliénation, car comme le dit le dramaturge anglais Edward Bond :

« L'imagination devrait être comme chez les enfants ou les cultures du passé, quelque chose qui nous explique le monde en le

¹⁹⁴ *Ibid.*

reliant au monde inconnu. Mais on ne l'utilise que pour consommer ce monde. Notre culture est superficielle, ne nous donne aucune compréhension de la profondeur de notre vie. La démocratie existera seulement quand l'imaginaire de chaque individu sera autonome et pourra se raconter une histoire saine de lui-même. »¹⁹⁵

La dramaturgie étudiée ici nous offre un autre regard sur une nouvelle possibilité qui réside en nous. Un regard qui provient d'un monde cruel, mais où chacun pourrait pénétrer malgré l'horreur que nous nous y découvrons, vers une profondeur qui montre à l'humanité toute sa dimension originaire sans la réduire au monde trompeur du consumérisme qui a promis le paradis sur terre. Un paradis apparent, mais un cauchemar et un mirage à l'intérieur parce que ce « paradis » ne nous contient pas. Il nous fait nous oublier nous-mêmes et autrui, il en a banni l'homme.

La quête de l'homme

Au XXe siècle, la pensée occidentale a vécu une rupture encore plus importante de la conception de l'homme au sujet de son humanité et de sa tendance à l'inhumanité issue d'une nature tendant à l'annulation de l'autre. La bombe atomique, les camps de concentration en Europe et les massacres de l'autre côté de l'Atlantique, ont non seulement impliqué une perte du monde, mais l'homme, se trouvant face à la destruction du monde, s'est perdu en lui, comme l'affirme Myriam Revault d'Allonnes¹⁹⁶. Ses principes de sociabilité et d'altérité ont été annihilés par la dimension qu'ont pris les faits et les conséquences des innombrables guerres. Guerres contemporaines qui recherchaient

¹⁹⁵ Armando Llamas, Prologue à la traduction de *Maison d'arrêt* d'Edward Bond, l'Arche, Paris, 2000, <http://www.oike.com/lmda/mat/MAT00513.html>

¹⁹⁶ Myriam Revault d'Allonnes, *Fragile humanité*, Alto Aubier, Paris, 2002.

à n'importe quel prix à faire disparaître l'ennemi de la face de la terre. Un ennemi conçu comme manquant d'humanité par ceux qui voulaient l'éliminer, et cela de la part de tous les partis opposés.

Dans un contexte de violence où tout est possible, où l'homme se retrouve dans un labyrinthe sans sortie face à tout le mal que peut faire un être humain à un autre, où les limites de la destruction vont au-delà de l'imagination et donc au-delà de la parole, il n'y a plus d'autre chemin pour l'auteur dramatique que de le représenter à travers l'horreur extrême. C'est l'unique manière de « vérifier » ce qui arrive, comme le signale Revault d'Allonnes en référence au fait que les systèmes totalitaires, afin de montrer qu'ils le sont, pensent qu'ils ne peuvent conserver le pouvoir qu'à travers l'horreur.¹⁹⁷ Une horreur qui naît de l'incapacité d'habiter et partager le monde.¹⁹⁸

A partir d'un système fermé de pouvoir, de contrôle des conduites et des situations humaines, l'horreur semble être ainsi devenue le nouveau modèle politique contemporain pour imposer son pouvoir dans un monde qui n'est plus un mais multiple. Il peut arriver aujourd'hui que les hommes d'une même société se sentent appartenir à un monde différent de celui de chacun. Le conflit colombien, avec ses différents groupes armés, le prouve. Le pays pour les uns n'est pas le même que pour les autres. Chacun appartient à un pays différent qu'il semble difficile d'unifier à cause de la complexité des divergences et de l'impossibilité de la communication. Mais cependant, tout semble être unifié à travers d'autres moyens comme la consommation et la banalisation à laquelle commence à conduire la mort d'autrui.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 197.

Devant de tels changements de conception du monde et de l'homme, l'art de la représentation montre à travers l'action les faits auxquels nous avons contribué ensemble dans l'histoire de l'homme. L'action des hommes a été et reste l'objet de la représentation depuis la Grèce antique. En ce sens, « au théâtre, l'histoire n'est représentable que comme coexistence dans le temps du passé, du présent et de l'avenir, ainsi devient-elle compréhensible » (Müller, F.I., p; 59), affirmait le dramaturge allemand Heiner Müller. Cet homme a fondé ses œuvres à la fois sur la mythologie et la tragédie grecque et sur l'histoire de l'Allemagne et de l'Occident, en passant par son expérience personnelle traversée par les bouleversements historiques.

Müller, qui est né en 1929, a eu une vie assez longue jusqu'à sa mort le 30 décembre 1995 pour parcourir toute l'histoire allemande du XXe siècle : né pendant la république de Weimar, il a connu le nazisme et la Deuxième Guerre mondiale, vécu l'arrivée du communisme en RDA et, après la chute du mur de Berlin, a assisté à la réunification allemande. Sa traversée de l'histoire l'a conduit à cette affirmation significative en pleine guerre froide : « J'aime être avec un pied de chaque côté du mur. C'est peut-être une position schizophrénique, mais aucune autre ne me paraît suffisamment réelle »¹⁹⁹.

Cette position qu'il qualifie lui-même de « schizophrénique » n'est rien de plus qu'une manière pour lui de recueillir les fragments d'un monde obstiné à se détruire tout au long du XXe siècle. Se maintenir avec un pied de chaque côté du mur signifiait pour Müller la possibilité de voir les morceaux de réalité selon les deux points de vue sans prendre position en faveur d'un camp.

¹⁹⁹ Maquina Hamlet, *Heiner Müller (1929-1995)*, Blog *Lethé, Dies irae, Dies illa*, octobre 5, 2003, <http://21091976.blogspot.com/2003/10/heiner-mller-1929-1995.html>

C'est ce qui pourrait nous aider à comprendre pourquoi dans ses œuvres, comme Büchner le faisait dans *Woyzeck* plus de cent ans avant lui, et beaucoup d'autres auteurs contemporains, y compris colombiens, les scènes ne s'enchaînent pas entre elles parce que les histoires sont menées par différents fils tandis que les actions et les personnages sautent d'un lieu à un autre et les laissent sans issue. Le monde qui nous est montré n'obéit pas à une construction harmonieuse et équilibrée. C'est ainsi que semble être vu le destin forgé pour l'homme du XX siècle, et par voie de conséquence, le destin de la représentation.

Le théâtre, comme l'affirmait Müller, montre diverses perspectives. Par le théâtre et ses différents masques des personnages distincts peuvent s'exprimer, disant une chose et son contraire. Dans la scène contemporaine colombienne que nous avons analysée ici, tout n'est jamais dit, tout ne doit pas être dit, tout n'a jamais pu être dit grâce à cette dynamique structurelle de la représentation qui caractérise la crise du drame. Il y a dans ce théâtre une discontinuité dans le discours qui est à chaque fois réaffirmée et qui aide à ce que le dialogue reste ouvert.

Le poète dramatique suscite donc un dialogue qui permet de réveiller le sens de l'humain comme le disait déjà Aristote dans sa Poétique : « Avec les coups de théâtre et les actions simples, les auteurs cherchent atteindre leur but par l'effet de surprise, car c'est cela qui est tragique et qui éveille le sens de l'humain.' (*Poétique*, 56 a10-56 a25). (...) La tragédie (...) apparaît à tous égards comme la principale sinon la seule forme artistique capable non seulement de représenter les hommes, et les malheurs des hommes, mais encore de permettre d'appréhender ce qui en

l'homme caractérise l'humain », explique C. Naugrette.²⁰⁰ Le théâtre contemporain a fait de l'homme - à la fois dans son humanité et son inhumanité - une *obsession*. C'est ici, semble-t-il, le cœur et l'esprit de l'art d'aujourd'hui.

Les moyens pour y parvenir ne sont ni plus ni moins que la représentation de ce qui est propre au monde actuel. Le tragique se voit à travers l'horreur afin d'arriver à la rencontre du sens de l'humain qui était recherché depuis l'origine de l'art de la représentation. Le tragique contemporain a développé de nouveaux modèles de mise en scène, sans que pour autant le sentiment tragique de l'homme ait disparu car, comme l'exprimait à juste titre Kierkegaard, « l'idée du tragique reste essentiellement la même, tout comme il reste toujours aussi naturel à l'homme de pleurer ».²⁰¹

Et si le tragique a été inhérent à l'homme depuis son existence, lorsque nous le voyons représenté, ces propos de Heiner Müller prennent tout leur sens : « on ne peut pas inventer de conflits tragiques, on peut seulement les reprendre et ensuite les varier, comme l'on fait les Grecs, ou Shakespeare, lui non plus n'a rien inventé. Dans le théâtre, l'irruption du temps dans la représentation peut faire naître des conflits tragiques si l'on comprend par théâtre jouer avec les événements déjà existants. Et quand le temps fait irruption dans cette représentation, peut apparaître une constellation tragique, mais en sera pas l'inventeur ».

Eu égard à cette réflexion, nous pouvons dire que notre recherche a découvert la présence du tragique contemporain à

²⁰⁰ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Circé, 2004, p. 142.

²⁰¹ Soren Kierkegaard, *Le reflet du tragique ancien dans le tragique moderne* in *Ou bien... ou bien*. Robert Laffont, Paris, 1993, p. 127.

partir de l'historique. Comme il est impossible de trouver un récit unificateur qui puisse déterminer ce qu'est le tragique, nous avons dû appréhender son histoire à partir de la contradiction, entremêlant passé, présent et futur. Cela a généré un dialogue avec ceux qui ne sont plus, avec nos défunts, avec lesquels nous sommes obligés de dialoguer « tant qu'ils n'ont pas rendu la part d'avenir qui a été enterrée avec eux. » (Müller, *F.d'I.*, p.61). Cette « part d'avenir » ne peut être entrevue que dans la mesure où le théâtre rend possible les retrouvailles de l'homme avec l'homme même au milieu de la destruction du monde et de la désolation de l'individu devant un avenir incertain.

La représentation du tragique nous permet de nous voir comme mortels, en même temps qu'elle exalte le sentiment d'être vivant. Et même si la mort nous fragilise, le fait d'être vivant nous fortifie. Si notre conscience d'être mortels permet de se préparer à la mort, elle permet également - comme le permettait la tragédie - de savoir « que l'homme ne se délivre pas de la terreur qui l'enchaîne en refoulant l'horreur des possibles qu'il porte en lui et qui sont le fond même de l'épreuve humaine. C'est ainsi que le tragique instruisait le politique. »²⁰² C'est ainsi aussi que le tragique créait le sens de l'altérité qui lui ouvrait la voie de la liberté.

Montesquieu dans la préface de *L'esprit des lois* n'expliquait-il pas que, « l'homme, cet être flexible, se pliant, dans la société, aux pensées et aux impressions des autres, est également capable de connaître sa propre nature lorsqu'on la lui montre, et d'en perdre jusqu'au sentiment lorsqu'on la lui dérobe. »²⁰³ Nous voir face à ce qui nous effraye de nous-même nous permet de découvrir, au milieu de ce monde, la beauté dont nous autres

²⁰² Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme*, Champs/Flammarion, Paris, 1995, p. 166-167.

²⁰³ Myriam Revault d'Allonnes, *Ibid.*, p.82.

faisons également partie. Parce que si nous reconnaissons que dans le monde d'aujourd'hui, qui cherche à oublier la mort en recherchant la beauté dans l'apparence, sans assumer en profondeur la mortalité de notre être, il est nécessaire, à travers l'expression esthétique et théâtrale, de confronter l'homme avec la possibilité de se retrouver lui-même comme être humain et non comme un idéal qui se transforme en spectre de la superficialité.

Représenter l'horreur dans ce monde qui ne se questionne pas sur l'homme dans son humanité, là où justement gisent ses contradictions, mais sur le problème de savoir s'il est bon ou mauvais, lui enlevant ainsi toute signification anthropologique, dit M. Revault d'Allonnes, dans le fait de représenter l'horreur s'effectue un rapprochement à ce qu'elle nomme « la problématique du mal radical ». Ce « mal radical », qui peut se traduire par un despotisme moral ou politique, en étant représenté permet de retrouver l'homme sans le fuir, en le voyant selon une logique qui conduit à son tour « le sens et le non-sens, la fragilité et le courage de l'espérance, la faillite et la responsabilité ». (Revault d'Allonnes, *CHFH*, p. 167). La représentation du mal nous permet de regarder ce que l'homme fait à l'homme. En ce sens, voir le mal en face, « ne libère pas de la liberté, elle libère à la liberté » ainsi que l'exprimerait Revault d'Allonnes (Revault d'Allonnes, *CHFH*, p. 167). Parce qu'au lieu de nous paralyser devant cette horreur, nous découvrons dans le tragique de l'homme ce qui est « cohérent dans son être » comme le disait Domenach, parce que dans ce monde de bonheur qui oublie la douleur de chacun et donc notre côté obscur, qui oublie la transcendance de l'homme, nous devons affirmer que sans le tragique l'homme court le risque de ne plus exister.

Montrer le tragique dans l'horreur de l'absence d'issue permet alors de trouver ce que Catherine Naugrette appelle « le

sens de l'humain », c'est-à-dire, le sens de pouvoir être soi-même et même temps qu'être soi en relation avec autrui. C'est cela que doit fournir le théâtre d'aujourd'hui et c'est à cette conclusion que nous amène cette immersion dans les profondeurs de la représentation du tragique à partir d'une dramaturgie de l'enfermement comme représentation des événements sociaux en Colombie.

Bien que nous ne puissions pas encore sortir de l'impression que nous laisse l'horreur en quoi s'est converti le tragique de la société, parce que cette horreur demeure partout, le théâtre colombien contemporain retrouve l'idéal premier de la "*mimesis*". Il retrouve la mémoire de l'homme et de son histoire. Quand nous nous regardons dans le visage de la méduse, cela peut nous faire peur, mais aussi nous faire honte²⁰⁴. Nous pourrions oublier ce sentiment si l'on ne nous montrait pas notre nature afin de la reconnaître. En effet, si nous ne reconnaissons pas ce qu'il y a en nous, le tragique et donc l'humanité peuvent disparaître. Et c'est ici, entre la terreur et la honte, que surgit la discussion entre l'esthétique et la barbarie.

L'art est séparé de la vie, en même temps qu'il en naît. Regarder la mort en face comme dans la représentation du tragique, rend possible la rencontre entre les hommes, comme égaux en tant qu'êtres humains, afin de voir ensemble ce qui se construit. Imaginer si ce qui est en train de se construire permettra de continuer à vivre ou conduira à la fin de l'homme. Avec les textes colombiens contemporains que nous avons d'analyser nous pouvons paraphraser H. Müller en disant qu'ils « se convertissent en une réalité qui ne se contente pas de représenter, mais qui

²⁰⁴ « Ce regard pétrifie, dit W. Heise, mais contient tout au moins l'ambivalence de l'effroi et de la honte ». Wolfgang Heise, *Conversation entre Wolfgang Heise et Heiner Müller in Fautes d'impression*, op. cit., p. 67.

permettent de s'approcher de la nostalgie ou de l'intuition d'un autre monde possible » dans lequel la vie, par les horreurs que « l'homme fait à l'homme » , n'en résulte pas pire que la mort.

C'est pourquoi, quand nous trouvons devant ces pièces, bien que ce qu'elles nous montrent soit frappant, elles nous permettent, à nous spectateurs, une rencontre avec nous-mêmes et notre contexte. Elles nous invitent aussi à un échange entre notre vision du monde et de nouvelles façons de le percevoir. Ainsi le dialogue naît et, *in fine*, engendre également d'autres questionnements. Car, comme le disait Müller, « 'Le rideau se ferme et toutes les questions sont ouvertes'. De toute façon, dans les coulisses, la conversation continue.» (Müller, *F.d'I.*,p. 68).

BIBLIOGRAPHIE

I/ ŒUVRES

- Anouilh**, Jean. *Antigone*. La table ronde. Paris , 2000.
- Beckett**, Samuel. *Fin de partie*. Editions de Minuit, Paris, 2007.
- Bond**, E. *Rouge, noir et ignorant*. En: *Les pièces de guerre I*. L'Arche editeur. Paris. 1994.
- Bond**, E. *Maison d'arrêt*. L'Arche. Paris. 1992.
- Büchner**, Georg. *Woyzeck*. Editions Stock, Paris, 1973.
- Büchner**, Georg, *Danton*, L'Arche, 2001.
- Cárdenas**, Tania, *Cuarto frío* in *Revista A Teatro*, No. 16, Medellin, Enero, diciembre 2009.
- Chery**, Diana, *Ciudad limpia*, Publicación virtual en Latino Artists round table : <http://www.lartny.org/>
- Diaz**, Henry, *La sangre más transparente*, Casa de América, Madrid, 2000.
- Eschyle**, *Les sept contre Thèbes* in *Tragédies complètes*, Gallimard. 1982.
- Freidel**, José Manuel, *La casa de Irene* in *Teatro*, Universidad de Antioquia, Autores antioqueños, Medellin, 1998.
- Garcia Marquez**, Gabriel, *Cent ans de solitude*, Traduit par Claude et Carmen Durand, Seuil, 1995.
- Garzón**, José Domingo, *Un miércoles de ceniza*, (pièce transmise par l'auteur).
- Lozano**, Carlos Enrique, *Otra de leche*, Revista Festival de Teatro de Cali, 2006.
- Rubiano**, Fabio *Cada vez que ladran los perros*, Ed. Ministerio de cultura, Bogotá, 1998.

Rubiano, Fabio, *El vientre de la ballena* (pièce transmise par l'auteur).

Shakespeare, W. *Hamlet*. Folio Classique. Gallimard, Paris, 1978.

Sophocles, *Eodipe roi* in *Tragédies*, Folio classique, Gallimard, Paris, 1973.

Tchekhov, Anton, *Ivanov* in *Théâtre complet I*, Folio classique. Gallimard, Paris, 2001.

Valencia, Victoria, *Rubiela roja*, Revista Festival de Teatro de Cali, 2006.

Vallejo, Ana María, *Magnolia perdida en sueños*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de artes, ASAB, Bogota, 2008.

Vallejo, Ana María, *Pies hinchados* (pièce transmise directement par l'auteur).

Vivas, Carolina, *Gallina y el otro*, Vivas. Edic. Universidad Distrital, Bogotá. 2006.

Viviescas, Victor *La técnica del hombre blanco* Universidad Distrital, Autores de la ASAB, Bogotá, 2003.

Viviescas, Victor, *La technique de l'homme blanc*. Pièce traduite en français par Denise Laroutis, Les Solitaires intempestifs/Collection La Mousson d'été, Besançon, 2003.

Viviescas, Victor *Ruleta rusa*, Colcultura, Collection « Premio Nacional de dramaturgia 1993 » Bogotá, 1993.

Viviescas, Víctor, *Los adioses de José*, (pièce transmise directement par l'auteur)

II/ CRITIQUES

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Tel-Gallimard, 1994.

Adorno, Teodoro, *Teoría Estética*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Colección Obra Completa 7, Madrid, 2004.

Alzate-Cuervo, Gastón-Adolfo. *Un aspecto desesperanzado de la literatura : Sófocles, Hölderlin, Mutis*. Colcultura - Premios nacionales, Bogotá, 1993.

Angel-Perez, Elisabeth, *Voyages au bout du possible*, Kincksieck, Paris, 2006.

Arendt, Hanna, *Condition de l'homme moderne*, Calmann Lévy/Pocket, 2002.

Aristote. *La Poétique*, Trad. R. Dupont Roc y J. Lallot, Seuil, Paris, 1980.

Aristóteles. *Poética*, Trad. Angel Capelletti, Monte Avila, Caracas, 1990.

Baillet, Florence. *Heiner Müller*. Florent, Paris, 2003.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Ed. Quadrige/Puf. Paris, 2001.

Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Folio, Gallimard. Paris. 2003.

Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Gallimard, 1968.

Baudrillard, Jean *Le paroxyste indifférent*, Entretiens avec Philippe Petit, Grasset.

Baudrillard, Jean, *Entretien avec Jean Baudrillard*, *Le Monde* 2, n° 67, Paris, 28 mai 2005.

Benjamin, Walter. *Sur le concept d'histoire. Œuvres III*. Traduction : Maurice de Gandillac. Folio essais Gallimard, 2000.

Benoist, de D. (Art.) *Le retour du tragique*. En : *Revue Vue du droite*. Edit. Copernic. No. 14 p. 89.

Bedano, Micaela Violeta, *El pensamiento trágico de Schopenhauer y Nietzsche* <http://www.alfinal.com/Temas/shopniet.shtml>

Benjamin, W. *Sur le concept de l'histoire. IX*. En: *Œuvres III*. Folio essais. Edit. Gallimard. 2000.

Bergson, Henri, *Le rire*, Quagrige/Puf, Paris, 2004.

Borie, M., Rougemont, M de, Scherer, J. *Esthétique théâtrale*. Editions SEDES, 1982.

Brecht, Bertolt *Escritos sobre teatro 2*, Selección de Jorge Hacker, Trad. del alemán de Nélica Mendilaharsu, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 10.

Camet, Sylvie, *Le tragique quotidien*, Armand Colin (Agrégation de lettres), Paris, 2005.

Casse, Michel et Morin, Edgar, *Enfants du ciel*, Odile Jacob, 2003.

Chevallier, Jean-Frédéric. *Essaie d'approche et de définition d'un tragique du XXeme siècle*, Tesis de Doctorado, Université de Paris 3, Paris, 2002.

Danan, Joseph et Ryngaert, Jean-Pierre *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, Dunod, Paris 1997

Danan, Joseph et Ryngaert Jean-Pierre *Ecriture dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise*. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes théâtrales, Université. Paris III, Etudes Théâtrales, 2003

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1989.

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Edit. Minuit, 1986.

Domenach, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Points. Edit. du Seuil, 1967.

Escobar Molina, Alvaro *L'enfermement : espace, temps, clôture*, Klincksieck, Paris, 1989.

Eissen, Ariane, *Les mythes grecs*, Belin, 1993.

Girard, René, *La violence et le sacré*. Editions Grasset: Hachette Littératures, Pluriel Philosophie. Paris, 1972.

Freud, Sigmund. *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* (Publicado en 1915). En: *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial. Bogotá, 1988.

Goethe, Johann Wolfgang, *Entretiens de Goethe avec le chancelier F. de Müller*, Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 1930.

- Guénoun**, Denis, *Après la révolution*, Politique morale, Belin 2003.
- Hegel**, *Esthétique*, Trad. de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Le livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, 1997.
- Ibsen**, Henri, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Imprimerie Nationale. Paris, 1991.
- Janik**, Dieter, *La experiencia de la violencia : problemas de su transposición estética*. En : Kohut, Karl *Literatura colombiana hoy : Imaginación y barbarie* Ed. Iberoamericana, Madrid, 1994.
- Jaspers**, Karl, *Lo trágico. El lenguaje*. Traduction à l'espagnol: José Luis del Barco. Editions Malaga : Agora, 1995.
- Jurgenson**, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Rocher, Paris, 2003.
- Kierkegaard**, Soren. *Le reflet du tragique ancien dans le tragique moderne*. In *Ou bien... ou bien*, Bouquins/Robert Laffont, 1993.
- Kohut**, Karl, *Literatura colombiana hoy : Imaginación y barbarie*, Ed. Iberoamericana, Madrid, 1994.
- Kuntz**, Hélène. *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine. (La catástrofe sobre la escena moderna y contemporánea)*. Centre d'études théâtrales. Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes théâtrales. Université Paris III, 2002.
- Lazzarini-Dossin**, Muriel, *L'impasse du tragique, Pirandello, Valle-Inclan et le "Nouveau théâtre"*, Publications des Facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles, 2002.
- Lesky**, Albin. *La tragedia griega*. Labor, Barcelona, 1966
- Llamas**, Armando. Prólogo a su traducción *Maison d'arrêt* de Edward Bond. L'Arche, Paris. 2000.
- Maquina Hamlet**, *Heiner Müller (1929-1995)*, Blog Lethé, *Dies irae, Dies illa*, octobre 5, 2003, <http://21091976.blogspot.com/2003/10/heiner-mller-1929-1995.html>
- Maeterlinck**, Maurice, *Le trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986.

Mattéi, Jean François. *La barbarie intérieur*. Edit. Quadrige/Puf. 2004

Morgan, Silvestre. *Espace enfermant et identité problématique dans la littérature nord-américaine*, Thèse de grade de Doctorat, Université Paris III, 2002

Morin, Edgar. *L'homme et la mort*, Editions du Seuil, 1970

Mossé, Claude. *La femme dans la Grèce antique*. Albin Michel, 1983.

Müller, Heiner. *Fautes d'impression, Textes et entretiens*, L'arche, Paris 1991.

Müller, Heiner. *Guerre sans bataille*, Traduit par Michel Deutsch. L'arche, Paris 1996.

Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Nathan, 2000.

Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés*, Circé, 2004.

Naugrette, Catherine, *Le lieu du drame en Le théâtre et le mal, Revue d'études théâtrales*, Presses Sorbonne-Nouvelle, Registres 9/10, Hiver 2004-Printemps 2005, Paris.

Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris : Christian Bourgois, 1991.

Nietzsche, Friedrich, *Deuxième dissertation : La "faute", la "mauvaise conscience" et ce qui leur ressemble* in *La généalogie de la morale*, Traduit de l'allemand par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiën, Gallimard, Folio/essais, Paris, 1973.

Pavis, Patrice *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996.

Platon. *La République*. Trad. Pierre Pachet. Folio essais, Gallimard, 1993.

Pirandello, Luigi. *Ecrits sur le théâtre et la littérature*. L'humeur tragique de la vie. Ed. Denoël, 1968

Prin, Claude. *Le personnage tragique, aujourd'hui* in *Théâtre/Public*, 130/131, 1996.

Pruner, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Nathan Université. Paris, 2003.

Rabier, Michaël, *La pensée du tragique chez Nietzsche*. Mémoire DEA-UFR de philosophie. Université de la Sorbonne Paris IV, sous la direction de P. Wotling, 1996

Ramonada, Josep. *La prueba de la guerra* (Art.) En: diario El País. Babelia, Madrid, 27.09.2008

Régy, Claude, (Entretien) *Huis clos de J-P. Sartre. La transcendance incarné* in Acteurs. No. 79 – 80. Mai – juin. P. 37–41. Paris, 1990.

Revault d'Allonnes, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme*, Flammarion, 1995.

Revault d'Allonnes, Myriam, *Fragile humanité*, Alto Aubier, Paris, 2002.

Revault d'Allonnes, Myriam, *L'homme compassionnel*, Seuil, Paris, 2008.

Reyes, Alfonso, *De cómo Grecia construyó al hombre*. En : Última tula y otros ensayos. Edit. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991

Ribon, Michel, *Esthétique de la catastrophe, Essai sur l'art et la catastrophe*, Kimé, Paris, 1999,

Rizk, Beatriz, *Posmodernismo y teatro en América Latina* (Teorías y prácticas). Ed. Iberoamericana, 2001.

Romilly, Jacqueline de. *La tragédie grecque*. Quadrige, 1970

Rosset, Clément. *Le philosophe et les sortilèges*. Les éditions de Minuit. 1985

Rosset, Clément. *Principes de sagesse et de folie*. Les éditions de Minuit. 1991

Rosset, Clément. *Logique du pire*. Presses universitaires de France, Paris, 1971

Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre contemporain*. Bordas, 1991.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Nathan, 2000.

- Sarrazac**, Jean-Pierre *L'avenir du drame*. Ed. Circé. 1999.
- Sarrazac**, Jean-Pierre *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Ed. Circé. 2002
- Sarrazac**, Jean-Pierre (Etudes réunies) *Actes du Colloque sur la Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut D. Etudes théâtrales, Université. Paris III, Etudes Théâtrales, 1999
- Sarrazac**, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne et contemporain*. Lexique d'une recherche. Centre d'études théâtrales, Université Catholique de Louvain, Institut D. Etudes théâtrales, Université. Paris III, Etudes Théâtrales, 2001
- Sarrazin**, Bernard. *Le rire et le sacré*. Desclée de Brouwer, Paris, 1991
- Schaeffer**, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* (Entretien avec Alexandre Prstojevic), *Vox poetica*, entretiens. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm>
- Steiner**, George, *La mort de la tragédie*, Folio essais/Gallimard, Paris, 1993.
- Steiner**, George. *Antigones*. Folio essais, Gallimard, 2000.
- Szondi**, Peter. *Essai sur le tragique*. Circé, 2003.
- Szondi**, Peter. *Théorie du drame moderne (1880-1950)*. Trad. par Patrice Pavis, Lausanne l'Age de l'Homme, 1983.
- Ubersfeld**, Anne. *L'Ecole du spectateur, Lire le théâtre 2*. Ed. Sociales, 1981.
- Ubersfeld**, Anne. *Le dialogue de théâtre, Lire le théâtre III*. Ed. Belin, 1996.
- Unamuno**, Miguel de, *El sentimiento trágico de la vida*. Edit. Espasa. Barcelona, 1967.
- Vernant**, J-P. *Entre mythe et politique*. Essais, Points. Editions du Seuil, 1996.
- Vernant**, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux*, Hachette littératures, 1998.

Vernant, J-P. *L'individuo, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Gallimard. 1992

Viviescas, Víctor. *Mirando la butaca desde el escenario*. Revue Contenido.

<http://ayura.udea.edu.co/publicaciones/revista/numero6/Teatro.htm>

IV/ BIBLIOGRAPHIE SUR LE THEATRE COLOMBIEN ET SUR LA COLOMBIE:

Arias Muñoz, Gloria. *Una personal poética de la violencia: Víctor Viviescas*. En: Teatro colombiano contemporáneo. Antología. Fondo de cultura económica. Madrid, 1992

Buenaventura, Nicolas. *Un país entre la soledad y la violencia (Santiago García)*. En: Teatro colombiano contemporáneo. Antología. Fondo de cultura económica. Madrid, 1992.

Camacho López, Sandra. *Quand les portes se ferment : Analyse de l'enfermement dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Mémoire de DEA. : Etudes théâtrales : Sorbonne-Nouvelle Paris III. Directeur Joseph Danan, 2003, 118 pág.

Cedeño, Jeffrey et **Villoria Nolla**, Maite, *Violentamente colombia, Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, Abril-Junio 2008.

Ferrero, Yury (Tesis de doctorado: Literatura) *Victor Viviescas : exponente de la dramaturgia colombiana contemporánea*. Univ. Javeriana, Bogota, 2001

García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Ed. La Candelaria. Bogotá, 1989

García, Santiago *Contribuciones para una historia actual del teatro en Colombia*. En: Teoría y práctica del teatro. E. Candelaria. Bogotá, 1989.

Gómez, Eduardo. *La influencia de Brecht en el Teatro Moderno en Colombia*. En : Kohut, K. Literatura colombiana hoy : Imaginación y barbarie. Ed. Iberoamericana, Madrid, 1994.

González Cajiao, Fernando. *De los orígenes a la contemporaneidad*. En: Teatro colombiano contemporáneo (Antología). Fondo de cultura económica. Madrid, 1992.

Jaramillo, María Mercedes, *El Nuevo Teatro colombiano : arte y política*. Colección Teatro. Université d'Antioquia, 1992.

Kohut, Karl *Literatura colombiana hoy : Imaginación y barbarie* Ed. Iberoamericana, Madrid, 1994.

Lartéguy, Jean, *Les guérilleros*, Raoul Solar, Paris, 1967

Lozano, Eduardo *La técnica de Víctor Viviescas*. Presentación de la pieza *La técnica del hombre blanco*, 2002

Lyday, León. *Antonio Álvarez Lleras y su teatro*. En : *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. de Watson, M. Reyes, C-J. Biblioteca Básica de Colcultura. Bogotá, 1978.

Martínez Arango, Gabriel *Teatro, teoría y práctica*. Ed. Autores antioqueños, Medellín, 1986.

Martínez, Gilberto, *Teatro Alquímico*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2002.

Matacandelas-Teatro. *Angelitos Empantanados (Andrés Caicedo)*. 1994.

Reyes, Carlos José *La parábola teatral de Víctor Viviescas*. En : *Teatro de Víctor Viviescas*. Ed. Universidad de Antioquia, Medellín. 2000.

Rubiano, Fabio (Entrevista) *El Espectador*. Bogotá. Domingo 24 de marzo de 2002.

Uribe, María Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité*, Essai sur la terreur en Colombie, Calmann-Lévy, 2004.

Viviescas, Víctor *Pertinencia del debate modernidad / posmodernidad para abordar un estudio de la dramaturgia colombiana de final de siglo*. Pollettieri, O. (Editor) En: *El Teatro y su mundo*. Estudios sobre el teatro iberoamericano y argentino. Edi. Galerna, Buenos Aires, 1997.

Viviescas, Víctor *Una mirada herida de muerte*. En: *Amantina o la historia de un desamor y otras obras* de J. M. Freidel, Ex-Fanfarría Teatro Editor. Medellín. 1998.

Viviescas, Víctor *La représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, Tesis de Doctorado, Université Paris 3, Paris, 2005.

Watson, Magda, *La teoría teatral de E. Buenaventura: el problema del colonialismo cultural* in Cedomil Doic, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3: Epoca contemporánea, Ed. Crítica, Barcelona, 1992.

Watson, Magda y Reyes, Carlos José. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Biblioteca Básica de Colcultura. Bogotá, 1978.

Zuluaga, Rodrigo *Volver a contar la historia* Prólogo de la pieza *El grito de los ahorcados* de Gilberto Martínez. En: *Teatro colombiano contemporáneo*. Antología. Fondo de cultura económica. Madrid, 1992.

ANEXES

RESUMÉ DES PIÈCES COLOMBIENNES NON TRADUITES EN FRANÇAIS ET ANALYSÉES DANS NOTRE RECHERCHE

***Cuarto frío* [Chambre froide] de Tania Cardenas Paulsen.**

Cette pièce a obtenu le prix de théâtre Villa de Madrid en 1998.

Dans un lieu isolé, des toilettes closent par les personnages eux-mêmes sont l'unique « plateau » de cette pièce. Violeta et Ana ont fait un pacte suicidaire. Leurs corps sont en train de se décomposer depuis quelques jours avant qu'on ne les trouve. Pendant que les corps morts des deux très jeunes femmes répandent leurs odeurs, les spectres de ces deux personnages reviennent maintes et maintes de fois pour refaire leurs actes suicidaires et nous raconter par morceaux et en désordre, comme des casse-tête, leur histoire.

La narration de cette histoire est faite au moyen de didascalies à phrases courtes, comme s'il s'agissait des poèmes. L'histoire nous est racontée à travers des voix et des sons qui parviennent d'autres lieux et d'autres temps. Toujours de loin, le dehors et le passé arrivent en écho et au second plan, comme dans un film. Une goûte d'eau qui tombe continûment matérialise le bruit du dedans et du présent.

Il est difficile d'établir le temps de la narration de cette pièce. Le passé et le présent s'y hybrident. Les fantômes des jeunes femmes se confondent avec les corps réels du passé. La narration au présent du fantôme d'Ana se confond avec la narration du corps dans le passé proche et le passé lointain de Violeta, et vice-versa.

On dirait que l'univers créé dans cette pièce essaie de construire et de découvrir l'instant de la mort. Chaque personnage revit son instant, mais en des temps différents. Et les instants cherchent à se rencontrer. Car malgré le pacte entre les deux filles, les circonstances de la mort de chacune ne sont pas identiques. Quand arrive le moment de boire le vin empoisonné, Violeta ne le fait pas. Ana meurt. Dans ces toilettes, converties en une sorte de chambre froide, Violeta enfermée se laisse mourir à côté du corps inerte et en décomposition d'Ana.

***Ciudad limpia* [Ville propre] de Diana Chery**

Dans cette courte pièce, nous trouverons deux personnages: Philosophe (plus de 40 ans) et Chien (de 10 ans apparemment). Ils sont dans une rue à 2 heures du matin. Philosophe dort dans un lit fait de papier journaux. Chien réveillé, fume et regarde discrètement vers la rue vide, n'importe quel bruit "capte son attention". Tous les deux savent que cette nuit ils peuvent être tués par le "camion à ordures" qui fait le "nettoyage social". C'est-à-dire, une voiture conduite par des gens qui se sont donné la tâche d'éliminer toute personne habitant dans les rues de la ville : des indigents (SDF, clochards), comme ces deux personnages.

Chien entre en panique dès qu'il entend le bruit d'une voiture, Philosophe, essaie de le calmer. Tous les deux sont certains qu'il n'y a rien à faire pour se sauver. Il n'existe pas d'autre échappatoire que de finir dans le "camion", parce que la voiture est proche et fait le tour de la rue par les deux côtés. La violence envers les sans domicile fixe s'est installée dans la ville. Philosophe décide alors de raconter un conte au Chien. Chien s'immerge dans l'histoire au point d'oublier la rue et d'incorporer les sons provenant de celles-ci dans le conte narré par Philosophe. C'est ainsi que ne se rend pas compte du moment où la voiture arrive et qu'un coup de feu tue Philosophe.

***La sangre más transparente* [Le sang le plus transparent] de Henry Diaz Vargas**

Prix National de dramaturgie, 1992.

Le camion qui distribue la viande dans un quartier a été assailli. Un groupe d'hommes aux visages cachés tue tous ceux qu'il considère comme suspect, dont Octavio, le protagoniste, un garçon de dix-huit ans qui n'a rien eu à voir avec le vol de viande. Quand la pièce commence, Octavio vient d'être assassiné. Depuis la mort il va parcourir toute sa vie en une minute, entre 8h15 et 8h16 du matin, afin de pouvoir ainsi rassembler tous les morceaux de sa vie et se compléter lui-même dans la mort.

Octavio était un triplé. Sa mère Doña Sixta a été abandonnée par le père d'Octavio au moment où les trois enfants sont nés. Son père (Efrén, Le vieux) a eu beaucoup de femmes. Parmi elles, il y a 17 ans, une jeune fille de quinze ans nommée Susana. Susana, qui a aujourd'hui plus de trente ans, sera la femme dont tombera amoureux Octavio juste avant de mourir. Les deux femmes, Sixta et Susana, chacune à un moment différent, ont été conquises par Efrén en leur offrant un vêtement.

Tout juste mort, le fantôme de ce jeune homme apparaît à son père, lequel ne peut le reconnaître comme son fils parce qu'il ne l'a pas vu

depuis sa naissance. Inquiet de l'attitude et l'apparence étrange du jeune qui lui propose son amitié et lui parle de loyauté, le vieux se laisse convaincre d'aller acheter deux vêtements : une pour la mère du jeune et l'autre pour sa femme. Le vieux doit les remettre à chacune sans savoir qui sont les deux femmes à qui il rend visite pour faire ce qu'il a promis au jeune homme. Les vêtements constitueront le chemin des retrouvailles entre la vie passée et présente.

La fable de cette pièce doit être reconstruite au milieu d'une temporalité bouleversée où le présent et le passé s'entrecroisent. L'histoire commence quand l'esprit d'Octavio apparaît après sa mort et la pièce se termine juste quand ils le tuent. Au début, nous voyons le spectre d'Octavio, à la fin, son cadavre.

***La casa de Irene* [La maison d'Irène] de José Manuel Freidel**

Cette œuvre se déroule dans le centre de Bogota au milieu de l'horreur des événements du fatidique 9 avril 1948 au moment de l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán, candidat à la présidence, appelé « le caudillo du peuple ». Trois personnages sont à l'intérieur de la Maison d'Irène, qui est un bordel : *Jardin*, une prostituée ; *Poupée*, le fils d'Irène, un travesti et *Irène*, la patronne de l'établissement. Tous les trois attendent les invités de la fête pour célébrer le dix-neuvième anniversaire de Poupée.

Une guerre éclate en dehors à cause de la mort du « grand » ainsi qu'Irène l'appelle, c'est-à-dire Jorge Eliécer Gaitán, et, avec sa mort, mille morts supplémentaires, tandis qu'à l'intérieur les personnages regrettent ne pas pouvoir faire la fête. Irène veut absolument un rhum, mais ni Jardin ni Poupée ne veulent sortir. Arrive un quatrième personnage : Jorge, un soldat. Bientôt les trois personnages se le disputent. Poupée pour se venger de Jardin vole de l'argent qu'Irène cache, mais en accusant Jardin de l'avoir fait. Les relations deviennent de plus en plus tendues. Irène découvre enfin que c'est Poupée qui a volé son argent. Elle le punit. Comme punition Poupée doit raconter tout ce qui se passe dans les rues à travers la fenêtre de la maison et doit aller chercher le rhum pour Irène. Quand Poupée revient, il décrit, absorbé par les images ce qu'il a vécu dans les rues. Il se suicide avec le revolver de Jorge, qui apparemment est mort également. Irène reste seule dans sa maison en délirant au milieu des événements intérieurs et extérieurs comme dans un cauchemar.

Las burguesas de la calle menor [Les bourgeoises de

la rue basse] de José Manuel Freidel

Trois femmes sont les protagonistes de cette pièce. Deux sœurs : Valériane (la plus âgée), Tristesse (la plus petite) – elles sont les seules survivantes d'une famille, jadis bourgeoise : « La famille Uribe » – et Bernardine, la domestique, vivent dans l'enfermement décidé par Valériane, qui ruinée a été obligée à vendre la maison héritée de leur père. Avec l'argent de la vente, elles ont acheté une nouvelle maison, où elles habitent. Cette maison se trouve à « la calle menor » (la rue basse). Nom qui symbolise l'état de leur déchéance économique.

Dans cette maison, ces femmes reçoivent des personnages – tous des hommes –, déjà morts ou disparus, qui ont fait partie de leur vie passée. A travers leurs rêves et leurs souvenirs – rendus présents –, elles appellent les personnages et revivent les moments qu'elles souhaitent. Toutes ensemble elles reconstruisent les histoires de chacune, même leurs disputes, leurs haines, leurs tourments, leurs solitudes.

La pièce est divisée en six scènes, chacune des scènes est consacrée à un personnage qui porte son nom. Dans la première, Valériane, elle nous ouvre la voie à la quotidienneté de l'enfermement : la garde-manger vide, les punitions que Valériane inflige à Bernardine, le pouvoir exercé par Valériane sur Tristesse et la bonne, les disputes entre les deux sœurs.

Dans la deuxième, Tristesse dans les rues, nous voyons ce qui se passe dehors. Cette scène est remplie de personnages fantasmagoriques et ténébreux. Ils représentent les dangers des rues : Celui des os, L'explorateur, Le solitaire, Celui des ténèbres, Celui du destin. Ces apparitions forment un labyrinthe dont Tristesse ne peut sortir.

Dans la troisième, Juan Antonio, fils de Valériane, qui dans sa chambre, fait une fête, les invités pénètrent dans son espace « comme s'ils étaient de belles peintures décadentes de Munch » (p. 237). Juan Antonio est travesti, la fête se termine dans « une orgie jamais rêvée » (p. 238). Avant que cette scène ne disparaisse, nous voyons des coups de poignard confus traverser le corps de Juan Antonio. Valériane, au milieu d'êtres invisibles qui la tourmentent achève la scène en refusant la mort de son fils.

Dans la quatrième, Joaquin, mari de Valériane, ruine la famille à cause des jeux de hasard, des femmes et des chevaux. Il tentait aussi de séduire Tristesse et Bernardine. C'est la cause des disputes présentes et passées entre les trois femmes. Quand les deux sœurs apprennent qu'elles sont ruinées par sa faute, dans une subtile complicité, elles lui donnent l'arme avec laquelle Joaquin se suicidera.

Dans la cinquième, Roberto, l'unique amour de toute l'histoire de Tristesse, provient d'une famille pauvre. Ils vivent leurs fiançailles dans la

clandestinité. Un jour, Valériane et son mari les surprennent. Roberto s'échappe et il ne reviendra jamais. En punition, Tristesse est bâillonnée et ensuite enfermée dans sa chambre. Quand les trois femmes s'éloignent du souvenir, Bernardine sort de la maison en cachette de Valériane. Elle veut vendre le dernier bijou qu'il leur reste – une montre – pour amener des provisions. Mais elle n'obtient rien, sauf un chapelet et les coups de fouet comme punition pour s'en sortir sans l'avis de Valériane.

Dans la sixième et dernière scène, Bernardine, nous mène au souvenir le plus éloigné. Cette scène nous raconte l'origine des trois femmes. Bernardine commence la scène. Elle est endolorie et enragée à cause des coups de fouet et des humiliations auxquelles elle a été soumise pendant des années. Ensuite, on revient au commencement de l'histoire : on voit la possession des terres par un seul homme (« el terrateniente »), représenté par Teodoro Uribe, le père de Valériane et de Tristesse. M. Uribe est le *Seigneur et le Maître de tous les hommes et de toutes les femmes* qui travaillent ses terres et qui s'occupent de son hacienda : « La Uribe ». Inocencio, le père de Bernardine, est le contremaître de l'hacienda. Il est un homme humble, qui a passé toute sa vie au service de son patron. Il doit être fidèle à Teodoro. Pour cette raison, malgré sa douleur, le jour de noces de Valériane il accepte de lui offrir sa fille Bernardine en cadeau pour qu'elle soigne, calme et assiste Valeriana, la fille de son patron.

La pièce se termine quand les femmes voulaient faire une fête avec leurs morts. Mais la fatigue et la faim les exténuent. Les images des personnages qui leur rendent visite commencent à se confondre les uns avec les autres. Elles ne peuvent plus danser. Les trois, toutes épuisées par l'enfermement et par la faim, décident de se reposer. Mais avant, il faut laisser aux morts de l'eau pour qu'ils boivent.

Miércoles de ceniza [Mercredi de cendres] de José Domingo Garzon, (1994).

Cette pièce est inspirée des événements qui ont eu lieu le matin du mercredi 6 novembre de 1985 pendant « La prise du Palais justice ». Ce jour-là le Palais a été pris d'assaut par le groupe guérillero M-19. Belisario Betancourt était à la tête du gouvernement à cette époque-là et il n'a pas voulu négocier avec les guérilleros. En conséquence, les chefs militaires, convaincus qu'il s'agissait d'une prise du pouvoir par la force, ont envoyé le lendemain des centaines de soldats pour défendre les institutions et combattre les guérilleros avec des chars, des hélicoptères, des mitraillettes, etc. Les membres de la Cour suprême de justice ont été assassinés, des civils, des employés du Palais ont disparu ou ont été massacrés. Bilan : plus de cent morts et deux cents disparus, le Palais incendié et complètement détruit.

L'action de la pièce de José Domingo Garzon a lieu le vendredi 8 novembre de cette même année 1985. Juste après les journées d'intense combat entre les membres de la guérilla et les soldats de l'armée. Trois femmes apparaissent au début de l'histoire, Carmenrosa, Marlenrosa et Rosaelena ; et un homme, Sancristóbal. Ces quatre personnages sont morts, « défunts dialoguant en quatorze tableaux » comme le signale l'auteur en épigraphe du titre. Le lieu où la pièce se déroule est une grande salle de bain en ruine et située au quatrième étage du Palais de Justice. Dans cet endroit il y a quatre sanitaires à moitié détruits et sur le sol, éparpillés, des morceaux de charbon de différentes tailles.

Les femmes, converties maintenant en spectres, apparaissent toutes en même temps, dans des endroits distincts de la même salle de bain. Elles sont encore surprises par les événements qui viennent de se passer. Les ruines de la catastrophe sentent encore la poudre et de la fumée s'échappe d'un énorme orifice au fond du lieu.

Les fragments de cette pièce avancent dans la mesure où les fragments des corps des femmes massacrées sont découverts par leurs fantômes. Les trois femmes tentent de distinguer parmi les décombres chaque partie de leurs cadavres. L'angoisse à l'idée de se confondre avec d'autres morts, de prendre une partie qui ne leur appartienne pas, crée une tension qui se maintient tout au long de l'œuvre.

Parallèlement à cette préoccupation pour leurs corps, les trois femmes, devant l'incertitude du temps qu'elles resteront dans cet endroit, ensemble et pour toujours puisqu'elles sont mortes, tentent de faire connaissance et de nouer des relations d'amitié, mais sans succès. Sancristóbal, le quatrième personnage, apparaît à la recherche d'un morceau de chaîne perdu afin de compléter l'autre qu'il porte à la main et pouvoir ainsi savoir à quel endroit se trouve son corps. Une des femmes découvre que c'est lui qui l'a assassinée. Les quatre personnages, tentant de donner une explication à leur vie, justifiant ce qu'ils firent durant leur existence.

Le temps de la recherche de leurs morceaux se termine parce que s'approche le moment où l'entreprise de nettoyage arrive pour recueillir les restes et les décombres de l'holocauste du Palais. Ils doivent donc retrouver leurs corps avant qu'ils ne soient jetés à la poubelle.

A la fin de la pièce, les quatre personnages découvrent leurs corps tous découpés, cachés et enfermés dans la cuvette des toilettes. En ce sens, cette pièce est un hommage à tous ces cadavres qui sont restés sous les décombres. C'est un appel à la mémoire de tous les disparus

dont jusqu'à aujourd'hui, 25 ans après les événements, le sort demeure inconnu.

***Otra de leche* [Une autre de lait] de Carlos Enrique Lozano**

Cette pièce est construite en onze scènes indépendantes les unes des autres. Nous parcourons à travers celles-ci les différentes façons de mourir, de tuer, de provoquer de la douleur et de mettre les personnages dans des situations sans issue et pleines de désespoir.

La première scène, *Le fil*, montre trois personnages dans l'illégalité, jouant aux cartes. A n'importe quel moment, ils peuvent être découverts.

Dans la deuxième scène *Eau*, le personnage est *E*, un être dont nous ne connaissons pas le genre. Nous saurons, en lisant entre les lignes, qu'*E* est en train d'être assassiné(e) dans l'eau.

Dans la troisième, *Mission*, deux hommes sont en train de connecter une bombe pour la faire exploser, tandis qu'un des hommes se demande si ce n'est pas mieux d'abandonner le groupe armé pour lequel il travaille. A la fin, la bombe est prête et ils partent.

Dans la quatrième, *Plomb*, un homme court à travers les morts, au milieu d'un combat. Il décrit ce qu'il sent et ce qu'il voit, ce qu'il tue. A la fin il est aussi touché.

Dans la cinquième, *Inévitable*, un homme est amené dans la forêt par une femme. Elle le met en joue avec un fusil. Il a peur de mourir. Elle ne veut plus l'entendre. S'il ne se tait pas, elle le tue. Il n'arrive pas à le faire.

La sixième, *Vous*, se situe dans un hameau. Un père vit avec sa fille adolescente. Un jour arrive un groupe armé illégal. Les hommes du groupe appellent le père et sept hommes du lieu. Les hommes armés les tuent tous. La fille voit comment son père est tué.

Dans la septième, *Troc*, un homme qui appartient à un groupe armé est en train d'attacher fortement une femme. Elle a très peur et propose à l'homme un accord. Elle se laissera toucher s'il la détache. Mais ce qu'il lui demande, elle ne voudra pas le faire.

Dans la huitième, *Métal*, le personnage est une femme. On lui coupe la peau avec un couteau et elle ne peut se défendre. Elle sent les coupures et décrit ce qu'elles lui produisent.

Dans la neuvième, *Pitié*, un homme tremble de peur. Il aimerait que ce qu'il est en train de vivre ne soit pas vrai. Il vient d'arriver à l'endroit où

il sera enfermé (dans une prison ? ou vient-il d'être enlevé ?) A l'endroit où il arrive, il y a déjà un autre homme depuis longtemps. Il essaie de le calmer, mais il n'y parvient pas.

Dans la dixième, *Crevé*, un homme est blessé avec un couteau, il est au bord de la mort. Mais alors que la mort arrive, il court sans s'arrêter pour s'échapper. Il se vide de son sang par le « trou » qu'il a dans son corps. Il se « dégonfle », selon ses mots.

Dans la onzième, *Service*, une femme demande à un homme de se taire. Tous les deux font partie d'un groupe illégal. Lui ne veut pas se taire. Il pense qu'il existe peut-être une autre façon de vivre.

Cada vez que ladran los perros [Chaque fois que les chiens aboient] de Fabio Rubiano.

Prix National de dramaturgie 1997.

Dans cette pièce, divisée en dix scènes, apparaissent dix-neuf personnages de trois races différentes : celle des chiens et des chiennes, celle des hommes et des femmes et celle de ceux qui étaient des chiens ou chiennes. Cette dernière race est composée de chiens qui sont en train de se transformer en « Nouveaux ». Le propos de cette nouvelle race est de s'emparer du pouvoir du monde en assassinant tous ceux qui ne sont pas comme eux. Ils ont appris à tirer, à faire du feu, à rire, à haïr, à venger. Ils mangent aussi de la viande (même des morts). Ils ont créé une nouvelle armée qui a dévasté d'autres endroits. Maintenant elle est arrivée dans un autre village, mais ils sont partout.

Dans ce village, beaucoup de chiens aussi souffrent de la transformation en hommes. Ils sont obligés de tuer des chiens et des hommes. L'armée a déjà tué quelques hommes du village (par exemple quelques maîtres de ceux qui étaient des chiens), ils ont tué aussi quelques femmes (ils ont commencé par les prostituées et leur souteneuse surnommée « La madama »), mais ils vont les tuer tous. Ils ont semé la terreur. Le village est en flammes et la population encore vivante se réfugie ailleurs. C'est la confusion et la guerre.

Dans le déroulement de la pièce, chaque scène montre une situation différente. Quelques-unes montrent les dernières minutes des femmes ou des hommes, des chiens ou des chiennes qui vont être assassinés par les « nouveaux hommes ». D'autres montrent des aspects de la transformation des chiens. Voyons d'un peu plus près chacune des scènes :

Dans la première scène, appelée *Ornithorynques*, apparaissent deux personnages : *Un* et *Deux*. Ils se sont transformé en hommes. Ils pissent debout et *Deux* essaie différentes formes de rire. *Un* dit qu'ils sont comme des ornithorynques parce qu'ils conservent encore certaines traces des chiens (la longueur de la queue, quelques poils). Ils semblent, dit *Un*, avoir été fabriqués avec des morceaux. *Deux* préfère être comme ça parce que le monde leur appartiendra. Ils parlent des hommes et des chiens proches qu'ils ont vus morts. Ils se disputent à cause des provocations d'*Un*. Quand *Deux* va le tuer parce que *Un* ressemble, avec ce qu'il dit, à un chien, alors *Un* rit de voir le chien *Deux* se comporter comme un homme.

Dans la deuxième, intitulée *Le rire*, le personnage appelé *Chien* parle à son grand-père, appelé *Vieux*. *Chien* a commencé à souffrir des transformations en homme. Ses aboiements commencent à devenir une sorte de rire. Il a vu ce que font les nouveaux hommes et il ne veut pas être comme eux, mais il ne peut rien faire, sauf sortir de leur refuge et se faire tuer comme un chien.

La troisième, intitulée *Madame et Fille*, représente les dernières minutes d'une mère avec sa jeune fille. Elles sont dans le salon de leur maison. Le père est dehors avec un fusil et son chien pour protéger les femmes. Avant que l'armée arrive, la mère parle des cauchemars et des massacres qu'elle a vus. Il est trop tard pour s'échapper. La mère prend un couteau et en donne un autre à sa fille pour qu'elle l'enfonce entre les jambes de celui qui va aller sur elle. La fille prend le couteau, imite des mouvements d'attaque, mais après elle le jette. L'armée arrive. Les femmes ne savent plus quoi faire. Elles sont entourées. Les hommes de l'armée sont nombreux, le père ne peut rien faire.

La quatrième scène, *La gale*, est l'apparition du spectre de *Zéro*, le chien qui accompagnait le père le jour de la mort de la mère et de sa fille dans la scène précédente. Quatre ans sont passé depuis ce jour-là. L'armée a laissé vivre le père. Le lendemain de ce jour-là il a attaché son chien à un arbre avec une grosse chaîne d'un mètre de longueur. Le chien, abandonné, est mort pourri par la gale. Son maître ne l'a pas enterré. Pour toute sa souffrance il demande à son fils de se venger du maître comme « *un prince danois* ».

La cinquième, *Des questions*, est une scène dans laquelle *Homme* pose des questions à *Nouveau*, qui a ses mains attachées dans le dos. *Homme* le questionne sur ses souvenirs de chien, sur ses désirs primaires (de copuler, de manger). *Nouveau* décrit ce que sera le monde quand les siens en auront terminé avec tout. A la fin il réussira à se détacher et demande à *Homme* s'il veut le regarder.

La sixième scène est intitulée : *La Fiancée*. La fiancée est une chienne violée par neuf chiens (même son frère et son père étaient parmi eux). Au neuvième chien elle lui a coupé le sexe avec son vagin. Quand la

scène commence, elle est entourée par trois chiens qu'elle éloigne à coups de dents. Un des chiens est parti. Avant que les *nouveaux hommes* arrivent, elle meurt. *L-I* (un des chiens) part, mais *Bave* (l'autre chien) reste pour manger du cadavre.

Dans la scène sept, *Adagio*, deux chiens *Cent* et *Dix*, sont dans un salon fermé où le sol est couvert de cendres. *Cent* raconte à *Dix* l'histoire de *Cerbère*. Il lui dit aussi que *Cerbère* est dehors pour les défendre. L'armée arrive. Elle a commencé le massacre. Ils commencent à sauter parce que le sol est chaud à cause du feu de dehors. Le feu entre. Les deux chiens, épuisés, arrêtent de sauter et sont consumés par les flammes.

Dans la huitième, *Le couple*, le sol est tapissé de chiens et d'hommes morts enveloppés de plastique. Il y a une femme à genoux devant le cadavre de son époux qui pleure en silence. Ensuite arrivent, chacun d'un côté, *Dante* et *Île*. *Dante* faisait partie du groupe de chiens qui a violé *la fiancée*. *Île*, a été témoin du viol et elle était aussi la chienne du chien mort à cause de la gale. Maintenant *Dante* est attiré par l'odeur d'*Île*. *Île* est en chaleur. Tous les deux marchent sur les cadavres. Elle se tourne, lève sa queue et demande à *Dante* de lui monter. Il ne veut pas. Elle attend. Il essaie de l'attaquer, mais il n'ose pas. Elle le convainc de lui monter. Quand il va le faire, elle se couche sur le dos. *Dante* est encore un chien. *Île* a commencé à se transformer.

Neuvième scène : *Colostrum*. Un jour, les hommes de l'armée sont revenus. Le feu s'était étendu. Il y avait des cris, des pleurs, des hurlements. *La Mère*, une chienne qui venait d'accoucher sept chiots, a décidé de les tuer elle-même et de manger leurs entrailles avant que les nouveaux hommes le fassent. Maintenant elle est devant un tribunal. Elle raconte son histoire et se défend. Arrive *X*, père de la portée, qui continue d'être un chien. Elle l'accuse de n'avoir pas été présent pour défendre ses enfants et elle-même. Elle souhaite laisser ses yeux ouverts quand elle sera pendue, pour regarder ceux qui survivent grâce aux morts.

Dans la dernière scène, on apprend que les deux femmes de la scène trois (*Madame et Fille*) se sont tuées elles-mêmes (à couteaux), avant l'entrée de l'armée. Mais cette scène dix, appelée *Prince danois*, est la continuation de la scène quatre. C'est la vengeance du *Chien* pour la mort de son père. Il a fait sortir l'homme (le père et époux de la troisième scène, aussi maître du père de *Chien*) de sa maison, où il se réfugie, convaincu que les femmes sont encore vivantes et elles sont joyeuses avec les hommes de l'armée. Apparaît *Île*, à l'intérieur de la maison. Elle est déjà complètement transformée en femme. Elle reproche au chien ce qu'il a fait avec l'homme. Il rit. Il se rend compte qu'il rit alors il se touche les commissures des lèvres. Il s'arrête de rire. *Île* lui fait la remarque des quelques poils qu'il lui reste encore et de sa queue. Elle le caresse. Il dit qu'ils sont comme des ornithorynques, comme s'ils étaient fabriqués avec des morceaux.

***El vientre de la ballena* [Le ventre de la baleine] de Fabio Rubiano**

El vientre de la ballena raconte l'histoire d'un Officier, père d'une adolescente (Chloé) décrite comme « survitaminée », d'une stature de « presque deux mètres de hauteur ». A partir de cette description du personnage s'installe un effet comique à travers la caricature de la jeunesse et des familles d'aujourd'hui. Alors qu le père arrive à la maison avec ses courses pleines de « *laits condensés et rafraîchissements à base de malt* », expliquant avec contentement à sa fille le nombre de points (smiles) qu'ils ont gagné avec ces nouveaux achats leur permettant d'obtenir des cadeaux au supermarché, surgit entre eux une conversation à propos de la mère. Au départ, la fille parle mal de sa mère, le père lui demande de ne pas le faire malgré tous les problèmes qu'il a eu avec son ex-femme. Pour cette raison ils commencent à se disputer. Afin de calmer leurs nerfs, la fille change de langage et parle en bien de sa mère. Elle justifie à chaque fois les actes de sa mère et déplore ceux de son père. Cela crée de nouveau entre le père et la fille une discussion tendue. A la fin Chloé annonce à son père qu'elle n'a jamais voulu qu'il lui achète du lait condensé et qu'elle s'en ira vivre avec sa mère. Devant cette décision le père réagit en la frappant violemment.

Chloé, s'en va de sa maison. A partir de ce moment-là apparaît un monde extérieur extrêmement violent et cruel. Le père de Chloé sort de sa maison pour la chercher de manière frénétique et désespérée parce qu'il sait que le monde où elle va tomber est dangereux à l'extrême. La pièce commence à montrer les différents chemins du labyrinthe généré par la violence du monde extérieur dans lequel Chloé se perd et est attrapée sans pouvoir en sortir. Chloé tombe dans un réseau de prostitution qui fait également partie d'un réseau de trafic d'enfants.

Depuis le début de l'œuvre, le texte et la situation sont extra-quotidiens. Les faits et les comportements des personnages, tellement familiers, transforment le quotidien en quelque chose de grotesque et caricatural. Quand le père commence à chercher sa fille, il va trouver les pistes qui lui feront découvrir le réseau. Durant cette recherche du père sont dévoilées les mécanismes qu'utilise le réseau pour développer son activité. Ces mécanismes construisent une série terrifiante de sources de violence et de déshumanisation.

Dans cette œuvre, les enfants meurent ou sont vendus. Un homme qui se fait passer pour dentiste se charge de récupérer l'enfant d'une jeune femme retardée mentale enceinte d'un électricien et que la mère trompe en lui disant que ce qu'elle a dans son ventre est « *un mauvais poisson qui te mordait et en même temps qu'il te consumait te faisait*

grossir »²⁰⁵, c'est ainsi que la mère cache à sa fille la vente de son bébé au dentiste. Cette métaphore de la barbarie contemporaine qui provient du monde quotidien s'est transformé en univers matérialiste et consumériste génère deux personnages qui transforment l'histoire en un commerce : le vendeur d'enfants qui fait de sa vente un marketing comme s'il s'agissait de n'importe quel autre produit courant et le journaliste qui est complice de ce qui se passe en commercialisant à travers les médias la souffrance des mères et des enfants abandonnés ou morts.

En dix-huit scènes et un épilogue, Rubiano crée une oeuvre qui décrit selon différents angles la structure de la violence. L'auteur démontre le cynisme du trafic d'enfants en exhibant chaque pièce à partir de situations distinctes qui s'enboîtent entre elles afin montrer comment la société consumériste d'aujourd'hui, lourde d'une indifférence crue envers l'autre, se convertit en une image caricaturale de l'homme et du monde actuel.

***Rubiela roja* [Rubéole rouge] de Victoria Valencia**

Dans cette pièce tout est détruit et les personnages qui racontent ce qui s'est passé, ou bien sont morts comme Ramón, dont le corps est mangé par les oiseaux de proie, ou bien sont en train de mourir comme Connie Margarit et Araceli, qui ressentent encore la douleur dans leurs corps due aux coups et aux balles qui les déchirent. Au milieu de cette désolation du paysage détruit, surgit Rubéole rouge, la Vierge, à qui des bras on a retiré l'enfant qui a été assassiné par une grenade.

Avant que Connie Margarit soit assassinée, Ramón, son amant, avait été tué devant elle par des hommes qui ont abandonné son corps aux intempéries. Ensuite, frappée par ces mêmes hommes, elle a fuit son village en ruines.

Connie Margarit, après avoir fuit, trouve sur son chemin, au bord de la route Araceli, qui était depuis deux jours presque inconscient à cause des coups qu'elle avait reçus.

Ensemble elles fuient pendant longtemps jusqu'à ce qu'elles arrivent à la ville. La violence vécue par ces deux femmes les rend complices afin de survivre. Guérissant leurs blessures, fuyant la mort. Déracinées, elles deviennent délinquantes et *violentes*. Tout au long de leur parcours, le fantôme de Ramon les poursuit, impuissant. Dans un des quartiers de la ville où elles commettent régulièrement des délits, les habitants s'organisent pour créer une armée d'autodéfense afin de les tuer. Un après-midi, ils les attendent, leur tendant un piège et les

²⁰⁵ "un pez maligno que te mordía y al tiempo que te consumía te engordaba."

assassinent brutalement toutes les deux. C'est à ce moment de l'agonie des deux personnages que commence et que s'achève la pièce.

***Magnolia perdida en sueños* [Magnolia perdue en rêves] d'Ana Maria Vallejo**

Magnolia est tombée dans le coma et rêve sa vie entre une violence permanente depuis son enfance et un pays plein de lumière, de couleurs, de poésie. Ses enfants reviennent pour la garder après des années d'absence. Mariana est arrivée de l'étranger. Elle faisait ses études et sa vie ailleurs. Juan, même si son combat n'a plus de sens aujourd'hui, est guérillero depuis l'âge de quatorze ans. Et Pablo, qui pendant des années a vécu dans la rue parce qu'il est devenu fou.

Un univers violent est créé à travers les histoires parallèles entre cette famille et un quartier de la ville de Medellin dans les années 1989 et 1990. C'est une époque terrible pour les habitants de la ville à cause de la violence des trafiquants de drogue qui s'était installée dans la vie quotidienne. Les jeunes voisins viennent à la maison pour rendre visite à Magnolia et ses enfants. La pièce montre ces jeunes voisins et amis qui n'ont pas beaucoup d'espoir de vivre très longtemps. En effet, quelques-uns sont assassinés tout au long de la pièce.

Quand Magnolia meurt, Juan repart au combat, est emprisonné et tué par la police lorsqu'il veut s'échapper. Pablo entre en délire et revient fou et Mariana, enfin, décide de rester dans son pays.

***Pies hinchados* [Pieds enflés] de A. M. Vallejo**

Cette pièce est constituée de trente-six dialogues. Œuvre brève, avec trois personnages : un homme et deux femmes, Margarita, la mère et Leticia, sa fille, encore une fillette. Nous ne connaissons pas le nom de l'homme, mais on sait qu'il s'agit de quelqu'un qui, comme Margarita et Leticia, fuit la violence d'une zone rurale vers une zone urbaine. Le lieu n'est pas explicitement localisé, mais sont évoqués des aliments qui nous font penser que peut-être ils sont dans la zone bananière du Nord-Ouest du pays. Dans tous les cas, il fait très chaud et ils sont près d'un port.

L'œuvre se développe à partir de la rencontre passagère des trois personnages en train de marcher. Les situations vécues par eux sont similaires : les conjoints des deux adultes ont été tués, le père de la jeune fille également et eux trois, survivants, ont été déplacés de leurs maisons à cause de la violence. Ils se racontent leurs histoires : l'homme a vu l'assassinat de sa femme à mains des hommes des groupes armés et illégaux, sans pouvoir rien faire. La femme et sa fillette fuient depuis long temps des hommes armés.

Les personnages de cette œuvre, au milieu de l'horreur d'avoir vu tuer leurs êtres chers, de n'avoir rien pu faire, restent vivants pour fuir sans arrêt, se sauver de la mort au milieu des remords et pour raconter ce que « ces hommes » font.

***Gallina y el Otro* [Poule et l'autre] de Carolina Vivas**

- Extrait issu de la thèse de doctorat de Victor Viviescas intitulée *La représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, dirigée par m J-P. Sarrazac, Université Paris III, Paris, 2005.

« *Gallina y el otro* est une pièce structurée en dix-huit tableaux ou scènes. Dans un village de la campagne colombienne attaqué par la violence paramilitaire, Telmo, un paysan, est employé dans le foyer de Rubiel Castañeda et Colombia Torres, deux personnes majeures. Telmo a une fille, « la Zarca », et pour toute propriété une poule et un cochon. Dans ce village survient un commando paramilitaire, suite à un long siège qui a empêché l'arrivée de médicaments au village, en particulier le remède dont Don Rubiel a besoin quotidiennement pour survivre. Ce commando vient avec une liste d'habitants du village à exécuter. Aucun des personnages de l'histoire ne se trouve sur la liste, cependant tous souffrent d'une manière ou d'une autre de l'agression : « la Zarca » est violée et tuée, don Rubiel meurt à cause du manque de médicament, Colombia doit se réfugier dans un campement à l'extérieur du village, Telmo fuit le village quand il découvre la mort de « la Zarca » et le décès de son patron don Rubiel.

Cette histoire est une histoire qui se répète souvent dans la campagne colombienne. De fait, pour son élaboration²⁰⁶, l'auteur a travaillé à partir de témoignages de « déplacés »²⁰⁷. Cependant, la pièce de théâtre possède une première particularité importante : l'histoire est racontée dans une large mesure à partir du point de vue de « la Poule », personnage qui, avec le cochon, sont pratiquement les deux protagonistes de la pièce : « La Poule » et l'autre, qui s'appelle Chusco.

Dans la liste de personnages, « la Poule » est décrite comme « *un animal associé aux superstitions, atteinte de mansuétude et d'impuissance* »²⁰⁸. C'est donc le personnage mythique qui apparaît dans

²⁰⁶ *Nuestro presente carece de verosimilitud*, Entretien de Víctor Viviescas avec Carolina Vivas, Inédit, 2002

²⁰⁷ Les .déplacés. (réfugiés) sont les personnes de la campagne qui ont été chassés vers les grandes villes par le conflit colombien.

²⁰⁸ *Animal asociado a supersticiones, enferma de mansedumbre e impotencia.. Carolina Vivas Gallina y el otro (...).*

la pièce, plus que celui des contes animaliers. C'est sans doute sa maladie de « mansuétude et impuissance » qui l'érige en protagoniste. Les personnages humains sont trop accablés par la vie quotidienne et par l'impuissance à affronter et à comprendre les événements.

« La Poule » s'élève subitement à la condition de représentant de l'homme, c'est elle qui conserve un restant de capacité à réfléchir. Et elle le fait avec un langage de rêve, de chanson ou de farce, pour finir, en définitive, comme n'importe laquelle des victimes du massacre, sacrifiée :

« *la dépouille de la Poule se trouve sacrifiée sur un fusil, la musique de tambours croît et se tait subitement. L'esprit de la Poule surgit prudemment, abandonnant sa dernière peau* »²⁰⁹. »

Veneno [Poison] de Victor Viviescas

Les trois personnages de la pièce : une *vieille*, un *homme* et une *femme* vivent dans l'enfermement conduit par la *vieille*. Jadis, elle avait profité d'une vie pleine de richesses. Après la mort de son mari elle a souffert de la ruine, c'est alors qu'elle a décidé d'habiter le grenier de ce qu'était sa glorieuse maison et de s'y enfermer. *L'homme*, son fils, d'une cinquantaine d'années, l'accompagne dans l'enfermement. La *femme*, jeune, approchant de vingt-cinq ans, a décidé de suivre *l'homme* et d'être sa femme, depuis qu'il lui a promis dans l'avenir, non éloigné, de rouvrir ensemble la maison, pour y vivre dans la splendeur d'antan.

Cependant, l'avenir promis n'arrive pas. Le temps passe. L'impatience de la *femme* s'accroît et elle décide avec son mari, qui apparemment la seconde, de tuer aujourd'hui la *vieille* avec un poison (la pièce commence le premier jour d'une année qui a été définie fictivement par la *vieille*). Mais sa mort n'est pas non plus possible. La *vieille* les découvre. L'enfer où ils habitent commence à grandir : les haines et reproches augmentent, l'enfermement de chacun vis-à-vis de l'autre se fait plus fort, les vérités occultes de leurs relations sont découvertes. Rendre propice un suicide ou un homicide, c'est l'unique manière de se défaire l'un de l'autre. Chacun revient alors au point où la mort doit arriver.

Au final les trois sont exténués par cette longue journée d'insultes, de reproches, de tentatives d'assassinat et d'une tentative de suicide de la part de la *femme*. Ainsi, *l'homme* et la *vieille* sont perplexes à cause de la

²⁰⁹ El despojo de Gallina se encuentra sacrificado en un fusil, la música de tambores crece y calla súbitamente. El espíritu de Gallina surge cauteloso abandonando su última piel..

nouvelle apportée par la *femme* : elle déclare qu'elle ne peut pas se suicider parce qu'elle va avoir un enfant.

Bientôt la *vieille* commence à imaginer ce que son petit enfant pourrait être. Peut-être sera-t-il capable de rompre l'éternel et insupportable cercle du malheur où ils se trouvent. Pour cette raison seulement il ne lui reste qu'à clôturer le jour et à déclarer la nuit (parce que c'est la *vieille* qui décide quand les jours commencent et quand ils finissent). Pendant que la *vieille* dort, bien que les deux autres personnages puissent ouvrir la porte et partir, ils ne le feront pas.

***Ruleta rusa* [Roulette russe] de Victor Viviescas**

Cette pièce se divise en deux actes : le premier intitulé « *Commencement* », *avant que l'Autre arrive* et le deuxième « *Final* », *quand l'Autre est arrivé*.

Lui (jeune) fait partie d'une organisation illégale de son quartier. *Lui* et *l'Autre* (vieux) se sont rencontrés il y a deux ans. *L'Autre* disait qu'il avait une parenté avec le père de *Lui* (qui a disparu depuis quelques années). *L'Autre* s'est approché de la mère, des gens du quartier et a fait partie, grâce à *Lui*, de l'organisation. Cependant, *l'Autre* a essayé de persuader *Lui* d'arrêter ses activités, mais *Lui* n'a pas voulu.

Un jour l'organisation a commandé à *Lui*, à *l'Autre* et à quelques autres garçons de la bande de faire un acte criminel. *L'Autre* n'a pas voulu faire le travail et est parti. Pour les membres de l'organisation, *l'Autre* est un lâche et *Lui* s'est senti humilié par son attitude. Pourtant, *Lui* décide d'enfermer *l'Autre* dans un garage pour le protéger des agressions possibles de la part de la bande. *Lui* demande à *l'Autre* de l'attendre pendant deux jours (cela personne ne le sait). *L'Autre* veut sortir du garage chercher *Lui* et éviter que la bande ne fasse son délit, mais la police l'arrête avant et l'oblige à parler des détails du plan pour commettre le crime, à coup de pieds, presque jusqu'à le tuer. *L'Autre*, à bout de douleur, finit par avouer dans l'espoir que la police évitera que le plan réussisse et pour ne pas faire mal aux jeunes. La police le jette dans une décharge d'ordures et arrive au moment où la bande commet l'acte délictuel. La police tue trois garçons, mais *Lui* reste l'unique survivant.

Pour les membres de l'organisation et pour les gens du quartier où ils habitent – les habitants sont peut-être tous des « complices » de l'organisation – *Lui* doit tuer le vieux pour venger la mort des garçons.

Avec son amie, *Elle* (jeune aussi), décide de s'échapper en moto, pour qu'il se protège, *Lui*. Mais en route, il décide de rentrer, d'aller dans un motel des environs de la ville, dans un endroit secret où il (*Lui*) sait que *L'Autre* ira le chercher. *Elle* décide de rentrer avec *Lui*, de l'accompagner et de rester en sa compagnie. Quand ils arrivent, ils s'installent dans un

endroit caché du motel, ils ferment la porte et attendent pendant longtemps.

La première partie de la pièce est divisée en douze scènes signalées par le *noir* qui montrent le processus de fatigue dû à l'enfermement et à l'attente du couple. Le temps d'attente est long, les personnages se remplissent de peur. Ils se font des reproches, s'affrontent entre eux et avec eux-mêmes. Parfois aussi ils restent muets. Parfois ils deviennent violents. Ils commencent également à ne pas se reconnaître, ils font l'amour, la reconnaissance commence à revenir et *L'Autre* arrive.

Une fois *l'Autre* arrivé, *Lui* demande à *l'Autre* de se désarmer, il rend le revolver qu'il amenait. Ensuite, il devient difficile pour *Lui* de tuer *l'Autre*, mais il sait qu'il ne peut pas sortir vivant sans le faire. *L'Autre* essaie de le persuader de s'échapper, mais cela n'est pas possible. A la fin, c'est *Lui* qui décidera de jouer à la *roulette russe* et d'attendre que le « destin » décide qui d'entre eux doit mourir.

Les trois sont à bout de fatigue. *L'Autre*, pour tenter de se sauver lui-même et de sauver *Lui*, en commençant le *rituel de la roulette* (p. 107) réussira à enlever la balle qui reste dans le canon du revolver à l'insu de *Lui*. Ils tirent l'un après l'autre mais il ne se passe rien. Le temps file et il ne se passe rien. La femme sait qu'ils peuvent continuer comme cela indéfiniment. *Elle* décide alors de dire à *Lui* que *L'Autre* a enlevé la balle. *Lui* frappe *l'Autre*.

Ensuite ils recommencent le *rituel de la roulette*. Mais, bien que la balle soit maintenant de nouveau dans le barillet, il ne se passe encore rien. L'un tire, l'autre tire et il ne se passe rien. Au milieu d'une atmosphère encore plus accablante, avec la musique forte, avec la lumière presque en pénombre, *Lui* tire encore une fois et « *on entend un coup de feu assourdissant* » (p. 109), mais c'est *Elle* qui a tiré sur *Lui*, avec l'autre revolver.

C'est ainsi que la mort arrive. *Elle* pourrait partir maintenant, mais la fin de sa vie est arrivée : Mort métaphorique ou réelle, *Elle* perçoit son avenir « *tout obscurément* ».

La técnica del hombre blanco :

Viviescas, Victor, *La technique de l'homme blanc*. Pièce traduite en français par Denise Laroutis, Les Solitaires intempestifs/Collection La Mousson d'été, Besançon, 2003.

LA FIGURE DE L'ENFERMEMENT COMME MODELE TRAGIQUE DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE COLOMBIENNE

Avec la dramaturgie colombienne des trente dernières années, nous nous trouvons devant deux itinéraires qui semblent s'entrecroiser, ou mieux, se superposer : le réel, qui correspond au contexte socio-politique colombien et le fictionnel, qui nous permet d'entrevoir un paysage de fiction singulier se dessiner à travers certaines pièces contemporaines colombiennes. Cet entrecroisement entre le réel et le *fictionnel* nous amène à la figure récurrente de l'enfermement. Nous assistons à la représentation d'un monde où les prisons n'ont plus de barreaux, où l'enfermement est présent au quotidien. Sur scène les personnages sont clôturés leurs espaces physiques et métaphoriques, intérieurs ou extérieurs, qui leurs interdisent toute possibilité d'issue et de conciliation entre les forces opposées qui maintiennent leurs conflits. L'enfermement conduit donc les personnages au sentiment tragique, à la perte du monde et de soi, c'est-à-dire que le tragique perd dans ces pièces le sens transcendant de l'humain. D'où les questions initiales dont nous sommes partis : comment l'enfermement dans un espace dramatique contemporain nous permet-il de retrouver le tragique ? Et où va ce tragique, aujourd'hui, quand la tragédie n'existe plus ? Cette forme actuelle du tragique ne pourrait-elle pas être une nouvelle façon de retrouver l'essence de la tragédie et le « sens de l'humain » ? Ce sont ces interrogations qui donnent leurs lignes directrices à notre recherche.

Enfermement, Tragique, Horreur, Contemporain, Théâtre, Colombie.

THE FIGURE OF CONFINEMENT AS A TRAGIC MODEL IN THE CONTEMPORARY COLOMBIAN DRAMATURGY

With Colombian drama of the last thirty years, we face two routes intersect that appear, or better, overlap: the real, which corresponds to the socio-political context of Colombia and the fictional, which allows us to glimpse a singular landscape of fiction to emerge through some contemporary pieces Colombia. This interplay between reality and *fiction*, brings us to the recurring figure of *confinement*. Thus we attend the performance of a world where prisons have no bars, where the confinement is daily. On stage the characters are enclosed in their physical and metaphorical, indoor or outdoor spaces, which prohibit any possibility of completion and reconciliation between the opposite forces that maintains their conflicts. Then, confinement leads characters to a tragic feeling, the loss of the world and oneself, that is to say that the tragic lost in these pieces, meaning transcending the human. Hence the initial questions which we started: how to confinement in a dramatic contemporary space enable us to find the tragic? And where will this tragic go, when the tragedy is over? The current form of tragedy could it not be a new way to recapture the essence of the tragedy and the "sense of humanity"? These are questions that give their guidance in our research.

Confinement, Tragic, Horror, Contemporary, Theatre, Colombia.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 267 Arts et Médias
Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET)
Centre Bièvre – 1 rue Censier
75005 Paris