



Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)

Nina Jambrina

► To cite this version:

Nina Jambrina. Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017. Français. NNT : 2017TOU20004 . tel-01885100

HAL Id: tel-01885100

<https://theses.hal.science/tel-01885100>

Submitted on 1 Oct 2018

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.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Nina JAMBRINA

le mercredi 25 janvier 2017

Titre :

Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Arts du spectacle

Unité de recherche :

Laboratoire LLA-CREATIS

Directeur/trice(s) de Thèse :

Mme la Professeur Monique MARTINEZ THOMAS - Université Toulouse 2 Jean Jaurès
Mr le Professeur Víctor VIVIESCAS - Universidad Nacional de Colombia Bogotá

Jury :

Mme la Professeur Mireille LOSCO-LENA - E.N.S.A.T.T Lyon
Mme la Professeur Catherine NAUGRETTE - Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, rapporteur
Mme la Professeur Monique MARTINEZ THOMAS - Université Toulouse 2 Jean Jaurès
Mme la Professeur Isabelle RECK - Université de Strasbourg, rapporteur
Mr le Professeur Víctor VIVIESCAS - Universidad Nacional de Colombia Bogotá

POLITIQUE DU JEU : LES DISPOSITIFS LUDIQUES DANS LA DRAMATURGIE LATINO-AMÉRICAINNE CONTEMPORAINE

(FABIO RUBIANO, RAFAEL SPREGELBURD ET GABRIEL CALDERÓN)

Résumé : Que peut-il y avoir à penser entre jeu et politique ? *A priori*, peu de chose. Cette thèse questionne pourtant l'écart apparent entre le mode ludique et la perspective politique à l'heure où cette dernière est sommée de renouveler ses formes et ses moyens au théâtre dans le cadre d'un désaveu de l'activité politique plus général depuis la fin des années quatre-vingt. Dans un dialogue ouvert entre l'expérience latino-américaine et le reste de la scène internationale, il s'agit d'observer en quoi le modèle du jeu participe au travail de redéfinition d'un théâtre qui se voudrait politique aujourd'hui. D'une part, il permet d'appréhender les transformations du contexte théâtral latino-américain à la fin du XX^e siècle qui voit son modèle de théâtre politique engagé remis en question. D'autre part, il devient un outil pour étudier les textes de Fabio Rubiano (Colombie, 1963) Rafael Spregelburd (Argentine, 1970) et Gabriel Calderón (Uruguay, 1982), dans leur articulation spécifique au politique. Se dessine alors une *politique du jeu*, dans les pas de Jacques Rancière et de sa « politique de l'esthétique », qui dispose la perspective politique, en tant que critique du présent et désir de transformation, depuis un rapport au réel, une production de sens et une conception du spectateur qui lui sont propres. Entre jeu et politique, deux dynamiques majeures s'établissent au sein du corpus. Le jeu s'offre d'abord comme un moyen paradoxal de critique. Il dispose des hétérotopies ludiques qui mettent à distance le présent pour mieux faire la peinture dystopique de ses failles et ses manquements. Dans un second temps ou simultanément, il brouille cette première interprétation critique par des expérimentations formelles et fictionnelles qui mettent l'accent sur la créativité elle-même. Si la portée utopique de ces expérimentations varie selon les textes et les auteurs, toutes participent à formuler les prémices de transfigurations à venir.

Mots clef : théâtre latino-américain, dramaturgie contemporaine, théâtre politique, ludique, Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd, Gabriel Calderón.

**POLÍTICA DEL JUEGO: DISPOSITIVOS LÚDICOS EN LA DRAMATURGIA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA
(FABIO RUBIANO, RAFAEL SPREGELBURD ET GABRIEL CALDERÓN)**

Resumen: ¿Cuáles son las relaciones que podemos establecer entre juego y política? Supuestamente, muy pocas. Sin embargo, esta tesis pretende cuestionar la aparente distancia entre el modo lúdico y la perspectiva política cuando ésta se ve obligada a reflexionar sobre sus formas en un contexto de sospecha general hacia la actividad política desde el final de los años ochenta. En este sentido, este estudio establece un diálogo entre la experiencia teatral latinoamericana e internacional, para determinar como el modelo del juego ha participado en la redefinición del teatro político de esos años hasta la actualidad. Por una parte, el juego permite entender las transformaciones experimentadas por el contexto teatral latinoamericano al final del siglo XX frente a las alteraciones de su modelo dominante de teatro político comprometido. Por otra parte, permite estudiar los textos de Fabio Rubiano (Colombia, 1963) Rafael Spregelburd (Argentina, 1970) y Gabriel Calderón (Uruguay, 1982), en su articulación específica con lo político. De allí, en estas surge una *política del juego*, que se inscribe en la reflexión sobre la “política de la estética” de Jacques Rancière, que analiza la perspectiva política, como crítica hacia el presente y deseos de transformación, desde una relación con lo real, una producción de sentido y una concepción del espectador que le son propias. Entre juego y política, dos dinámicas principales se desarrollan en los textos. Primero, el juego se presenta como un medio paradójico para la crítica. Propone heteropías lúdicas que se distinguen de la realidad para poder pintar de manera distópica las fallas y los mancamientos del presente. Después o simultáneamente, el juego desordena la interpretación crítica inicial a través de exploraciones ficcionales y formales que subrayan la creatividad en sí misma. La dimensión utópica de estas experimentaciones va cambiando según los textos y los autores pero todas contribuyen en constituir las premisas de unas transfiguraciones por venir.

Palabras claves: teatro latinoamericano, dramaturgia contemporánea, teatro político, Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd, Gabriel Calderón.

THE POLITICS OF PLAY: PLAYFUL APPARATUSES IN CONTEMPORARY LATIN-AMERICAN PLAYWRITING (FABIO RUBIANO, RAFAEL SPREGELBURD AND GABRIEL CALDERÓN)

Abstract: At first glance, there is not much to be said about the relation between play and politics. And yet, this thesis questions the gap between playful mode and political perspective at a time when the latter is being asked to renew its theatrical forms and means in a more general context of disavowal of the political practice since the end of the 1980s. As part of an open dialogue between the Latin-American experience and the rest of the international scene, this work focuses on the ways in which the play model participates in a redefinition of a theatre striving to be political. First, it allows for the apprehension of transformations within the Latin-American theatrical context of the end of the 20th Century when its model of a politically engaged theatre was being questioned. Furthermore, it becomes a tool to study texts by Fabio Rubiano (b. 1963, Colombia) Rafael Spregelburd (b. 1970, Argentina) and Gabriel Calderón (b. 1982, Uruguay), and their specific articulation to the political. A *politics of play*, following Jacques Rancière's "politics of aesthetics", is being charted here, and it allows for the political perspective to exist as a critique of the present and as a desire for transformation, based on its own relation to the real, production of meaning and idea of the viewer. Between politics and play, two main directions can be drawn out within this corpus. Play first functions as a paradoxical means for a critique. It creates playful heterotopias which distance themselves from the present to better outline the dystopic map of its flaws and failures. Subsequently or simultaneously, it complicates this first critical interpretation with formal and fictional experimentations which put forth creativity itself. Although the utopic impact of these experimentations varies according to the text and its author, they still participate in formulating the premise of a transformation to come.

Keywords: Latin-American theatre, contemporary playwriting, political theatre, playful, Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd, Gabriel Calderón.

À Michel et Tessy, mes parents.

À Marie, ma grand-mère.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monique Martinez, ma directrice, pour sa générosité et son soutien permanents. Je lui suis profondément reconnaissante de m'avoir donné jusqu'à la fin les meilleures conditions pour pouvoir vivre cette aventure pleinement.

Je remercie également Víctor Viviescas, mon directeur, pour son intérêt et sa confiance depuis de nombreuses années et pour m'avoir initialement fait découvrir le théâtre latino-américain.

Merci aux relectrices et aux relecteurs qui furent bien plus que ça pendant ces années de thèse :

Laetitia De Oliveira, pour sa bienveillance et son engagement,

Gabriella Serban, pour son enthousiasme et son soutien,

Étienne Panier, Laura Lambert, Magali Dumond, Manon Boue pour leur amitié,

Ana Maria Vallejo, Sandra Camacho, Marina Lamus, Carlos Fos, Carolina Mahecha, Florencia Dansilio et Oswaldo Mogollón pour nos échanges sur le théâtre latino-américain et leur générosité,

Françoise et Henri Guarinos, pour leur intérêt,

Catherine Duhterian pour m'avoir fait découvrir le théâtre il y a quinze ans,

Agatha Mohring et Fanny Tuchowski, pour leur écoute,

Anais Lavsvigne, pour son superbe anglais,

Muriel Plana, pour son intérêt,

Agnès Surbezy, Fabrice Corrons et Bruno Péran, pour leurs encouragements,

Enrique Velasquez, pour m'avoir fait connaître le jeu,

Ma mère, pour tout ce qu'elle m'a donné,

Manu pour m'accompagner jusqu'au bout du monde.

Je remercie profondément Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón de m'avoir fait généreusement partager leurs œuvres et leurs passions.

Merci à l'équipe du laboratoire LLA-CREATIS pour son soutien et son dynamisme, à celle du département Arts & Com de l'Université Toulouse 2 pour sa confiance, à celle de l'Université Nationale de Colombie et de l'Université Distrital de Bogotá pour leur accueil.

Merci à mon école doctorale ALLPH@ et son exceptionnelle directrice, Nathalie Dessens.

Je remercie également Guillermo Pisani et Maryse Aubert pour me permettre d'utiliser leurs traductions inédites ainsi que les éditions de L'Arche en ce qui concerne les manuscrits de *La Connerie* et de *Spam*.

Finalement, merci à toutes les personnes que je ne cite pas ici mais qui m'ont accompagnée, soutenue et enrichie pendant ces années.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	11
INTRODUCTION : L'hypothèse du jeu	13
PARTIE 1 : Vers une reformulation du théâtre politique à partir de l'expérience latino-américaine.....	35
<i>CHAPITRE 1 : Théâtre et politique en Amérique latine au XX^e siècle ; de l'évidence à l'ère du soupçon..</i>	39
A - L'ÉVIDENCE D'UNE RELATION.....	39
B - LE THÉÂTRE ENGAGÉ EN QUESTION : DOUTES ET DIVERGENCES FINISECULAIRES	67
<i>CHAPITRE 2 : L'alternative ludique pour un théâtre politique contemporain</i>	95
A - UNE NÉCESSAIRE REFORMULATION	95
B - LE MODÈLE DU JEU COMME ALTERNATIVE.....	119
PARTIE 2 : Politique du jeu dans les dramaturgies de Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón	129
<i>CHAPITRE 1 : Les auteurs en jeu.....</i>	131
A - FABIO RUBIANO	131
B - RAFAEL SPREGELBURD.....	143
C - GABRIEL CALDERÓN.....	161
D - ACCORDS ET DÉSACCORDS	175
<i>CHAPITRE 2 : De l'hétérotopie ludique à la dystopie critique</i>	187
A - DISPOSER L'HÉTÉROTOPIE DU JEU	191
B - CRITIQUES DYSTOPIQUES	227
<i>CHAPITRE 3 : À l'épreuve du jeu esthétique : quelles perspectives utopiques ?.....</i>	293
A - DES DRAMATURGIES A REBOURS DU « BEL ANIMAL »	297
B - PAR LE FILTRE DU GROTESQUE.....	335
C - LE JEU EN REFLEXION OU L'EXPERIENCE METALUDIQUE	385
CONCLUSION	427
BIBLIOGRAPHIE.....	437
INDEX DES NOMS PROPRES	475
ANNEXES	477
TABLE DES MATIÈRES.....	489

INTRODUCTION : L'hypothèse du jeu

De la politique au jeu

Que peut-il y avoir à penser entre jeu et politique ? *A priori* peu de chose. L'articulation entre activité ludique et dimension politique ne va pas de soi dans nos représentations communes¹. Le jeu se résumerait au factice et au plaisir, au gratuit et au loisir, n'impliquant aucune conséquence sérieuse dans la vie de ses participants. Son théâtre serait celui d'un divertissement qui se tiendrait loin des problèmes du monde et de tout engagement, si ce n'est envers le jeu lui-même. La politique convoquerait au contraire le vivre-ensemble et la sphère publique, mais aussi la critique du présent impliquant potentiellement un passage à l'action. Le théâtre qu'on appellerait politique serait donc responsable, voire engagé, agissant sur son temps, en tout cas attentif à son impact au-delà de son propre événement. Autrement dit encore, on peut penser *a priori* que l'espace et le temps ludiques se trouvent aux antipodes de l'activité politique, incapables de contribuer à l'organisation et la transformation du commun dont il est question.

Nous souhaitons pourtant questionner dans cette thèse l'écart apparent du jeu avec la perspective politique, au moment où la légitimité de cette dernière est remise en question par les scènes et les salles de théâtre internationales, et cela depuis quelques décennies déjà. S'inscrivant dans un mouvement plus général résumé, non sans écueils, par l'idée d'une crise de la politique elle-même, la suspicion prend une place déterminante dans nos rêves et nos envies de théâtre. Comme s'en inquiètent des chercheurs et des chercheuses en études théâtrales², de nombreuses pratiques artistiques auraient en effet tendance à se faire

¹ Nous reviendrons tout au long de ce travail sur les différentes significations des notions de jeu et de politique. Elles sont à comprendre dans ce paragraphe introductif depuis leur sens courant et habituel voire stéréotypé pour justement dénouer les paradoxes de leur croisement.

² Nous pensons notamment aux études françaises d'Élise Van Haesebroeck (*Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain: Claude Régy, le Groupe Merci et le Théâtre du Radeau: un théâtre apolitiquement politique*, Paris, Harmattan, 2011), Olivier Neveux (*Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013), Bérénice Hamidi Kim (*Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013), Muriel Plana (*Théâtre et politique: Tome 1, Modèles et concepts*, Mulhouse, Orizons, 2015 et *Théâtre et politique: Tome 2, Pour un théâtre politique contemporain*, Mulhouse, Orizons, 2015) ainsi qu'aux études ibéro-américaines de Federico Irazábal (*El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004), Juan Villegas Morales (*Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005), Lola Proaño-Gomez (*Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irivinen, Gestos:

l'écho d'un affaiblissement voire d'une évacuation de la question politique dans nos sociétés contemporaines occidentales. Les auteurs en question pointent comme principal responsable de ce désintérêt général le contexte intellectuel du postmodernisme dominant depuis la fin des années quatre-vingt. En prenant pour principal argument l'exemple des tragédies politiques du XX^e siècle et l'échec des utopies socialistes, en particulier celle du communisme, une certaine tendance nihiliste de la pensée en question, qui ne dira pas son nom puisqu'elle affirme la fin des idéologies³, rendrait la perspective politique impensable et donc impossible.

De fait, les créateurs contemporains et leurs publics se posent la question de la possibilité même de représenter et mettre en scène la complexité du monde alors qu'il semble illusoire de vouloir en expliquer et en résoudre les difficultés depuis la scène dérisoire du théâtre. Les modèles de théâtre politique qui faisaient jusque-là référence, en particulier celui de Brecht ou de Piscator, sont renvoyés à leur temps et décrétés inopérants. C'est surtout le spectre d'un art réduit au spectacle du pouvoir et de son idéologie, comme ont pu le devenir certaines œuvres du XX^e siècle⁴, qui hante la réflexion sur les enjeux et les fonctions du théâtre aujourd'hui. En suivant cette logique, l'aspiration du théâtre au politique ne pourrait aboutir qu'à un art dogmatique et simplificateur ou, tout au moins, inefficace et anachronique. C'est à la fois la relation entre théâtre et politique et la capacité même du théâtre à changer le monde qui laissent sceptique au point où nombre de scènes contemporaines se détournent de la question du commun et du collectif. Dans ce sens, Muriel Plana explique :

À l'image de la société contemporaine, l'art contemporain paraît s'être désintéressé de la politique et du point de vue politique (qui nous demande de comprendre, de critiquer et de juger les

Colección Historia del Teatro, 2007), ou encore José Antonio Sánchez (*Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México D.C, Edición Paso de gato, Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, 2012).

³ Irazábal, Federico, *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, op.cit., p. 45 : « Durant certaines périodes historiques et sociales, les idéologies peuvent devenir transparentes et cette transparence simuler leur absence. Nous savons aujourd'hui que cette absence n'est qu'une apparence et non pas le véritable état de la situation. » (Nous traduisons.) Par ailleurs, dans le premier chapitre de son ouvrage, Federico Irazábal rappelle, sous le titre de « Cartes postales de l'agonie », les différents éléments mis en crise par la pensée postmoderne : l'Etat-Nation, l'histoire, les grands récits, les sujets et l'idéologie.

⁴ Nous pensons tout autant aux incarnations des doctrines du réalisme socialiste sous le régime soviétique de Staline que l'art officiel au service du régime nazi sous Hitler censé écraser les autres formes d'« art dégénéré ». Sur cette question, voir Vander Gucht, Daniel, *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2004.

fondements et les failles du « vivre-ensemble ») et lui avoir substitué [...] une quête métaphysique de l'ailleurs ou formaliste de soi-même, qui renonce à interroger les conditions du vivre ensemble dans le monde, ici et maintenant⁵.

En s'opposant à un renoncement stigmatisant, la démarche commune de ces chercheurs et chercheuses, aux exemples et aux interprétations souvent différents, se révèle être double. Elle consiste en effet d'une part à rappeler et défendre contre l'état d'esprit ambiant la nécessité permanente d'une dimension politique au théâtre et d'autre part elle cherche à repenser les conditions et les modalités de cette dimension pour notre présent. S'il est urgent de faire face à la désertion de la politique au théâtre, autant sur les scènes que dans les salles et les espaces de leur réflexion, il faut tenir compte par ailleurs des paradoxes et des écueils qui ont habité et habitent toujours potentiellement les relations entre théâtre et politique. Cette démarche, dans laquelle notre thèse souhaite s'inscrire, travaille donc simultanément à la réhabilitation et au renouvellement de la politique au théâtre et c'est à cet endroit-là que le dialogue avec le modèle du jeu nous semble fécond.

Dans le but d'étudier comment le ludique peut s'articuler au politique voire le faire advenir, il nous faut d'abord préciser dans quelle acception de la politique nous nous situons. Comme nous l'avons déjà précisé pour le jeu, tout dépend de ce qu'on entend et attend de la politique pour le voir là où d'autres ne l'entendraient pas ou peu. De fait, notre croisement entre pratique ludique et perspective politique s'autorise à partir d'une rencontre entre les dramaturgies en question et la pensée du philosophe contemporain Jacques Rancière, par ailleurs très présent dans la réflexion latino-américaine⁶. Le point de vue de ce dernier sur la politique dans l'art est en effet capable de remettre simultanément en question, d'une part, les postures habituelles d'injonction et d'explicitation d'un art politique qui force la main, tout comme, d'autre part, celles de défaite et de renoncement propres à l'état d'esprit contemporain.

⁵ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 44.

⁶ Les ouvrages de Jacques Rancière qui nous intéresseront pour cette étude relèvent principalement de sa recherche sur les relations entre esthétique et politique. Nous évoquerons *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987 ; *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 ; *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 ; *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007 ; *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 ; *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 2010. Par ailleurs, nous citerons à l'occasion des extraits tirés de ses ouvrages consacrés aux questions de la philosophie politique contemporaine. Notamment *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995 et *Aux bords de la politique*, Paris, Gallimard, 2004.

Le philosophe commence par faire une distinction éclairante entre police et politique qui revient sans cesse dans son écriture et qui est à la base de sa réflexion :

La politique en effet n'est pas d'abord l'exercice du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir. [...] La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles⁷.

La politique qui intéresse Jacques Rancière n'est donc pas celle qui convoque les formes officielles et identifiables d'une lutte pour le pouvoir, qu'il s'agisse de celles qui dominent comme de celles qui se rebellent. Il pense la politique comme une suspension, une brèche, un désordre ou encore un dissensus qui suspend le partage du sensible dans notre expérience commune pour mieux en favoriser des reconfigurations.

L'activité esthétique, qui appartient et agit dans ce partage sensible, peut-elle aussi, et de manière privilégiée selon Jacques Rancière, en proposer d'autres dispositions. La « politique de l'esthétique », pour le dire dans les termes du philosophe, serait donc ces autres partages qu'une écriture, un film, une chorégraphie installent depuis leurs propres moyens artistiques. Le potentiel politique d'un art ne se résumerait pas aux idées et aux discours clairement identifiables au sujet de la réalité qu'il mettrait en scène, mais à ce que cet art transformerait sensiblement et symboliquement dans et contre l'ordre établi. La politicalité du théâtre reviendrait dans ce sens à sa capacité à déplacer les coordonnées normatives des corps, des discours, des espaces et des temps, à questionner les manières exclusives de voir, de dire, de sentir et de penser. L'enjeu serait l'émancipation de toute domination et exclusion, y compris celle d'un discours artistique *a priori* engagé qui reproduirait des distinctions hiérarchisées sur son public.

De là, la réflexion sur le statut du spectateur au théâtre devient le cœur du critère de la politique pour Jacques Rancière. Comme le développe largement son essai *Le Spectateur émancipé*, l'efficacité politique aurait pour condition un rapport d'égalité entre les créateurs et les spectateurs, entre les acteurs et les participants. Jacques Rancière s'attaque ainsi à la vision traditionnellement passive du spectateur alors que l'art de regarder implique

⁷ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 66.

forcément toute une activité émotive, cognitive et physique de celui qui observe. Selon Jacques Rancière, personne ne doit prétendre à déterminer cette activité préalablement.

Si nous reprenons le fil de nos hypothèses, à présent, il est clair que parler de « politique du jeu » s'inscrit dans cette approche rancérienne que nous venons d'évoquer et que nous reprendrons tout au long de la réflexion. L'expression invite à penser comment le jeu, ou plus précisément ici le jeu dans la dramaturgie, est capable de désordonner le commun pour en proposer de nouvelles dispositions et par là même faire politique.

Du jeu au politique

Phénomène social, concept psychanalytique, métaphore politique, modèle philosophique, etc., le jeu est un concept variant, voire contradictoire, d'une théorie à l'autre. Haydée Silva Ochoa note ainsi comment elle a pu constater lors de sa recherche sur le jeu et la Littérature française au cours du XX^e siècle une confusion proportionnelle à son utilisation croissante au sein de notre époque :

Si la référence au jeu occupe une place croissante dans le discours moderne, envahissant tous les champs de l'activité humaine, cette évolution n'a pas fait l'objet de beaucoup de réflexions rigoureuses. On peut d'ailleurs se demander à juste titre si le jeu dont on parle en pédagogie, en politique, en philosophie, en psychologie, en économie, en mathématiques et dans bien d'autres disciplines encore est véritablement un⁸.

Face à cette indétermination, par ailleurs féconde pour notre exploration et sur laquelle nous reviendrons, il devient nécessaire de préciser un présupposé à notre réflexion. Nous considérons avec Haydée Silva Ochoa dans les pas de Jacques Henriot que le jeu relève davantage d'une posture envers la réalité des faits, d'un regard et d'une pensée, que d'un événement identifiable et vérifiable objectivement. Si nous pouvons le percevoir ou y adhérer grâce à l'établissement d'une convention plus ou moins explicite, le jeu n'existe pas en soi. Il est avant tout décrété par l'un ou l'autre de ses participants au sens large ici : son créateur, un de ses joueurs ou encore celui qui y assiste en tant que spectateur. Dans ce sens, Jacques Henriot précise :

⁸ Silva Ochoa, Haydée, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XX^e siècle*, Thèse de doctorat en Littérature et Civilisation Françaises, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 8.

[...] la seule "chose" qui soit à définir quand on parle de jeu est la forme de pensée, l'attitude mentale, la conscience singulière qui découvre dans ce matériel et cette structure des occasions ou des moyens de jouer⁹.

Ce constat amène finalement Jacques Henriot à considérer le jeu dans un rapport métaphorique avec ses utilisateurs :

On appelle jeu tout procès métaphorique résultant de la décision prise et maintenue de mettre en œuvre un ensemble plus ou moins coordonné de schèmes consciemment perçus comme aléatoires pour la réalisation d'un thème délibérément posé comme arbitraire¹⁰.

Autrement dit, dans le cadre de cette thèse, quand nous emploierons le terme de jeu, et souvent celui de ludique pour marquer une distinction avec l'interprétation des acteurs et des actrices, c'est bien un modèle abstrait et virtuel que nous convoquerons comme terrain commun de réflexion. Le modèle du jeu devient intéressant pour appréhender à la fois les discours des auteurs du corpus, les procédés de la création elle-même ou encore les relations qui s'établissent entre la scène et la salle.

Une fois sa nature de modèle posée, le jeu sera étudié également ici en termes de « dispositif » opérant et dynamique dans les œuvres. Pour formuler notre hypothèse d'une articulation entre ludique et politique et l'appréhender au sein des œuvres de notre corpus nous nous appuyons en effet sur la Critique des dispositifs telle qu'elle est proposée par « l'École de Toulouse¹¹ ». Il s'agit d'une approche de la Littérature et des Arts, développée dans les années quatre-vingt-dix par un groupe de chercheurs, principalement Marie-Thérèse Mathet, Stéphane Lojkine, Philippe Ortel et Arnaud Rykner¹², qui s'inspirent des réflexions initiales sur le dispositif de Michel Foucault et Jean-François Lyotard¹³. À partir des années deux-mille, les outils épistémologiques et méthodologiques de cette critique sont

⁹ Henriot, Jacques, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Paris, J. Corti, 1989, p. 123.

¹⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹¹ Le nom « École de Toulouse » est donné par Bernard Vouilloux, suite aux échanges lors d'un colloque toulousain en 2006. Cf. Vouilloux, Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique*, 718, mars 2007, pp. 152-168.

¹² Voir les ouvrages collectifs suivants : *La Scène. Littérature et arts visuels*, M.-T. Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2001 ; *L'Écran de la représentation*, S. Lojkine (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2001 ; *L'Incompréhensible Littérature, réel, visuel*, M.-T. Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2003 ; *Brutalité et représentation*, M.-T. Mathet (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2006 et *Discours, Images, Dispositifs*, P. Ortel (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008. Dernièrement, la critique des dispositifs a fait l'objet d'une publication spécifique depuis le point de vue des études hispanistes, *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*, M. Martinez Thomas et E. Gobbé Mévellec (dir.), Ciudad Real, Ñaque, 2014.

¹³ Notamment dans les ouvrages respectifs suivants, Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975 et Lyotard, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1973.

approfondis par les recherches au sein du laboratoire LLA CREATIS de l'Université Toulouse II – Jean Jaurès auquel nous appartenons.

En pensant l'œuvre d'art en termes de dispositif, autrement dit par Philippe Ortel comme « [...] une matrice d'interactions potentielles, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle¹⁴ », la critique en question souligne l'hétérogénéité des éléments articulés et l'importance de l'utilisateur dans cette articulation. Elle distingue en effet trois niveaux irréductibles et complémentaires de l'œuvre ; le niveau technique, le niveau pragmatique et le niveau symbolique. Le premier niveau relève des éléments, des techniques, des matériaux convoqués, soit concrètement sur le papier, la scène ou dans l'atelier, ou symboliquement au sein de la fiction. Il touche à l'organisation de l'œuvre, ses dimensions formelles et matérielles, sans lesquelles cette dernière n'existerait pas. Le deuxième niveau concerne les relations variables qui se mettent en place entre les utilisateurs et ce premier niveau technique, mais aussi entre les publics et les créateurs plus largement. Bref, il observe les rapports proposés par l'œuvre qui donnent une direction à l'événement et à sa réception mais aussi ceux qui justement s'élaborent sans anticipation. Finalement, le troisième et dernier niveau, qui dépend complètement des deux précédents, s'intéresse aux sens que peut produire l'œuvre dans sa confrontation avec un public. Il étudie les valeurs et les contre-valeurs mises en rapport par l'œuvre, mais surtout il permet de saisir l'ouverture plus ou moins grande pour l'interprétation.

Si, depuis l'approche des dispositifs, les différentes dimensions (matérielles, relationnelles, symboliques) d'une œuvre doivent être prises en compte pour évaluer ses effets, la réflexion de la politique au théâtre s'élargit donc au-delà d'une question thématique ou discursive et pose le regard sur les formes techniques et les relations au spectateur. Cette approche s'inscrit dans une pensée contemporaine que nous avons évoquée avec Jacques Rancière, qui déplace la question de la politique comme seule idéologie à l'expérience sensible et partagée d'une reconfiguration du présent. À partir de là, nous émettons l'hypothèse que le dispositif ludique peut s'articuler et nourrir le projet d'un théâtre politique renouvelé. Nous pensons en effet que les conditions et les modalités récurrentes de ce modèle, tour à tour libre, fictif, gratuit, imprévisible ou encore divertissant, offrent une matière particulièrement opportune pour repenser les formes et les

¹⁴ Ortel, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, Images, Dispositifs*, op.cit., p.6.

effets d'un tel théâtre. Si nous initions ici le dialogue aussi hypothétique qu'inattendu entre ludique et politique à partir de la théorie des dispositifs, trois dimensions principales se voient immédiatement remises en mouvement par comparaison avec un théâtre politique plus évident ; le rapport au réel, la production du sens et des interprétations et enfin la considération du spectateur. L'exposition des théories majeures sur le jeu au sein de notre développement nous permettra d'argumenter l'hypothèse en question. Pour l'heure, nous esquissons ici les pistes qui nous intéresseront tout au long de l'analyse.

Le niveau technique du dispositif ludique correspondrait à sa capacité de suspension et sa faculté d'introduire du désordre dans le réel. Le jeu a en effet souvent été considéré comme s'opposant à la réalité. Quoique cette opposition ait été remise en question par des théories plus récentes, nous nous permettons de la reprendre en tant que représentation effective dans la création et la réception pour instaurer d'autres types de rapports avec la réalité. Un dispositif par le jeu assume et rend visible sa nette distinction d'avec les coordonnées habituelles de notre vie quotidienne et propose d'emblée leur suspension. Mettant à distance les injonctions de réalisme et de fidélité tout comme s'émancipant des urgences de l'actualité, cette approche du théâtre coïncide avec l'idée d'un art autonome qui prend son droit de poser un espace-temps singulier. À partir de ce principe d'autonomie et de suspension, la disposition ludique de la politique ne peut se concevoir comme une mise au service d'un discours ou d'une cause qui lui serait extérieur, elle reste foncièrement indépendante. Il s'agit plutôt d'imaginer comment elle remet en scène le monde après l'avoir suspendu depuis ses propres règles. Après ou en même temps qu'il interrompt notre expérience continue du réel, le jeu en effet peut la désordonner par l'instauration de règles inédites. Il peut remettre alors en mouvement les relations données entre les éléments du sensible, il peut y ajouter un jeu au sens de marge dans les mécanismes, les systèmes, les structures qui lui semblent trop serrés. Au sein des textes, il faudra donc être attentif à la matière convoquée et aux reconfigurations auxquelles le jeu la soumet.

En ce qui concerne la dimension relationnelle du jeu, elle est première et essentielle, dans la mesure où le jeu est une convention mentale entre des *a priori* sujets libres et égaux. Le jeu naît d'une participation volontaire et repose sur un principe d'équité initiale. En contexte de jeu, les sujets sont par principe dans leur libre consentement, pour y entrer comme pour en sortir. La liberté de leur choix de pensée et de mouvement conditionne le déroulement

du jeu. De même, ils partent avec les mêmes chances et conditions, même si la suite peut définir des gagnants et des perdants. Pour le théâtre, dont nous faisons l'hypothèse ici, le spectateur est un joueur considéré à part entière bien qu'inconnu à qui on laisse la place, le temps et le choix de sentir et de penser. Le cadre se veut bienveillant et plaisant sans la moindre hiérarchie possible. Cela est particulièrement en accord avec la perspective d'un spectateur émancipé ou du moins un spectateur que l'on considère à égalité développée par Jacques Rancière. Par ailleurs, si le dispositif se joue de son spectateur et le laisse dans l'implicite quant au règlement, il ne pourra être activé dans tout son potentiel et restera le terrain de celui qui le conçoit uniquement. Face aux textes du corpus, il faudra donc être attentif à la relation entre les joueurs et à la possible appropriation du jeu par les spectateurs.

Finalement, le troisième et dernier niveau, qui dépend complètement des deux précédents, s'intéresse aux sens que peut produire l'œuvre dans sa confrontation avec un public. Le niveau symbolique du jeu relève d'une grande ouverture puisqu'il se caractérise par une absence première de finalité. Le jeu n'a de sens que s'il n'en a pas déjà un, autrement dit, à condition que sa résolution finale reste, littéralement, à jouer. Cette nature imprévisible et indéfinie du jeu exige, dans le théâtre en question, un rapport au sens le plus ouvert possible. La perspective politique, vis-à-vis de la construction du sens et en particulier de la critique, ne pourrait se contenter dans ce cas d'un contenu, d'un savoir, d'une thématique ni même d'une métaphore tirée de l'histoire ou de l'actualité politique. Cette perspective ne se résumerait pas non plus à la simple intention ou à l'effet recherché par l'artiste lors du processus de création, qu'il s'agisse de la provocation, la prise de conscience ou encore la compassion. En effet, si le jeu attire notre attention, car il n'a *a priori* d'autre finalité que lui-même, c'est qu'il permet de sortir d'une logique instrumentale du théâtre comme le moyen de dire ou de faire ce qu'un artiste aurait programmé. Entendu comme un jeu intransitif, arbitraire et chaotique, mais toujours attentif à son contexte, le théâtre voit s'étendre son potentiel signifiant, car moins contraint, et s'ouvre au propre potentiel du spectateur. Il s'offre comme une expérience de pensée et de sens délibérément non sérieuse et improbable pour déplacer les représentations classiques et les interprétations dominantes. Il rappelle depuis sa propre convention et ses règles arbitraires et plastiques celles qui habitent notre réalité quotidienne.

À condition d'être utilisées dans une perspective critique et utopique, il nous semble, à ce point, que certaines pistes ouvertes par le modèle du jeu au théâtre participent à la réflexion actuelle sur le renouvellement de la politique. D'un côté, ce modèle mettrait en échec la logique dogmatique et solennelle d'un certain théâtre engagé en restant attentif aux potentielles contradictions de toute intention politique. De l'autre, il reformulerait les lieux et les enjeux mêmes de la politique au théâtre à partir notamment des rapports alternatifs au réel, au sens et au spectateur. Nous supposons qu'un théâtre critique et ludique a sa place aujourd'hui parmi d'autres acceptions de théâtre politique, et que, d'ailleurs, il s'essaie déjà dans la création contemporaine. C'est bien à partir et grâce à notre rencontre avec les théâtres et les contextes de trois auteurs latino-américains actuels, le colombien Fabio Rubiano, l'argentin Rafael Spregelburd et l'uruguayen Gabriel Calderón, que nous formulons cette hypothèse. Notre expérience de terrain depuis plusieurs années dans différents pays d'Amérique latine nous amène en effet à penser que la question de la redéfinition du théâtre politique est au cœur des préoccupations de la création contemporaine en Amérique Latine. Venons-en donc à la source de cette formulation ; l'articulation entre les créations, les questionnements et les réalités spécifiques de ces trois artistes.

Le contexte d'énonciation de notre hypothèse : le théâtre latino-américain depuis la fin des années quatre-vingt.

Parler de *théâtre latino-américain* ne revient certainement pas à penser une création particulière et homogène. Il s'agit bien d'un ensemble dynamique de pratiques et de pensées aux identités, aux tendances et aux divergences multiples. Christilla Vasserot et Denise Laroutis, traductrices et spécialistes du théâtre en question, introduisent leur anthologie *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine : 30 auteurs sur un plateau*, de la manière suivante :

Amérique latine. Cette désignation à elle seule suscite les interrogations, les réserves, les controverses. Et, au sein de cet ensemble dont la définition est à l'évidence complexe, pourra-t-on parler d'un théâtre latino-américain ? Suffira-t-il de décliner l'expression au pluriel (les théâtres latino-américains) pour qu'elle devienne satisfaisante ? Le théâtre qui s'écrit et se joue dans cette Amérique que l'on dit latine n'est pas juste l'expression d'une diversité, d'une mosaïque, d'un continent mutlifacétique. Il est néanmoins à l'image de ce dernier : irréductible à une tendance, à un courant dominant, voire à une langue¹⁵.

¹⁵ Laroutis, Denise et Vasserot, Christilla (dir.), *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine : 30 auteurs sur un plateau*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2012, p. 8.

Cette diversité, traversée par ailleurs par des envies et des questions communes, a été étudiée et continue de l'être de ce côté de l'Atlantique¹⁶. Par ailleurs, pour ce qui est plus précisément de la question du théâtre politique, la majorité des études en France s'est souvent résumée aux théâtres des années soixante-dix et quatre-vingt, explicitement politisés et relevant d'un même modèle de théâtre engagé sur lequel nous reviendrons. Associée à un regard parfois stigmatisant et condescendant porté par la France sur l'Amérique latine, cette perspective devenant unique a pu contribuer à une connaissance et à une compréhension désactualisées de la création contemporaine de cette aire géographique. Comme l'affirme le critique argentin Jorge Dubatti :

[...] de nombreux critiques européens et états-uniens pensent que la fonction première du théâtre latino-américain revient à raconter directement les crises politiques et économiques et les processus historiques immédiats¹⁷.

Cependant, depuis quelques années, en écho à la dynamique de recherche outre-Atlantique et à la présence de nombreux groupes d'Amérique latine sur les scènes françaises, l'intérêt de chercheurs et chercheuses¹⁸ en France semble davantage se porter sur la diversification¹⁹ des esthétiques et des visions de la politique au sein des différents

¹⁶ Sans prétendre à l'exhaustivité ici, notre parcours nous a amenée à rencontrer les travaux de chercheurs et chercheuses en théâtre du domaine hispaniste comme Osvaldo Obregón et Daniel Meyran, parmi les initiateurs, mais aussi plus récemment Christilla Vasserot, Isabelle Reck, Carole Egger, Eva Golochio, Milagro Esquero, Nachou Galera ou encore Stéphanie Urdician et Isabelle Clerc.

¹⁷ Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I, convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 21: "[...] muchos críticos europeos y norteamericanos piensan que la función primordial del teatro latinoamericano es dar cuenta directamente de las crisis políticas y económicas y los procesos históricos inmediatos." (Nous traduisons.)

¹⁸ Nous pensons en particulier à la thèse de Julia Lavatelli, *Les Nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2000, de Luciano Di Prieto, *Le théâtre argentin entre 1983-2003 : une esthétique de la décomposition*, Thèse de doctorat en Espagnol, Université de Perpignan, 2014, d'Inès Stranger *La réinvention de la forme scénique dans le théâtre chilien durant la « transition politique »*, Thèse de doctorant en Études Théâtrales, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2016 mais aussi aux travaux en cours de Florencia Dansilio à Paris 3 sur *Les avant-gardes théâtrales en Argentine, Chili et Uruguay post-dictature. Une sociologie esthétique du théâtre latino-américain* et de Benoit Hennaut à l'EHESS sur *Une étude de la réinvention politique et sociale dans le champ du théâtre argentin indépendant post-1983 à travers l'usage du patrimoine théâtral et le thème du huis clos familial*. Plus largement, ces dernières années, de nombreuses recherches doctorales sur le théâtre latino-américain se développent comme celle d'Ana Maria Vallejo de Paris 3 sur les écritures du corps dans le théâtre latino-américain, de Gabriella Serban de Toulouse 2 sur les masculinités dans la dramaturgie colombienne, de Joanna Sanchez de Strasbourg sur la famille dans tous ses états, cas du théâtre argentin contemporain, de Denise Cobello de Toulouse 2 sur la révision du concept de théâtre documentaire à travers la performance dans le théâtre alternatif de 2000 à 2015 en Argentine, ou encore de Lila Bisiaux de Toulouse 2 sur les dramaturges femmes politiques au Mexique aujourd'hui.

¹⁹ Cette diversification a été largement théorisée au sujet du théâtre en Argentine post-dictature par Jorge Dubatti sous l'expression de *Canon de la multiplicité (Canon de la mutiplicidad)*. Cf., Dubatti, Jorge, "Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad", *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, n°24, 2003, pp. 111-124.

pays. Dans ce sens, nous souhaitons par cette thèse contribuer à montrer que cette diversification, le plus souvent étudiée dans le cadre d'une dramaturgie nationale ou régionale, est intéressante à penser comme un phénomène commun à l'ensemble de en question.

De fait, en Amérique latine, la relation entre théâtre et politique a été et reste toujours perçue comme nécessaire face à l'urgence des conjonctures présentes et aux conséquences de l'histoire politique récente. Par ailleurs, les modalités possibles de cette relation n'ont cessé de faire débat surtout depuis la fin des années quatre-vingt. Le modèle à suivre, en dépit des divergences, dès la moitié du XX^e siècle et jusqu'aux années quatre-vingt, était celui d'un théâtre engagé où la recherche artistique tendait à se confondre avec l'action politique émancipatrice. Dans la création, mais aussi dans l'organisation du travail et dans les rapports au public, la perspective idéologique informait souvent le théâtre. La politisation des pratiques s'est parfois vue débordée et déplacée vers un spectacle de la politique où le théâtre servait de scène d'exposition à une conviction ou aux débats idéologiques du moment.

La fin des années quatre-vingt marquent un changement dans le rapport des sociétés latino-américaines avec l'activité politique et, par-là même, avec le champ idéologique²⁰. Pour certaines, comme dans les pays du Cône Sud, la fin des dictatures et le retour à une démocratie officielle obligent à repenser les pratiques de résistance, nécessaires pendant des années. Pour d'autres, la détérioration et l'ambivalence des conflits armés auxquels participent les guérillas communistes, comme en Colombie et au Pérou, rendent de plus en plus difficile l'adhésion aux luttes révolutionnaires. Pour la grande majorité des pays, c'est l'entrée massive et univoque du néolibéralisme dans leur économie qui brouille les rapports à la politique en tant que pouvoir représentatif alors que cette dernière se voit désincarnée et globalisée dans le règne du tout commercial. Par ailleurs, au-delà de l'aire géographique en question, le climat international est au scepticisme idéologique au moment où le mur de Berlin vient de tomber et le projet communiste d'être désavoué. L'Amérique latine n'est pas épargnée par cet état d'esprit général et ses théâtres du moment s'en font ressentir.

²⁰ Cette donnée, dont les facteurs et les acteurs sont complexes, fait l'objet d'une partie plus après dans la thèse. Cf., « 1. Prétentions et perspectives politiques en procès. », pp.72-83 .

La relation jusque-là confiante et légitime du théâtre avec la politique devient plus suspicieuse et critique. Les nouvelles générations mettent à distance les valeurs et les pratiques d'un théâtre ontologiquement politique et militant des années soixante, soixante-dix. Elles font explicitement de la prétention politique un des objets mêmes de leurs questionnements. Elles doutent de la responsabilité du théâtre envers le présent, mais surtout de sa capacité à changer le monde, autrement dit ce que les générations précédentes avaient pu considérer comme évident. Ces changements de perspective amènent parfois à la revendication décomplexée d'un art apolitique et nihiliste, mais le plus souvent la situation provoque une recherche de reformulations esthétiques pour continuer à faire de la politique au théâtre, mais autrement. La question n'est pas abandonnée, mais déplacée vers d'autres formes et d'autres enjeux. C'est dans ce contexte mouvementé au tournant du XX^e siècle avec le XXI^e que les trois auteurs de notre corpus apparaissent.

Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón

La vie et la création de ces trois *teatristas*²¹ témoignent et participent du tournant évoqué entre l'hégémonie d'un modèle de théâtre politique et sa diversification. Fabio Rubiano commence à travailler en 1985, Rafael Spregelburd intensifie sa pratique tout au long des années quatre-vingt-dix et Gabriel Calderón se fait connaître au début des années deux mille. Leurs parcours sont d'autant plus éclairants qu'ils ne manquent pas d'incarner une « continuité dans la rupture²² », pour reprendre l'expression de Víctor Viviescas, autrement dit un savant mélange entre l'héritage du théâtre latino-américain précédent et des

²¹ Le concept de *teatrista*, que l'on peut traduire par homme ou femme de théâtre en français, est développé par Jorge Dubatti pour qualifier la nouvelle génération d'artistes polyvalents dont nos auteurs font partie. Dubatti, Jorge, "Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad", *op.cit.*, p. 19: «Le terme de *teatrista* s'est imposé depuis une quinzaine d'années dans le milieu théâtral argentin. « Teatrista », c'est un mot qui incarne fondamentalement l'idée d'une diversité. Il désigne un créateur qui ne se limite pas à un seul rôle théâtral (dramaturgie ou mise en scène, interprétation ou scénographie, etc.), et gère tous ou presque tous les métiers de l'art théâtral. » (Nous traduisons.)

²² Nous empruntons cette expression à Víctor Viviescas pour signifier la rupture relative que nos auteurs entreprennent vis-à-vis de l'esthétique et de la vision du théâtre qui les précède. Víctor Viviescas l'utilise plus précisément dans *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)*, Maestría en literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, Bogotá, octobre 2003, p. 3 : «L'expression de *continuité dans la rupture* désigne le fait que la crise du système de représentation épique moderne ne signifie pas un total abandon de ses présupposés, et souligne en même temps l'exploration de procédés propres à l'écriture postmoderne sans que cette dernière s'installe de manière hégémonique au sein de la dramaturgie colombienne.» (Nous traduisons.)

innovations propres à leur temps. En quelques lignes, nous proposons de les situer ici dans le paysage de la pratique théâtrale sachant que d'autres parties détailleront plus largement leur présentation²³.

Fabio Rubiano (Fusagasugá, Colombie, 1963) est dramaturge, metteur en scène, acteur (théâtre, cinéma, télévision) et pédagogue. Il travaille depuis plus de trente ans au renouvellement et à la dynamique de la scène théâtrale colombienne. Il se trouve au croisement de plusieurs générations et peut ainsi témoigner d'une diversification des pratiques et des esthétiques du théâtre colombien au cours des dernières décennies. Fabio Rubiano est l'auteur d'une vingtaine de textes qu'il a pour la plupart mis en scène au sein du groupe qu'il a fondé, le Teatro Petra. Il a sa place parmi les grands noms de la scène contemporaine, étant plusieurs fois lauréat de prix et de bourses, autant en dramaturgie qu'en mise en scène, au niveau national et latino-américain²⁴. Il donne régulièrement des conférences, anime des ateliers et a enseigné dans différentes universités. Il a par ailleurs participé à de nombreux festivals internationaux seul ou avec son groupe²⁵. Même s'il reste mal connu des scènes françaises, une récente collaboration avec l'équipe du Théâtre des Chimères dirigé par Jean-Marie Broucaret laisse espérer que son théâtre sera davantage relayé en France très prochainement²⁶.

Sur le plan de la recherche, la dramaturgie de Fabio Rubiano a fait l'objet de plusieurs articles et études en espagnol²⁷ et nous disposons de deux thèses en français soutenues à

²³ Cf., «Les auteurs en jeu », pp. 135-189.

²⁴ Il a reçu le Prix National de Dramaturgie pour ses oeuvres *Ornitorrincos, Cada vez que ladran los perros* [Ornithorynques, Chaque fois que les chiens aboient] (1997), *La Penúltima cena* [L'Avant-dernière scène] (1999), *Gracias por Haber Venido* [Merci d'être venu] (1996) et celui de Mise en Scène en 2013 pour ses spectacles *El vientre de la ballena* [Le Ventre de la baleine], *Sara dice / Sara dit que y Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* [Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harisson Ford] (2008). Il a reçu également le Prix Iberescena en Dramaturgie pour *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harisson Ford* (2008) et celui Colombo-Français pour *El Natalicio de Schumann (Pieza sobre la conmemoración, la Colonia y la Independencia)*. [L'anniversaire de Schuman] (2010). Pour l'écriture de sa pièce *Mosca* [Mouche], il a reçu la bourse Fonca du Mexique et du Ministère de la Culture de Colombie 1999-2000.

²⁵ Notamment en Bosnie Herzégovine, Brésil, République dominicaine, Espagne, France, Mexique, Allemagne, Nicaragua, Salvador, Panama, Slovénie, États-Unis, Venezuela, Argentine, Équateur.

²⁶ La collaboration avec le groupe de Biarritz a conduit le Teatro Petra à présenter *Sara Dice* et *El Vientre de la Ballena* au festival les Translatines en 2013. En 2016, le Théâtre des Chimères a monté le spectacle *Deux Sœurs* [*Dos Hermanas*] traduit par Marie-Carmen Nazabal et Amaya Labéguerie. Au second semestre 2017, à l'occasion de l'année France – Colombie organisée par l'Institut Français, le Teatro Petra fait une tournée en France.

²⁷ En plus des articles cités en bibliographie, nous pensons en particulier à l'étude de *Mouche* et *Sara dit que* dans la récente thèse de Manuela Elisa Vera Guerrero, *La Estructura de Sentimiento y la Dramatología*

l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle qui l'intègrent au sein de leur corpus, celle de Víctor Viviescas et celle de Sandra Camacho²⁸. Nous espérons compléter ces études et participer à une meilleure connaissance en France de cet auteur incontournable dans le panorama de la dramaturgie nationale par l'analyse de certaines pièces plus récentes et un nombre d'œuvres conséquent. Notre corpus comprend des pièces datant des quinze dernières années qui nous semblent former un tout cohérent autour de notre problématique du jeu et de la politique. Fabio Rubiano parle lui-même d'un moment de maturité dans son travail. Le corpus comprend *Mosca* [Mouche] (2002), *El vientre de la ballena* (2006/2013) [Le Ventre de la baleine], *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harisson Ford* [Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harisson Ford] (2008), *Sara dice / Sara dit que* (2010) et *Imago Mundi* (2010)²⁹.

Rafael Spregelburd (Buenos Aires, Argentine, 1970) est dramaturge, metteur en scène, acteur (de théâtre et, plus récemment, de cinéma), traducteur³⁰ et pédagogue. Actif depuis le début des années quatre-vingt-dix, le théâtre indépendant argentin vivant une période de grande effervescence et de rupture postdictature, son théâtre atypique reste jusqu'à aujourd'hui un des plus suivis par le public et la critique dans le pays. Rafael Spregelburd compte à son actif plus d'une trentaine d'œuvres qu'il a notamment écrites dans le cadre de commandes, résidences, bourses et invitations comme auteur associé³¹ et pour lesquelles il a reçu un nombre conséquent de prix³². Reconnu autant dans différents pays d'Europe qu'en Argentine, son œuvre est traduite dans plusieurs langues depuis la fin des années quatre-

aplicadas al Teatro Colombiano en el umbral del siglo xxi: (acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos), Memoria para optar al grado de doctora, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

²⁸ Cf., Viviescas, Víctor, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2005 (*Amours Simultanés* et *L'Avant-dernière scène*) et Camacho, Sandra, *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2010 (*Ornithorynques*, *Chaque fois que les chiens aboient* et *Le Ventre de la baleine*).

²⁹ Concernant les traductions des titres en français, lorsque nous signalons la traduction [de cette manière] c'est qu'elle nous est propre en l'absence d'une traduction officielle et quand nous *la signalons ainsi* c'est que cette traduction existe et a été utilisée dans une publication.

³⁰ Traducteur de l'anglais et de l'allemand, Rafael Spregelburd est l'auteur de versions en espagnol de pièces d'Harold Pinter, Steven Berkoff, Sarah Kane, Wallace Shawn, Reto Finger et Marius Von Mayenburg entre autres.

³¹ Dans ce sens, Rafael Spregelburd a collaboré notamment avec la Sala Beckett de Barcelone (1995), le British Council et le Royal Court Theatre de Londres (1998-2001), le Deutsches Schauspielhaus d'Hambourg (2000), le Chapter Arts Centre de Cardiff (2007), le Teatre Nacional de Catalunya (2007), la Frankfurter Positionen (2008), la Schaubühne de Berlin (2009), le Pro Helvetia de Zurich (2010), CSS d'Udine (2012), La Comédie de Caen (2015).

³² Rafael Spregelburd a reçu en particulier le Prix Tirso de Molina (Espagne), Casa de las Américas (Cuba), Prix Ubu (Italie), Prix de Dramaturgie de la Ville de Buenos Aires, Argentores, Maria Guerrero, Florencio Sanchez, Trinidad Guevara, Prix du Journal Clarin et Prix Konex (Argentine).

vingt-dix³³ et ses spectacles se créent parfois d'abord à l'étranger³⁴. De la même manière, ses activités pédagogiques en dramaturgie, interprétation et mise en scène, dépassent les frontières nationales dans des écoles et universités de différents pays. Bien que de manière laborieuse et intermittente, sa reconnaissance en France a été acquise dans un premier temps grâce aux traductions de Françoise Thanas et Dorothée Suarez³⁵. Plus récemment c'est l'équipe du Théâtre des Lucioles, comptant les argentins Marcial Di Fonzo Bo et Guillermo Pisani, qui développe le plus assidument son théâtre sur les scènes françaises³⁶.

Bénéficiant d'une visibilité relativement plus ancienne et importante en France que les deux autres auteurs du corpus, Rafael Spregelburd ne fait pourtant pas l'objet de beaucoup d'études dans notre langue. Les thèses, déjà mentionnées, de Julia Lavatelli et Luciano Di Pietro abordent chacune une pièce parmi ses premières productions, respectivement *Les Restes de l'hiver* (1992) et *Un Moment argentin* (2001). Guillermo Pisani, son traducteur privilégié en français, a également mené une étude comparative dans le cadre d'un mémoire de master en dialogue avec le travail de Joël Pommerat³⁷. Il s'agit donc pour nous de faire davantage connaître cet artiste internationalement apprécié et tout particulièrement en Amérique latine où il a participé à former bon nombre des dramaturges actuels. Auteur prolifique et sans limites, Rafael Spregelburd nous amène à choisir dans son travail récent, celles de ses œuvres qui sont pertinentes par rapport à nos questionnements. La période commence aux débuts des années deux mille avec trois œuvres majeures appartenant à *L'Héptalogie de Hieronymus Bosch* et s'arrête en 2014 avec deux autres œuvres moins étudiées, mais qui donnent une direction à ses nouvelles recherches. Le corpus compte *La*

³³ Ses œuvres sont traduites notamment en anglais, français, allemand, tchèque, suédois, slovène, catalan, néerlandais, italien, croate, turc, polonais, russe, grec, portugais.

³⁴ Ce fut le cas notamment avec *Un Momento Argentino* [Un Moment argentin] en Angleterre (2002), *Buenos Aires* au Pays de Galles (2007), *Lucido / Lucide* en Espagne (2007), *La Terquedad / L'Entêtement* et *Todo* [Tout] en Allemagne (2008-2009), *Spam* en Italie (2014) ou encore *Santa Cecilia de Borja en Zaragoza* [Sainte Cécilia de Borja à Saragosse] en Espagne (2014).

³⁵ Elles ont notamment traduit *Chansons joyeuses d'enfants de la patrie* (1995), *L'extravagance* (1996), *Satanique* (1998), *Les Restes de l'hiver* (1999), *La Modestie* (2000), *A l'échelle humaine* (2003) pièce coécrite avec Javier Daulte et Alejandro Tantanian, *La Stupidité* (2006).

³⁶ Le groupe a effectué un travail de traduction et parfois de mise en scène et de publication autour des œuvres *La Connerie* en 2008, *La Panique* en 2009, *La Paranoïa* en 2009, *L'Entêtement* en 2011, *Lucide* en 2012, *Spam* en 2014. Un nouveau projet de collaboration est en cours depuis 2012 avec notamment une première lecture de textes au Festival d'Avignon par les élèves du TNS (Théâtre National de Strasbourg) en 2015 et une présentation du spectacle *La Fin de l'Europe* à la Comédie de Caen a lieu en septembre 2017.

³⁷ Pisani, Guillermo, *Le processus d'écriture et la pratique scénique chez Joël Pommerat et Rafael Spregelburd : les cas de "Au Monde" et de "La panique"*, Mémoire de Master 1 en Études théâtrales, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2005.

Estupidez / La Connerie (2003), *La Paranoia / La Paranoia* (2007), *La Terquedad / L'Entêtement* (2009), *Todo [Tout]* (2010) et *Spam* (2014).

Gabriel Calderón (Montevideo, Uruguay, 1982) est dramaturge, metteur en scène, acteur et pédagogue. Découvert très jeune grâce au succès de sa pièce *Mi Muñequita - la farsa- / Ma petite poupée* au début des années deux mille, Gabriel Calderón est considéré comme l'initiateur d'une nouvelle dynamique dans la dramaturgie uruguayenne. Un renouveau se présente en effet après une décennie paralysée par des conflits générationnels et surtout consacrée aux innovations des metteurs en scène. Auteur d'une vingtaine de pièces pour lesquelles il a largement contribué au montage dans le cadre du groupe COMLOT, l'« enfant terrible³⁸ » du théâtre uruguayen est largement reconnu au niveau national³⁹. En tant qu'auteur, metteur en scène et pédagogue, il travaille de plus en plus en Amérique latine et, au-delà, à l'International⁴⁰ où ses spectacles circulent et ses textes commencent à être traduits⁴¹. Dans ce sens, la collaboration avec le Théâtre des Quartiers d'Ivry, avec à sa tête le metteur en scène Abdel Hakim, a permis à Gabriel Calderón une première entrée sur la scène française⁴².

Il existe encore peu de bibliographies en français sur Gabriel Calderón, si ce n'est des articles de revue⁴³ ou des critiques de spectacle. Cela peut s'expliquer par son apparition relativement récente en comparaison des deux autres auteurs dans le champ de la création

³⁸ Traduction de Françoise Thanas pour le surnom de *niño mimado* qui a pu lui être attribué à ses débuts.

³⁹ Il a notamment reçu le Prix de Dramaturgie de l'Institut International de Théâtre (Uruguay) pour ses œuvres *Mi Muñequita - la farsa / Ma Petite poupée*, *Más vale solo* [Vaut mieux tout seul], *Las buenas muertas* [Les Bonnes Morts] (2003), celui du concours du Fond National de Théâtre pour *El callejón de los Ateos* [L'Allée des Athées] (2005), celui du concours Littéraire Municipal pour *Mi pequeño Mundo Porno* [Mon petit Monde Porno] (2006), le Prix Florencio pour sa mise en scène de *Morir* de Sergi Belbel [Mourir] (2005), le Prix Iris pour sa coordination du projet *Obscena* [Obscène] (2008), le Prix Morosoli pour son apport à la culture nationale au cours de sa jeune carrière (2005) et le Prix des Jeunes Talents attribué par la Fondation Bank Boston (2006).

⁴⁰ Au niveau international, Gabriel Calderón a été boursier du programme Djerassi Artist, à San Francisco en 2005, de la Fondation Carolina à Madrid en 2004, professeur invité à la Sala Beckett de Barcelone en 2009, auteur de la résidence internationale Royal Court Theatre de Londres en 2009. Il est également membre du Lincoln Center Theater Directors Lab de New York depuis 2011.

⁴¹ Certains de ses spectacles ont été présentés en Argentine, Brésil, Panama, Pérou, Espagne, France et Mexique. Certains de ses textes sont traduits en français, anglais, allemand et portugais.

⁴² Abdel Hakim découvre les spectacles de Gabriel Calderón en 2006, ce dernier ayant l'habitude de travailler avec des groupes en Uruguay. Au cours des années 2012 et 2013, Gabriel Calderón a été invité en résidence au Théâtre des Quartiers d'Ivry pour écrire sa pièce *Ex* et mettre en scène *Uz* et *Or*. La trilogie a été traduite à l'occasion par Françoise Thanas et Maryse Aubert et publiée chez Actes Sud (2013). Dans ce même cadre, Abdel Hakim a monté sa pièce *Mi Muñequita la farsa* depuis une traduction en français par Françoise Thanas (2014).

⁴³ Il faut signaler que la revue théâtrale *Friction* lui consacre un numéro spécial complet en 2013. cf. Han, Jean-Pierre (dir.), « Dossier Radical Calderón », Hors-série n°5, Paris, *Revue Frictions (théâtres-écritures)*, avril 2013.

théâtrale. Par ailleurs, Gabriel Calderón est aujourd'hui considéré comme un si ce n'est comme le représentant de la nouvelle dramaturgie nationale, en particulier sur les scènes étrangères. Il semble donc intéressant de proposer une analyse conséquente de son oeuvre en langue française. Par son jeune âge, Gabriel Calderón contraste avec les auteurs précédents et nous amène à prolonger la réflexion sur une génération montante encore différente. Le corpus permet également de sentir l'évolution de la propre dramaturgie de Gabriel Calderón tout en cherchant à en retracer une unité autour de la dynamique du jeu. Il comprend *Las Buenas Muertes / Les Bonnes morts* (2003), *Uz - el pueblo / Ouz - Le Village* (2006), *Or - tal vez la vida sea ridícula / Or - peut-être la vie est-elle ridicule* (2009), *Ex - que revienten los actores / Ex - que crèvent les protagonistes* (2012) et *La Mitad de Dios [La Moitié de Dieu]* (2013).

Sans vouloir les réunir en tant que groupe ou mouvement, bien qu'ils se connaissent et apprécient mutuellement leur travail, la mise en rapport de ces trois auteurs devrait nous permettre de participer au travail de redéfinition, ou du moins de questionnement, de la politique au théâtre qui nous intéresse ici. Nous faisons l'hypothèse, qu'ils présentent des positions ou plutôt des dispositions favorables à l'articulation entre ludique et politique, mais surtout que cette articulation inattendue habite et donne forme à leur dramaturgie⁴⁴. Entre l'exposition critique de leur vision et l'analyse fouillée de leurs œuvres singulières, nous vérifierons si notre hypothèse d'une politique du jeu, est bien opérante et nous verrons également dans quelles mesures et de quelles façons les deux dimensions se complètent, se confrontent, se renouvellent mutuellement chez chaque auteur.

De l'hypothèse à son actualisation par les œuvres

Dans cette thèse, la politique du jeu au sein de la dramaturgie latino-américaine contemporaine, en particulier chez Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón, fera l'objet de deux approches complémentaires et organisées successivement.

Dans une première partie, nous étudierons le contexte historique latino-américain difficilement accessible en langue française et le cadre théorique plus large de notre

⁴⁴ Nous reviendrons sur la relation singulière que chaque auteur entretient avec le concept de jeu dans la partie qui les concerne. Nous pouvons d'ores et déjà dire que Rafael Spregelburd est le plus enclin à revendiquer cette relation quand Gabriel Calderón la détourne et Fabio Rubiano ne l'évoque quasiment pas.

réflexion. Ces éléments sont ceux qui nourrissent l'hypothèse d'un théâtre ludique comme forme possible de théâtre politique contemporain.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous observerons l'évolution de la question du théâtre politique au sein du contexte latino-américain au cours du XX^e à travers l'établissement puis la remise en question successive du modèle du théâtre engagé. D'une part, cela nous permettra de considérer en quoi la perspective politique est fondamentale dans l'histoire et l'énonciation moderne de ce théâtre et comment elle perdure, peut-être plus qu'ailleurs, dans un contexte postmoderne décapant. D'autre part, il s'agira d'observer comment, même si cette perspective politique n'est pas niée dans le fond, elle est sommée de redéfinir sa conception traditionnelle et de se diversifier dans ses réalisations.

À partir de cette expérience latino-américaine, nous tenterons de repenser plus largement dans un second chapitre les lieux et les enjeux de la relation entre théâtre et politique aujourd'hui avec l'idée que le jeu peut être une alternative possible. Nous verrons d'abord les déplacements de sens de la politique elle-même au regard de notre époque, et cela, en dialogue avec la pensée de Jacques Rancière principalement. Cela nous permettra ensuite de proposer des conditions pour un théâtre politique contemporain. Le modèle du jeu apparaîtra alors comme un interlocuteur pertinent pour ces nouvelles conditions de la politique. Pour ce faire, nous détaillerons les définitions théoriques majeures du jeu de Schiller à Jacques Henriot, en passant par Freud, Huizinga et Caillois.

Dans la seconde partie, il s'agira de formuler plus précisément cette hypothèse d'une politique du jeu au théâtre et la confronter avec le matériau à l'origine de son intuition, à savoir, les œuvres et les auteurs de notre corpus. Ainsi, d'un auteur à un autre, d'une pièce à une autre, dans un dialogue qui se veut le plus transversal possible, nous vérifierons la pertinence de notre hypothèse et en soulignerons les nuances.

Nous commencerons par un chapitre de présentation détaillée de nos auteurs, Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón, afin de mieux connaître le contexte de leurs productions, de leurs systèmes de pensée et leurs univers créatifs respectifs. De manière individuelle d'abord, puis dans un dialogue transversal ensuite, nous envisagerons de manière critique comment ils se situent dans le cadre de notre problématique.

Dans le deuxième chapitre, nous entrerons plus concrètement dans les analyses des quinze œuvres du corpus pour observer une première dynamique du théâtre ludique et politique en question selon laquelle le jeu devient un moyen adapté de critique et de convocation de la politique. Nous verrons ainsi, dans un premier temps, comment les œuvres disposent ce que nous appellerons des « hétérotopies ludiques » où les indices du jeu participent au décrochage par la fiction. Ce décrochage permettra de déployer par la suite ou simultanément des univers dystopiques qui participent d'une analyse critique du présent.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous aborderons une dynamique plus sous-jacente du théâtre ludique et politique, consistant à compléter l'interprétation critique première par les formes du jeu esthétique lui-même. Les explorations en question permettent des reconfigurations sensibles et symboliques dont nous apprécierons la portée utopique selon les œuvres et les auteurs. Ainsi, dans un premier mouvement, nous constaterons comment les fictions proposées sont soumises à des traitements dramaturgiques à rebours du « bel animal » aristotélicien et par là même résistent à des logiques plus classiques de réception. Dans un deuxième temps, nous verrons comment le filtre du grotesque s'immisce dans les discours et les représentations au point de désordonner et remettre en mouvement les configurations habituelles qui régissent notre présent. Enfin, nous aborderons la dimension métaludique, autrement dit là où le jeu se montre en réflexion, pour voir comment cette dernière questionne depuis un rapport analogique les autres sphères de notre expérience.

Dramaturgie

Finalement, nous souhaitons préciser dès l'introduction notre choix de travailler principalement sur des textes alors que nos auteurs sont aussi d'importants metteurs en scène, acteurs et directeurs d'acteurs.

Pour Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón, l'écriture dramatique, bien qu'initiale, reste en effet à jamais indissociable du travail de plateau. Les acteurs, qu'ils connaissent souvent depuis le début, participent activement à l'orientation que prennent les textes lors de leur création. Il n'est pas rare que ces acteurs proposent des improvisations à l'origine de l'écriture ou qu'ils modifient le texte initial lors des répétitions. Par ailleurs, la

scène concrète et ses aléas viennent modifier l'idée qui figurait sur le papier et ce sont ces contraintes matérielles qui influencent la mise en scène. Les versions finales des pièces que nous étudierons ici sont donc le produit de nombreuses modifications dues à la scène et aux répétitions⁴⁵. La marque de cette pratique multiple est décelable dans l'écriture de ces artistes, qui en gardent parfois ostensiblement la trace, mais elle est surtout évidente dans leur vision de la pratique théâtrale. Comme ils répètent en y insistant, ils écrivent pour être mis en scène, et c'est souvent eux-mêmes qui le font.

En ayant conscience de cette dimension, l'approche de leur théâtre se fera cependant à partir de leurs textes dans une perspective dramaturgique, un « état d'esprit » dramaturgique selon Bernard Dort⁴⁶. Nous analyserons en effet les projets d'écriture dans leur rapport à une scène potentielle, presque déjà-là, ou plutôt toujours « à venir⁴⁷. » Il va sans dire qu'au-delà d'une relation de tutelle, de traduction ou d'illustration entre texte et scène, l'analyse dramaturgique abordera les pièces comme des propositions qui assument leur part de travail d'écriture littéraire, mais qui restent dans l'attente de la rencontre radicale avec la scène. Elle tentera aussi de déceler les défis que leur texte implique pour la représentation et, sans les résoudre, en déploiera les enjeux et les possibles figurations. Notre approche s'intéressera à l'essence même du texte de théâtre, incertaine et incomplète, que rappelle Monique Martinez :

[...] c'est le goût pour la construction du texte de théâtre, sa spécificité en tant que texte "lacunaire", incomplet, remodelable et donc fragilisé. Cette zone d'incertitude inscrite dans l'écriture théâtrale, son ouverture à la vie et au changement en font un produit littéraire atypique [...]⁴⁸.

Il nous semble par ailleurs que cette approche va dans le sens des auteurs qui eux-mêmes défendent l'écriture dramatique comme un travail de création important.

⁴⁵ Malgré notre projet initial de travailler également sur cette matière dans une perspective génétique, l'irrégularité voire le manque de traces conservées par les auteurs ne nous en a pas donné la possibilité. C'est certainement un travail très intéressant qui reste à faire.

⁴⁶ Dort, Bernard « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* n° 67, 1986, pp. 8-12.

⁴⁷ « Scènes à venir », notion qui dialogue avec celle de « devenir scénique » d'un texte, développée par Jean-Pierre Sarrazac depuis le vocabulaire deleuzien. Il s'agit, non pas des mises en scène réelles ou possibles d'un texte, mais de ce qui, en lui, interpelle et sollicite la scène. Il peut concerner un texte *a priori* non théâtral qui en aurait pourtant la puissance et la virtualité. Cf. Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/Poche » (« Devenir scénique », pp. 63-66)

⁴⁸ Martinez, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine : traditions, transitions, transgressions*, Paris, Editions L'Harmattan, 2004, p. 7.

Nos auteurs s'inscrivent clairement dans une tradition forte de l'écriture théâtrale en Amérique latine qui porte son histoire, ses références, ses crises, mais aussi plus récemment ses institutions et ses formations propres. Ils sont en quelque sorte des militants de la cause parmi tout un réseau d'auteur-e-s de théâtre latino-américain-e-s. Il faut rappeler que Fabio Rubiano et Rafael Spregelburd choisissent dès le début de leur carrière de revendiquer l'écriture dramatique comme légitime au cœur d'une époque de forte remise en question du texte dans l'enthousiasme des années quatre-vingt pour le théâtre physique et la performance. Gabriel Calderón commence, quant à lui, à écrire dans un pays où aucune formation spécifique à la dramaturgie n'est encore accessible. C'est aussi pour cette revendication du texte et de l'écriture que nous les avons faits se rencontrer et montrer leurs efforts afin de promouvoir la dramaturgie dans cette région du monde et pour la faire publier, traduire et voyager dans nos contrées. Nous espérons par cette thèse participer à cette démarche et mieux faire connaître des œuvres, que nous pensons importantes sur le plan de l'écriture théâtrale contemporaine. Surgiront peut-être d'autres envies de mise en scène, de traductions et de rencontres. Il s'agit donc de jouer les intermédiaires et s'inviter dans la partie.

PARTIE 1 : Vers une reformulation du théâtre politique à partir de l'expérience latino-américaine

Bien que classique et récurrente, la question du théâtre politique semble résister aux tentatives trop définitives de synthèse et d'explication. Loin de faire l'unanimité, la compréhension de ses contours et de ses enjeux dépendra toujours du contexte et du cadre idéologique depuis lesquels elle se formule. Cela suscite des interprétations parfois clairement contradictoires et amène à constater l'inexistence d'un modèle unique qui traverserait les espaces et les temps. Il faut dire que ce qu'on désignerait comme l'objet, la matière, l'interlocuteur, la perspective de ce théâtre, à savoir la politique, est déjà en soi particulièrement hétérogène et polémique en tant qu'activité collective, en prise avec le présent. Ainsi, Olivier Neveux en propose une large formulation dans les pas de Jacques Rancière :

Elle [la politique] s'incarne dans des corps, des comportements, des mouvements, des organisations, des individus, des déclarations, des événements. Elle est saisie dans les coordonnées de son présent. Elle est toujours mécontente, discorde, conflit, contradiction, opposition, rapports de force, déchirures du « consensus⁴⁹ ».

Dans ce sens, plusieurs études ont montré la diversité des visions et des pratiques que suppose la simple expression de théâtre politique, tant par le passé que dans notre présent. Notamment, Bérénice Hamidi Kim, qui retrace l'histoire de la notion depuis l'après-guerre en France, explique :

Nous avons longtemps travaillé dans une perspective historique, et il est apparu impossible de parvenir à une définition unique transhistorique du « théâtre politique ». Selon les époques, et au sein d'une même époque, s'affrontent différentes conceptions du « théâtre politique », ce qui ne peut s'expliquer que par des divergences non seulement esthétiques entre les auteurs des définitions, mais aussi (et peut-être surtout) idéologiques⁵⁰.

Si ces mêmes études reconnaissent l'influence internationale des traditions historiques de théâtre politique, comme celle du théâtre documentaire d'Erwin Piscator, du théâtre épique de Berthold Brecht, du théâtre d'intervention sur le modèle de l'Agit prop ou encore du

⁴⁹ Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 11.

⁵⁰ Hamidi Kim, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, op.cit., p. 36.

théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, elles notent comment les scènes actuelles réagissent différemment face à la question et ne se reconnaissent pas toujours dans ces modèles.

D'autres théâtres qui se disent ou sont dits politiques s'essaient alors, dans la mesure où les relations entre esthétique et politique se complexifient au-delà d'un rapport de connivence entre les deux éléments. Les études en question s'efforcent dans ce sens de distinguer chacune à leur manière et avec des résultats divergents, les principales visions et pratiques d'un théâtre considéré comme politique aujourd'hui⁵¹. Les critères de distinction s'attachent à questionner ces pratiques et ces visions dans leurs rapports à l'activité politique, qu'ils soient confiants ou suspicieux, évidents ou critiques. Ils comparent les discours et les postures qu'elles expriment. Ils confrontent les modalités de critique et d'action qu'elles mettent en place. Ils mesurent l'équation entre esthétique et politique qu'elles proposent.

Pour cette première partie, et tout au long de notre étude, nous ne prétendons donc pas recourir à un concept unique et anhistorique de théâtre politique, mais essaierons d'en comprendre les différents paradigmes en tension ou en reformulation en particulier dans le théâtre latino-américain du XX^e et XXI^e siècle. Dans ce sens, nous adhérons à la posture de Beatriz Rizk qui, consciente de l'historicité de chaque paradigme de théâtre politique, se refuse dans l'introduction de son ouvrage de présenter les choses en termes de progrès et les situe toujours vis-à-vis de leur contexte :

Sans prétendre ici à l'exhaustivité, nous souhaitons procéder à une étude généalogique des événements théâtraux qui ont représenté, d'une certaine manière, des positionnements utopiques « valides » en leur temps dans les différents pays latino-américains [...] Par « valides », nous ne voulons pas dire qu'ils aient été « justes » ou « vrais », mais qu'ils ont servi à l'interprétation d'une réalité, à un moment donné, face à des circonstances sociales, politiques, historiques et autres dimensions significatives⁵².

⁵¹ En résumant ici les conclusions de nos références bibliographiques ; Bérénice Hamidi Kim distingue quatre grands ensembles ; la cité du théâtre post-politique, celle du théâtre œcuménique, celle du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique, et celle du théâtre de lutte politique. Pour Olivier Neveux, il existe un théâtre unidimensionnel postmoderne, un théâtre politique plus traditionnel, et des manifestations multiples de la politique dans un théâtre rancérien de la capacité. Élise Van Haesebroeck, quant à elle, parle d'un « apolitiquement politique » et revendique un théâtre politique hors des catégories traditionnelles.

⁵² Rizk, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México*, LATR Books, University of Kansas, Colección José Juan Arrom, 2010, p.1 : "Es nuestra intención aquí, sin afán exclusivista, rastrear genealógicamente los eventos teatrales que, de alguna manera, representaron posiciones utópicas « válidas » en su momento, en los diferentes países latinoamericanos [...] "Por válido" no estimamos que hayan sido los "justos", o los verdaderos

Si la perspective politique semble constitutive de l'histoire et de l'identité du théâtre de cette aire géographique, elle a pris de nombreuses formes et suscite des débats récurrents. L'objectif de cette première partie n'est donc pas d'en faire le panorama exhaustif et historique, en parcourant l'ensemble des théâtres dits politiques⁵³. Nous souhaitons plutôt ici développer les cadres contextuels et conceptuels qui sous-tendent l'hypothèse de notre travail à savoir un théâtre ludique comme forme possible de théâtre politique contemporain. Dans un premier chapitre, plus chronologique et conjoncturel, qui se consacre au XX^e siècle et aux pratiques théâtrales latino-américaines, nous constaterons successivement l'instauration puis l'ébranlement d'un modèle de théâtre engagé où recherche artistique et activité politique tendent à se confondre sous le signe de l'évidence. Face aux propensions finalistes que cet ébranlement suscite et au risque de renoncement à toute critique, nous tenterons de repenser dans un second chapitre, plus transversal et théorique, les lieux et les enjeux de la relation entre théâtre et politique aujourd'hui. À partir de là des conditions autres se dessinent qui nous serviront pour la suite des analyses.

“, sino los que sirvieron como vehículos interpretativos de una realidad, en un momento dado, como respuesta a circunstancias sociales, políticas, históricas y demás instancias definidoras.” (Nous traduisons.)

⁵³ Nous n'aurons pas l'occasion d'aborder le théâtre ouvrier, le théâtre anarchiste ou encore le théâtre communautaire qui sont pourtant des expressions conséquentes du théâtre latino-américain. Plusieurs études ont été menées sur ces sujets, notamment les recherches de Carlos Fos sur le théâtre ouvrier argentin, *Del teatro anarquista al teatro comunitario*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2009 ou encore *Teatro obrero, una mirada militante*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 2013. Voir également, les études d'Eva Golluscio de Montoya pour le théâtre anarchiste et libertaire, “Elementos para una 'Teoría' teatral libertaria (Argentina 1900)”, *Latin American Theatre Review*, 1987, vol. 21, n° 1, pp. 85-93 ou encore Jean Andreu, Maurice Fraysse, Eva Golluscio de Montoya, *Anarkos: Literaturas Libertarias de América Del Sur, 1900 (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay)*, Buenos Aires, Corregidor, 1990. Enfin en ce qui concerne le théâtre communautaire, expression plus récente et en partie héritière des deux précédentes, les études de Lola Proaño Gomez font référence avec *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, op.cit. ou encore *Teatro y estética comunitaria, Miradas desde la filosofía y la política*, Buenos Aires, Biblos, 2013.

CHAPITRE 1 : Théâtre et politique en Amérique latine au XX^e siècle ; de l'évidence à l'ère du soupçon

A - L'ÉVIDENCE D'UNE RELATION

En utilisant le mot « évidence », nous souhaitons décrire un type de relation concordante et confiante où le théâtre désire partager les discours, les missions, parfois même les formes d'expression de la politique. Dans cette partie, la politique prend le sens plus explicite des luttes sociales pour l'émancipation des individus et des collectifs. Nous parlons d'un théâtre désigné comme militant, à thèse ou encore engagé, selon les nuances que toutes ces expressions impliquent⁵⁴, autrement dit encore d'un théâtre qui devient plus ou moins explicitement le relais de l'activité politique. Comme le décrit Olivier Neveux, il s'agit d'un théâtre qui trouve son principe et sa fin en dehors de lui-même, déterminé par une cause envers laquelle il se sent responsable et dépendant :

Par « théâtre politique », il est proposé d'entendre ici une catégorie particulière et spécifique du théâtre tel qu'il s'est déployé au 20^e siècle (et celle qui prend naissance au 19^e siècle dans le sillage des mouvements socialistes et anarchistes.) Il n'est bien sûr pas homogène ; il défend des orientations diverses parfois inconciliables ; épouse des formes et des dispositifs divers, parfois antagoniques, mais il a comme assise d'être subordonné, annexé à un projet politique ou, pour le dire différemment, d'être sous condition de la politique, sinon sous sa loi. [...] Le théâtre est motivé par quelque chose qui l'excède et le justifie⁵⁵.

Nous souhaitons exposer dans cette partie comment la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e assistent aux prémices d'un tel théâtre en Amérique latine, dans un contexte de changements sociopolitiques et de nouveaux questionnements propres à la modernité artistique. Puis, nous constaterons au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle la confirmation de cette relation engagée du théâtre envers la scène politique et sa volonté de participer plus explicitement aux projets révolutionnaires en cours sur le continent. Dans cette seconde partie de siècle, le théâtre en question se décrète ouvertement « latino-américain » et explore ses propres pistes de création. Ainsi, à la fin des années soixante-dix

⁵⁴ Muriel Plana propose une distinction éclairante entre ces différentes formes de théâtre (à thèse, engagé, militant) qu'elle oppose d'ailleurs à théâtre politique plus pertinent qui, selon elle, doit toujours être dans le questionnement et l'autocritique de ses présupposés, sans jamais anticiper ses effets comme le font les formes en question. Cf. « Différences entre théâtre à thèse, théâtre engagé, théâtre militant et théâtre politique », *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., pp. 36-40

⁵⁵ Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 64.

et au regard des expériences singulières, mais comparables dans les différents pays du continent, un théâtre idéologiquement et pragmatiquement engagé devient le modèle dominant et caractéristique de cette région aux yeux du monde. Nous faisons alors le choix de parler de théâtre engagé pour décrire ce dont il est question, en accord avec la distinction posée par Muriel Plana :

L'art engagé suppose que son auteur exprime volontairement et librement dans son art une idéologie ou une philosophie dont il est parfaitement conscient, qu'il présente comme telle et qu'il revendique, en exposant dans son œuvre des idées dont il pense qu'elles sont vraies, et qui sous-tend et suscite, entre autres, son activité artistique. Pour ce théâtre, l'art n'est pas indépendant de la situation de l'auteur dans la société et dans l'histoire de sorte que l'œuvre exprime nécessairement une idéologie, une philosophie, des convictions politiques. Toutefois, l'art reste sacralisé en tant que tel et relativement autonome dans sa forme laquelle est pensée comme individuelle, personnelle, relative et obéissant aussi à un ensemble de lois strictement artistiques. Cela distingue le « théâtre engagé » du « théâtre à thèse », lequel est entièrement soumis, y compris formellement, à un contenu fixé *a priori*⁵⁶.

1- Modernité esthétique et modernité politique en dialogue

Si l'histoire du théâtre latino-américain semble s'être très souvent ajustée aux besoins de la scène du pouvoir⁵⁷, depuis ses premières représentations évangélisatrices au temps de la Colonisation⁵⁸ jusqu'aux théâtres éducateurs et moralisants des régimes républicains, il faut attendre la fin du XIX^e et surtout le XX^e siècle pour pouvoir parler d'un théâtre politique, au sens où nous l'avons proposé dans le paragraphe précédent, à savoir vecteur d'une critique sociale et promesse d'émancipation. Ce théâtre est le produit d'une politisation de la société dans laquelle les rapports de domination et l'injustice sont dénoncés et donnent lieu à de nouvelles actions collectives. Par ailleurs et paradoxalement, le théâtre en question n'est pensable que dans le cadre du processus historique d'indépendance et d'autodétermination de l'art, à partir du moment où ce dernier peut choisir ses fonctions et ses objets, autrement dit encore celui de sa modernité esthétique. La période ici considérée correspond aux

⁵⁶ Plana, Muriel, Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 36.

⁵⁷ Pour Adam Versényi, le théâtre latino-américain se fonde et trouve sa continuité dans la relation entre théâtre, pouvoir et religion. cf. Versényi, Adam, *El teatro en América Latina*, Cambridge University Press, 1996.

⁵⁸ Nous parlons ici de « premières représentations » dans le sens où elles répondent aux critères de la théâtralité occidentale, fondée sur le modèle antique grec. Il a existé des formes scéniques antérieures à l'arrivée des Colons au XV^e siècle dont la dimension sacrée et rituelle implique une autre notion de théâtralité. Sur cette question, voir les ouvrages de Juan Villegas et son histoire du théâtre en Amérique latine incluant les formes précoloniales. Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, op.cit. ou encore "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas", *Latin american theatre review*, 1984, vol. 18, n° 1, pp. 5-12.

prémices du théâtre engagé de la seconde moitié du XX^e siècle, dans ce qu'elle peut avoir de commun avec lui, mais aussi de dissemblable.

1-1 La question sociale sur le devant de la scène au seuil du XX^e siècle

En Amérique latine, les dernières décennies du XIX^e siècle marquent une crise du modèle occidental de la modernité républicaine, propre aux principes européens des philosophes de l'illustration. Suite aux luttes pour l'Indépendance des différents pays au début de siècle, le progrès social et l'amélioration des conditions de vie se révèlent être l'apanage des oligarchies créoles, réelles bénéficiaires des régimes républicains et des accords économiques passés avec les puissances étrangères, en particulier les États-Unis. Le passage progressif, mais irréversible de sociétés archaïques et agraires à des sociétés capitalistes et industrialisées, bouleverse les rapports de classe et accorde plus de place aux prolétaires. Les inégalités et les injustices sociales persistent malgré les promesses de la modernité républicaine et sa démocratie. En même temps, la vague massive d'immigration populaire, venue d'Europe au début du XX^e siècle, principalement dans les pays du Cône Sud et au Mexique, accélère l'ouverture du continent à l'international et favorise la diffusion des idées socialistes et anarchistes datant du XIX^e siècle. Dans ce contexte, les prolétaires, jusque-là invisibles, se politisent et s'organisent, malgré les dures répressions qui s'ensuivent. Ils rendent la problématique sociale plus tangible et légitime aux yeux de toute la société⁵⁹.

Les milieux intellectuels, issus des classes moyennes en plein développement, s'identifient à ces revendications, rejettent les schémas conservateurs des pouvoirs en place et se solidarisent à différents degrés avec les causes du secteur ouvrier. L'historienne Marina Lamus précise ainsi :

Dès la fin du XIX^e siècle, l'Amérique latine a vu circuler toutes sortes d'idées nouvelles concernant la société et la fonction de la politique. [...] Cela a nourri le milieu théâtral. Les intellectuels, les étudiants et les artistes ont pris leur distance vis-à-vis du socialisme utopique des philosophes français et se sont rapprochés des pensées libertaires, des théories politiques de l'anarchisme et du socialisme scientifique de Karl Marx et Frederick Engels. Leur attention s'est alors portée sur de nouvelles aires culturelles et géographiques : l'Allemagne et la Russie. Les répercussions de cette

⁵⁹ Sans entrer ici dans les détails d'un phénomène qui a déjà fait l'objet de recherches approfondies comme cité plus avant, les théâtres anarchistes et ouvriers latino-américains, associés très fortement aux propres partis politiques, contribuent de manière conséquente à la mobilisation de ces milieux à la manière d'une antichambre de la révolution.

période furent évidentes et démultipliées au sein du théâtre latino-américain quelques décennies après⁶⁰.

La critique des grands bouleversements de la société en crise et les perspectives utopiques se voient thématisées dans la création dramaturgique du moment. Les questions de l'exode rural et de la misère de la ville, l'immigration étrangère et le racisme latent des survivances colonialistes ou encore les conditions des travailleurs dans cette nouvelle ère capitaliste de production deviennent les préoccupations majeures de la création. Par ailleurs, un ensemble de textes s'efforce de saisir les frasques de la classe bourgeoise en pleine décadence et contribue à rendre le théâtre susceptible de concerner les classes moyennes et populaires afin d'élargir le public au-delà des groupes restreints et privilégiés que touchait le théâtre antérieur.

Sur le plan esthétique, ces thématiques s'allient le plus souvent à une exploration enthousiaste des courants réalistes du moment, qui marquent une rupture avec les esthétiques dominantes du siècle précédent, à savoir le romantisme et le néoclassicisme, véritables porte-paroles des utopies républicaines et nationalistes. Dans les textes du début du XX^e siècle, différentes tendances cohabitent, du réalisme naturaliste sur le modèle de Zola, au détournement du drame bourgeois à partir de la dramaturgie d'Ibsen, en passant par des formes plus directement activistes dans le théâtre politique révolutionnaire. Les historiens du théâtre latino-américain s'accordent pourtant sur le fait que les pièces restent marquées par des modèles classiques de théâtre, souvent empreints de tradition. Même si les idées se sont diversifiées et les thématiques ouvertes à d'autres secteurs de la société, les formes dramatiques semblent en effet encore prises dans une transition entre passé et présent, représentative de cette époque.

Tel est, dans ses grandes lignes, la rencontre entre un contexte social en pleine effervescence et le début d'explorations sur le plan artistique qui dialoguent avec les courants esthétiques des scènes européennes. Il faut donc bien comprendre que les

⁶⁰ Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, Merida, eLibros, Editorial, Luna Libros, 2014, p. 213: "Desde los últimos decenios del siglo XIX América Latina empezó a recibir un cúmulo de ideas nuevas que alimentaron las discusiones sobre la sociedad y el quehacer político. [...] Éste era el entorno del teatro. Intelectuales, estudiosos y artistas se alejaron del socialismo utópico de los pensadores franceses para aproximarse a las filosofías ácratas, al pensamiento político anarquista y al socialismo científico de Carlos Marx y Federico Engels. Lo cual significó también que el foco de atención intelectual se amplió a nuevas culturas y geografías: Alemania y Rusia. Sus repercusiones se hicieron evidentes y se ensancharon en el teatro latinoamericano en décadas posteriores." (Nous traduisons.)

questions sociales et politiques habitent, dès ses prémices, l'élaboration d'un théâtre latino-américain moderne. C'est l'idée que développe Victor Viviescas pour la seule modernité du théâtre colombien dans les années 50, mais que nous pensons valable pour l'ensemble de la région dès la première moitié du XX^e siècle :

Ce sont ces origines sociales qui mènent le théâtre moderne colombien à adopter une conception de la culture comprise comme mouvement de résistance et d'indépendance, et comme lieu d'affirmation de l'identité culturelle et sociale latino-américaine⁶¹.

1-2 Modernité esthétique et affinités européennes

Les historiens du théâtre latino-américain situent son accès à une modernité esthétique, autrement dit à un renouvellement expérimental de ses formes en rupture avec les traditions littéraires en place, des années trente jusqu'aux années soixante avec toutes les nuances que chaque expérience nationale implique. L'influence des avant-gardes européennes est capitale pour comprendre les changements qui s'opèrent, autant pour ce qui est de l'écriture dramatique que pour les processus de mise en scène et d'interprétation.

1.1.1. La perspective réaliste mise à distance

Dans la littérature, d'abord, puis dans les arts, les échos des avant-gardes européennes, principalement le symbolisme, l'expressionnisme et le surréalisme, se diffusent en Amérique latine dans les milieux intellectuels modernistes en opposition aux traditions littéraires nationales. Cette diffusion s'accélère dans les années quarante grâce au développement des échanges internationaux à travers l'édition, les entreprises de traduction ou encore les voyages réciproques des artistes et des intellectuels entre Europe et Amérique latine. L'ensemble contribue à questionner les esthétiques habituelles y compris au sein du milieu théâtral comme le développe Marina Lamus :

[...] Parallèlement? les traductions d'ouvrages philosophiques, littéraires et théâtraux provenant d'Europe et de Russie se sont multipliées. Dans les années quarante et, plus particulièrement, les années cinquante, tous les pays latino-américains ont augmenté leurs ressources bibliographiques, grâce à l'essor de l'édition principalement en Argentine et au Mexique [...], à travers des collections populaires, traduites dans un espagnol latino-américain standard, sur des propositions novatrices dans le domaine du théâtre et pour le travail d'interprétation. Ces lectures, renforcées par d'autres influences concrètes comme l'arrivée d'artistes formés aux nouvelles techniques, les voyages de Latino-Américains à l'étranger et d'autres moyens de communication plus rapides qu'auparavant,

⁶¹ Víctor Viviescas, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, op.cit, p 17.

ont constitué le terreau favorable pour que les *teatristas* rompent avec les pratiques traditionnelles et se lancent dans des recherches plus expérimentales⁶².

Ces influences modernistes contribuent majoritairement à recentrer la réflexion sur la forme de l'œuvre même, dans l'idée que cette dernière compte autant, si ce n'est plus, que le contenu et qu'elle peut y apporter une autre richesse en termes de sens. Cette nouvelle approche produit une mise à distance des esthétiques réalistes et naturalistes, considérées désormais comme trop directement à thèse et partisans ou simplement insuffisantes sur le plan de la recherche esthétique. Par ailleurs, au regard des sujets abordés, les formes de cette période n'écartent pas complètement le mouvement d'un théâtre social et engagé de la fin du XIX^e et tentent de l'aborder avec un regard plus complexe grâce aux dimensions psychologiques et métaphysiques complémentaires pour une meilleure compréhension de l'expérience. Les textes produits au cours de cette deuxième période expriment la nécessité de contrebalancer et nuancer une perspective devenue exclusivement idéologique, en insufflant notamment des approches plus poétiques, sensibles et plastiques à cette première.

Ainsi, les approches réalistes des problématiques sociales du tournant de siècle se diversifient dans la première moitié du XX^e siècle, laissant place à l'universalisation des situations et des personnages au-delà d'une actualité immédiate. Plusieurs auteurs n'hésitent pas, notamment, à revisiter les mythes grecs ou à recourir aux contextes médiévaux dans leurs échos avec le présent. Les tonalités lyriques, sous influences symbolistes et expressionnistes, brouillent les logiques naturalistes d'imitation explicite. Les moments d'introspection et de questionnement sur les mystères de l'inconscient viennent modifier la conception jusque-là en vigueur du personnage comme type social, amenant à la création d'êtres contradictoires et parfois incompréhensibles. Des approches plus métaphysiques parcourent les dialogues, se nourrissant des idées philosophiques critiques

⁶² Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit., p. 275 : "De manera paralela a los procesos anteriores, se incrementaron las traducciones filosóficas, literarias y teatrales de las diversas culturas europeas y de la rusa. Con la llegada del decenio de 1940 y en especial el de 1950, todos los países latinoamericanos incrementaron sus fondos bibliográficos, gracias al auge editorial de Argentina y México principalmente, a través de colecciones de carácter popular, traducidas a un español latinoamericano estándar, sobre propuestas novedosas en el campo actoral y teatral. Estas lecturas más otras influencias de orden práctico, como el arribo de artistas formados en las nuevas tendencias, viajes al exterior de latinoamericanos y otros tipos de comunicación más expeditos que los del pasado, fueron produciendo un sedimento que anima a los teatrista a romper con las líneas tradicionales y a adentrarse en procesos experimentales." (Nous traduisons.)

du moment comme celle de Nietzsche, des existentialistes ou encore de la pensée de l'absurde. L'aléatoire de l'existence et son absence de sens deviennent les matières privilégiées des dramaturges qui leur donnent forme à travers des intrigues et des relations entre les personnages de plus en plus complexes.

C'est en définitive l'exploration de formes plus élaborées pour exprimer les mêmes problématiques qui définit la deuxième période du début du XX^e siècle. L'idée n'est pas de savoir si le contexte social est toujours digne d'intérêt pour la création, mais d'essayer des manières plus pertinentes et diversifiées de l'approcher. Le débat sur les formes esthétiques que doit prendre la fonction critique et émancipatrice du théâtre, relativement récente elle aussi, est donc largement entamé en ce début de siècle et il parcourra ainsi tout le XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui⁶³.

1.1.2. Le « théâtre indépendant », vers un théâtre d'Art, expérimental et populaire

Au-delà des textes, les processus de création et de production témoignent d'expériences qui se présentent sous le nom de « théâtres indépendants ». Bien que divergents et d'un niveau irrégulier, ces théâtres ont pour point commun de reprendre les principes des théâtres d'Art développés en Europe et en Russie au seuil du XX^e siècle. Les premiers projets de théâtres indépendants latino-américains apparaissent dès les années vingt et les années trente d'abord au Mexique, en Argentine, en Uruguay et au Brésil. Dans les années cinquante, la grande majorité des pays compte un ou plusieurs groupes de ce type⁶⁴. Ces expériences collectives revendiquent la pratique théâtrale comme un art sérieux et exigeant, résistant aux facilités du théâtre entrepreneurial et se gardant de toutes récupérations trop directement dogmatiques ou économiques. Pour ce faire, les théâtres indépendants se

⁶³ Pour un parcours plus complet sur ces courants esthétiques, voir José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, op.cit.

⁶⁴ Juan Villegas recense les principaux groupes qui se revendiquent d'un tel mouvement sur le continent. Cf, Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, op.cit., p. 146 : " [...] en Argentina: Teatro Libre (1927), TEA (1928), El Tábano, La Mosca Blanca, El Teatro del Pueblo (1930), Juan B. Justo (1935), La Máscara (1937); en Brasil: Teatro de Brinquedo (1927); en Chile: Teatro Experimental (Universidad de Chile, 1941), Teatro de Ensayo (U. Católica, 1942); en Cuba: La Cueva (1936), Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (1941), Teatro Universitario (1941), Academia de Artes Dramáticas (1947); en México: Teatro del Murciélago (1924), Siete Autores Dramáticos (1923), Ulises (1928), Teatro de Orientación (1932), en Puerto Rico: Areyto (1942), Tinglado Puertorriqueño (1945), Comedia Experimental del Ateneo (1951)."

proposent de repenser les modes de création, de réception et de formation au sein du milieu théâtral.

Les différentes tendances revendiquent un système de groupe, expérimental et exigeant en opposition aux compagnies officielles ou commerciales. Les méthodes de mise en scène et de jeu se professionnalisent au contact indirect des traductions et des disciples de Stanislavski, Meyerhold, Piscator ou encore de Brecht, ce dernier jouant un rôle prépondérant pour la suite comme nous le verrons. Les différentes expériences sur le continent coïncident avec la volonté de laisser de côté les traditions de la déclamation, de l'acteur vedette ou encore de la revue comique. Le travail consiste à tendre à l'authenticité, la sobriété et l'efficacité sur scène en exploitant les langages spécifiques de la mise en scène, de la scénographie et de l'interprétation. À l'image du théâtre d'Art chez Antoine et Stanislavski, ces théâtres indépendants accordent une place majeure aux metteurs en scène, devenus seconds maîtres de la création après si ce n'est à égalité avec l'auteur.

Économiquement précaires, avec des projets modestes et d'abord à la marge des institutions classiques, les théâtres indépendants gagnent cependant toujours plus en réputation au sein des milieux intellectuels influents. Les groupes indépendants prennent définitivement le devant de la scène dans les années cinquante, en déclassant les théâtres officiels, les compagnies nationales, les théâtres bourgeois et plus généralement les théâtres considérés désormais comme trop conventionnels.

Par ailleurs, les théâtres indépendants revendiquent très rapidement, certains par leur nom même, une prise en compte de la dimension populaire de la pratique théâtrale visant à un accès à l'art pour tous. Le théâtre est alors compris comme un instrument à la fois d'instruction et d'expression pour le peuple. C'est dans ce cas que Víctor Viviescas explique la perspective du théâtre colombien moderne qui peut être élargie à l'ensemble des théâtres latino-américains à cette époque :

[...] ce théâtre se propose depuis ses origines de devenir un « théâtre populaire », en donnant à cette expression le sens d'appartenance à une communauté caractérisée. « Le théâtre moderne, dans ce sens, sera un théâtre populaire de par les thématiques et de par le public qui en bénéficie ou ne sera pas », semble être le mot d'ordre de ce mouvement culturel, autrement dit, de cette nouvelle compréhension du fait théâtral⁶⁵.

⁶⁵ Viviescas, Víctor, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, op.cit., p.17.

Opposé à un théâtre populiste, divertissant et à la merci des goûts des spectateurs, le théâtre indépendant cherche en même temps à élargir le public classique du théâtre aux classes les moins favorisées dans leur accès à la culture et à l'éducation. Sur le modèle du théâtre du peuple de Romain Rolland ainsi que sur les expériences à visée démocratisante de Jean Vilar, le théâtre indépendant veut amener au plus grand nombre un théâtre bien fait, sérieux, et instructif. L'idée est donc d'éduquer au et par le théâtre, grâce tout d'abord aux grands classiques de la culture occidentale, mais aussi en créant une communauté intégrante, utopique pour une société plus égalitaire et démocratique. Conscients de la difficulté pour les classes populaires d'assister aux représentations dans les salles de spectacle, plusieurs directeurs de théâtres indépendants expérimentent des présentations dans des espaces publics de la ville tels que les places, les marchés, la rue, les parcs, les plages, et parfois se déplacent en campagne. Cette volonté de sortir le théâtre de ses cadres officiels reste par la suite une marque du théâtre latino-américain et s'intensifie dans les années soixante. Marina Lamus précise dans ce sens :

Dans les années quarante et cinquante, la stratégie qui consiste à aller à la rencontre du public s'est développée pour se généraliser à partir des années soixante. Les *teatristas* n'attendaient pas que le public vienne assister là où il était supposé se présenter⁶⁶.

Au même moment, des groupes universitaires de théâtre se constituent et prennent part au mouvement d'expérimentations, à une époque où le système universitaire se restructure et se démocratise au profit de larges secteurs de la population. Ces groupes travaillent eux aussi les classiques de la dramaturgie mondiale et les nouvelles techniques et théories du théâtre européen. Dans le même temps, et de plus en plus fortement, ils font connaître grâce à leur réseau des jeunes dramaturges nationaux et latino-américains et cherchent à amener le théâtre où il n'est pas accessible. Les conditions matérielles précaires et irrégulières de ces derniers n'empêchent pas de les faire gagner rapidement en professionnalisme et en légitimité. Ils organisent notamment de grands festivals nationaux et internationaux qui amèneront certains groupes à voyager par la suite, initiant ainsi l'internationalisation du théâtre latino-américain⁶⁷. Plusieurs groupes d'origine

⁶⁶ Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit, p. 314: "Para los decenios de 1940 y 1950, la estrategia de llegar al espectador donde éste se encontrara se amplió y, a partir de la década de 1960, se generalizó. Los teatristas no esperaban a que el público acudiera donde estuviera su público potencial." (Nous traduisons.)

⁶⁷ Voir les ouvrages d'Oswaldo Obregón sur l'importance des festivals internationaux dans le développement du théâtre latino-américain. Obregón, Oswaldo, *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*,

universitaire sortent dans les années cinquante de l'institution académique et se constituent en tant que théâtres indépendants avec parfois une salle de spectacle qui leur est propre. Ils se transforment aussi souvent en école et proposent des formations professionnalisantes parmi les premières de l'aire géographique. Par ailleurs, ces groupes sont des relais directs pour les partis militants étudiants et les mouvements de pensées révolutionnaires, ce qui se fait sentir dans leur approche de la pratique artistique indissociable ici de l'activité politique. Ils jouent donc un rôle important dans la radicalisation politique du théâtre latino-américain à la fois dans ses discours et dans ses pratiques.

Ainsi, au milieu du XX^e siècle, l'affirmation toujours plus forte des partis-pris idéologiques des scènes indépendantes amène, non sans divergences, à un modèle de théâtre politique explicitement engagé qui fait l'objet de la partie suivante dans le cadre de la deuxième moitié du XX^e.

2- *El Nuevo Teatro* : radicalisation politique et confirmation esthétique

Le terme de *Nuevo Teatro*, rapidement adopté par les milieux artistiques et la critique internationale, désigne un ensemble à la fois hétérogène et significatif de pratiques théâtrales (dramaturgiques, scéniques et théoriques) qui se font jour dans les années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt. Relayé par l'académie, ce mouvement tend rapidement à se constituer comme le fondement du théâtre latino-américain moderne en rupture avec les expériences antérieures. Marina Lamus explique ainsi :

L'appellation *Nuevo Teatro*, coïncidait avec le mouvement d'autres artistes européens et états-uniens de la même lignée et exprimait l'idée de l'union entre nouvelles esthétiques et nouvelle gauche. En Amérique latine, il y eut d'autres variantes comme *El Nuevo Teatro Popular* ou *La Nueva Dramaturgia* – avec des majuscules –, tout comme d'autres noms qui insistaient sur leur dimension originale. Cette appellation désignait un théâtre de recherche, où la réflexion sur le rôle du théâtre était permanente à travers des séminaires, des ateliers, des rencontres, la volonté de toucher un public populaire, l'impression de faire partie d'un mouvement d'intérêt général et en rupture partielle ou totale avec leurs prédécesseurs. Dans certains pays, l'étiquette de *Nuevo Teatro* n'a été utilisée que par un secteur spécifique du milieu théâtral, réuni par des intérêts esthétiques et politiques communs ; d'où le désintérêt de certains artistes qui ne se sentaient pas concernés. De fait, ces derniers n'ont pas voulu et ne veulent toujours pas être inclus dans le *Nuevo Teatro*, lorsqu'il s'agit de faire l'histoire de cette époque. Par ailleurs, au cours des dernières décennies, la critique universitaire - européenne et états-unienne - a préféré employer ce nom

pour désigner l'ensemble des artistes des années soixante et soixante-dix qui s'opposaient au théâtre commercial et développaient de nouvelles approches esthétiques⁶⁸.

Dans les faits, les groupes du *Nuevo Teatro* prolongent le dialogue engagé précédemment par les théâtres indépendants avec les avant-gardes européennes et russes. Cependant, une grande partie de ces groupes, ou en tous cas la plus connue reformulent deux inquiétudes majeures ; d'une part, le rôle effectivement politique du théâtre et, d'autre part, la recherche d'une expression latino-américaine propre. La relation entre théâtre et politique devient d'une certaine manière analogique dans la mesure où art, vie et action politique tendent à se confondre. Dans les discours, on associe explicitement les nouveautés esthétiques de l'un avec les avancées stratégiques de l'autre. Les principes politiques vont donc infléchir la création de cette période, mais susciter également des innovations précieuses, car singulières pour le devenir du théâtre de cette aire géographique. Il en résulte principalement à la fin des années soixante des pratiques de création collective reformulées pour et par le théâtre latino-américain et l'intégration de nouvelles esthétiques en dialogue avec les cultures traditionnelles des pays en question.

2-1 Contexte des scènes politiques, sociales et idéologiques

La radicalisation politique des milieux artistiques est en rapport direct avec la mobilisation des sociétés latino-américaines dans le contexte géopolitique global des années cinquante. L'Europe sort dévastée de la Seconde Guerre mondiale et le monde se partage idéologiquement entre l'URSS et les États-Unis dans le contexte de la Guerre froide. Bien qu'économiquement et diplomatiquement associés à la puissance étatsunienne, les pays latino-américains voient leurs mouvements d'opposition issus des milieux prolétaires et progressistes s'intensifier et prendre parti pour les régimes socialistes en réaction à leurs

⁶⁸ Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit, p. 333 : "El rótulo adoptado fue el mismo con el que se conocieron otros teatristas europeos y norteamericanos, en el cual convergieron las nuevas estéticas y la nueva izquierda política: Nuevo Teatro.[...] En América Latina tuvo otras variantes como Nuevo Teatro Popular o Nueva Dramaturgia –así, con mayúsculas– y otras más, que resaltaron su carácter flamante. El rótulo cobijó un teatro de investigación, de reflexión permanente sobre el quehacer teatral a través de seminarios, talleres, encuentros, la búsqueda de un público popular, el presentarse como un movimiento con intereses comunes, y con pocos o ningún elemento de continuidad con sus predecesores. En algunos países, la mencionada divisa fue utilizada sólo por un sector del movimiento teatral, con intereses estéticos y políticos comunes; por tanto, no todos los teatristas se sintieron arropados por ella. Es más, no quisieron y todavía no quieren ser incluidos en el Nuevo Teatro, cuando de historiar la época se trata. Sin embargo, en los últimos decenios, la crítica académica –facultades europeas y norteamericanas– ha preferido utilizar ese apelativo para cobijar todos los teatristas surgidos en las décadas de 1960 y 1970, que se deslindaron del teatro comercial y desarrollaron planteamientos estéticos novedosos." (Nous traduisons.)

situations sociales toujours aussi critiques. Les tentatives des États-Unis pour contrôler ces mouvements, notamment à travers des accords avec les gouvernements en place, accentuent le sentiment anti-impérialiste dans la population et les tensions entre conservateurs et progressistes sur le plan politique. Dans cette effervescence se multiplient les manifestations et les grèves nationales, les coups d'État révolutionnaires et la création de guérillas armées sur les modèles exaltants de Fidel Castro à Cuba en 1959 et de Salvador Allende au Chili en 1970. Par ailleurs, cette période donne lieu à des réponses autoritaires, en partie orchestrées par les États-Unis, effrayés de la menace communiste, et en accord avec les milieux conservateurs et les élites économiques des pays latino-américains. Cela aboutit à des régimes dictatoriaux militaires, comme pour les pays du Cône Sud dans les années soixante-dix. Pour d'autres pays il y a une radicalisation du conflit entre gouvernements et guérillas armées surtout à partir des années quatre-vingt comme dans le cas des FARC (Forces Armées Révolutionnaires de Colombie).

Cette agitation sur le plan proprement politique s'accompagne d'une révolution culturelle importante en lien avec les bouleversements des modes d'existence et des mentalités propres aux années soixante et soixante-dix. Comme le précise María de La Luz Hurtado en parlant du Chili, il s'agit d'une époque traversée par de nombreuses remises en question, des revendications de libération des mœurs émanant de la jeunesse aux révolutions étudiantes internationales en passant par la diversification culturelle, notamment, sur le plan de la musique et de l'art :

Il faut rajouter à ce contexte [politique] un large mouvement culturel, comptant la pensée hippie, les brigades révolutionnaires, la musique des Beatles et le Rock, la musique folklorique et andine, le retour du muralisme, le développement de l'expression populaire, le boom de la littérature latino-américaine, la révolution sexuelle et l'invention de la pilule, etc. Ce qui démontre à quel point les différentes sphères sociales ont été touchées ; l'Église, les partis politiques, le monde du travail, les idéologues, les artistes, les ouvriers, les enseignants et les enseignés, la famille, la femme, etc. Cela a eu pour effet de les associer et les confronter à la fois, dans la mesure où les projets politiques et sociaux se sont éloignés de la sphère privée pour devenir des projets plus complets⁶⁹.

⁶⁹ Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Gestos, California, Irvine, , 1997, p. 195: "A ello se sumó un movimiento cultural amplio, como el hipismo, las brigadas juveniles revolucionarias, la música de los Beatles y el rock, la música folklórica, la de raíz andina, el resurgimiento del muralismo, la expansión de la expresión cultural de la base social, el boom literario latinoamericano, la revolución sexual facilitada por la invención de la píldora, etc. Lo anterior manifiesta cómo los diversos ámbitos sociales estaban conmovidos: la iglesia, los partidos, los profesionales, los ideólogos, los artistas, los obreros, los educadores y educandos, la familia, la mujer... Hubo un efecto de reforzamiento y tensión entre todos ellos, en la medida que los proyectos políticos-sociales fueron perdiendo distancia con el ámbito privado, hasta transformarse en integrales." (Nous traduisons.)

Cette période correspond donc également à des processus de réhabilitation, si ce n'est de redécouverte, des cultures traditionnelles de ces pays, considérées à partir de là comme plus authentiques que celles, uniformes, des sociétés occidentales. En Amérique latine, les circuits artistiques et intellectuels alternatifs se tournent en particulier vers les héritages des cultures indigènes et afro-américaines de leur pays respectif pour en explorer la philosophie, les croyances et les pratiques artistiques. Des entreprises de rapprochement et de récupération des origines, bien que toujours en partie fantasmées et idéalisées, expriment bien la volonté de ces milieux de réactualiser l'identité latino-américaine et d'en affiner la spécificité contre les impérialismes culturels provenant des États-Unis et de l'Europe.

Ainsi, en tant que militants de gauche, nombre d'artistes du milieu théâtral sont impliqués dans les luttes idéologiques en question et côtoient les circuits politiques et les mouvements sociaux. Le paysage théâtral, constitué en groupes et en fédérations, reflète lui-même les unions et divisions de la gauche sur le plan idéologique international. En effet, les tendances stalinistes, trotskistes, maoïstes ou encore anarchistes se côtoient et se complètent, même si la cohabitation évoluera parfois de manière polémique et laissera place à une fragmentation du milieu théâtral peu à peu. Pour lors, au début des années soixante, la volonté commune de rendre le théâtre partie prenante de la révolution à venir, ou en partie déjà-là dans certains pays, alimente l'imaginaire du *Nuevo Teatro* qui s'impose comme prédominant à partir de ce moment.

2-2 Un théâtre en révolution

Sur le plan théâtral et parallèlement à ces contextes sociétaux, s'expriment les désirs d'un art aux dimensions critiques et utopiques fortes, principalement fondées sur une conception marxiste de la réalité. Ils trouvent alors dans les principes théoriques et pratiques de Berthold Brecht un modèle privilégié de théâtre politique, car il est exigeant artistiquement et constitue un outil d'analyse efficace pour le changement.

2-2-1 Perspectives réalistes et populaires

La période considérée ici témoigne d'un désir ardent de rejouer la vie réelle sur les scènes du théâtre, mais cette fois dans l'idée de participer concrètement à son amélioration. Pour

les praticiens de la scène et les dramaturges, devenus les deux faces d'une même pièce après le constat de la nécessité d'une dramaturgie nationale, le réalisme, ou en tous cas la perspective réaliste comme expression d'une inquiétude pour le présent, revient en force. Il se doit de remplacer et d'écarter définitivement les tentations formalistes, dont ont été victimes, selon eux, les générations précédentes, car ils les suspectent d'apolitisme voire de conservatisme derrière leur air de nouveauté. Víctor Viviescas remarque ce phénomène dans le théâtre colombien à partir des années cinquante qui, pour ce faire, met à distance les partis-pris symbolistes de la génération antérieure dite des « Nouveaux » :

Ce qui est clair, c'est le profond besoin de ce que la pièce s'imprègne des conflits les plus immédiats, ceux qui sont les plus à l'ordre du jour, ceux qui sont les plus pressants. L'irruption du social, et de l'existential [...] aura pour résultat immédiat l'ouverture du théâtre à de nouvelles modalités, en écartant le théâtre voué au lyrique des Nouveaux⁷⁰.

L'immédiate actualité est pleine de problèmes urgents que le théâtre ne peut se permettre d'ignorer ni même de mettre à distance : la condition ouvrière et paysanne, la répression militaire alliée aux pouvoirs étatiques, la domination bourgeoise, l'impérialisme américain, la récupération de l'histoire, ou dans le camp d'en face les avancées de la cause prolétaire sur le plan national et international. Si le théâtre doit constater et dénoncer ces urgences, comme ont pu le faire les réalismes et les théâtres ouvriers du début de siècle, il doit désormais travailler dans une visée critique effective. Il s'agit de donner à voir et à comprendre dans sa complexité depuis l'analyse critique marxiste et, dans une moindre mesure, anarchiste, les logiques de domination et d'aliénation que la classe des exploitants, et ses propensions impérialistes, imposent aux prolétaires. Cette dénonciation depuis le microcosme du théâtre des injustices invisibles et naturalisées dans la société doit pouvoir produire des changements réels. L'idée consiste à construire sur les scènes des versions plus libres, justes et égalitaires de la société qui montreront que la domination bourgeoise et étrangère n'est pas une fatalité. La perspective révolutionnaire et anti-impérialiste est donc clairement assumée, informant le choix des textes, des thématiques, des personnages, des contextes et bien sûr des idées développées.

⁷⁰ Viviescas, Víctor, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, op.cit., p. 29.

Par ailleurs, nous signalons très brièvement ici que ce théâtre, explicitement politique pour le dire avec les mots d'Élise Van Haesebroeck⁷¹, voit son rôle militant confirmé avec l'arrivée dans certains pays durant les années 70 des dictatures militaires qui mettent fin violemment aux projets utopiques alors engagés. En Argentine, au Chili, en Uruguay, au Brésil, en Bolivie, au Paraguay notamment, les théâtres indépendants deviennent de véritables circuits de résistance et s'organisent dans la marginalité. Quant aux théâtres qui n'ont pas été fermés, détruits ou privés de la majorité de leurs membres par l'autorité en place, ils restent des lieux privilégiés où l'on peut encore s'exprimer, se rencontrer et partager assez librement ses opinions. Il s'agit de contourner une censure plus ou moins forte selon les pays et de dire ce qui ne peut pas se dire hors des planches ou de la salle de théâtre. À travers un langage souvent allégorique, parabolique et métaphorique qui suscite la complicité du public, on dénonce la violence de la répression d'état, les assassinats, les disparitions, les conditions d'emprisonnement et la torture. Le théâtre joue un rôle prépondérant en tant que voix d'opposition en conservant bien souvent jusqu'aux derniers moments des dictatures en question des postures subversives et alternatives, notamment à travers des rencontres culturelles franchement opposées aux régimes en place⁷².

Pour revenir plus largement au mouvement du *Nuevo Teatro*, tout comme les théâtres indépendants des années trente et quarante qui, avec un parti-pris populaire, cherchaient à amener le théâtre à ceux qui n'y avaient pas accès, les groupes des années soixante se pensent destinés au peuple et inspirés par lui. Ils multiplient eux aussi les tournées dans les campagnes et les quartiers marginalisés, les politiques de gratuité ou de tarif réduit en salles ou encore les moments de convivialité et d'échange autour des spectacles. Cependant, si les Indépendants entendaient le théâtre populaire comme un art exigeant rendu accessible, propre à éduquer et élever les esprits dans une optique élitiste, les groupes du *Nuevo Teatro* voient dans le théâtre le moyen d'émanciper plus radicalement encore les classes populaires en leur donnant des outils d'analyse directement politiques. Leur but premier est de

⁷¹ Dans sa thèse, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain*, Élise Van Haesebroeck oppose un théâtre aux propos explicitement, directement, politiques à une poétique plus implicite, qu'elle désigne comme « apolitiquement politique ».

⁷² Dans ce sens, l'expérience des rencontres organisées par Teatro Abierto en Argentine entre les années 1981 et 1985 reste emblématique et largement étudiée. Voir notamment la thèse d'Isabelle Clerc, *Teatro abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale dans l'Argentine du Processus de réorganisation nationale*, Thèse en Espagnol, Université Toulouse II - Le Mirail, 2003 et celle de Mathilde Arrigoni, *Se mobiliser en situation autoritaire : une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)*, Thèse en Sciences Politiques, IEP Paris, 2013.

montrer au spectateur, de préférence prolétaire, les rapports de force dans lesquels il est pris et la possibilité de les renverser en sa faveur. Il faut donc un théâtre proche et en lien avec la réalité de ce spectateur pour qu'il puisse y reconnaître des situations, faire le lien avec son vécu et ainsi avoir meilleure prise sur ces problèmes une fois sorti du théâtre. Beatriz Rizk confirme dans ce sens :

Au cours de cette époque, une dramaturgie engagée se développe, nourrie d'une pensée de gauche. Elle a pour objectif le renforcement de l'identité de la(les) classe(s) ouvrière(s) et sa (leur) préparation pour assumer le rôle important auquel elle(s) étai(en)t prétendument destinée(s)⁷³.

Par ailleurs, la formulation de nouvelles idées et de nouvelles missions pour le théâtre implique de repenser ses modalités et ses formes traditionnelles. Il faut les adapter au regard de la complexité du présent et de ses contradictions souvent mieux dissimulées qu'avant. Si les artistes des groupes en question soupçonnent les formalismes modernistes, de relayer les idées des classes bourgeoises obsédées par le culte de l'étranger occidental, ils reconnaissent aussi les impasses d'un théâtre à thèse archaïque qui devient le simple relais du message politique et prend le risque d'être ennuyeux et dogmatique. Pour ces artistes, nés au XX^e siècle, au cœur des questionnements propres à la modernité artistique, la recherche esthétique et celle de la politique ne peuvent s'exclure et au contraire doivent s'associer pour amplifier leur impact critique. Comme l'exprime Jacques Rancière plus largement au sujet des enthousiasmes de l'art qui se veut politique dans ce milieu du XX^e siècle, il s'agit d'une « vocation avant-gardiste de l'art ou l'élan d'une modernité liant les conséquences de la nouveauté artistique à celle de l'émancipation⁷⁴. »

La perspective politique au théâtre appelle donc à de nouvelles formulations autant sur le plan de la théorie que de la pratique. C'est ainsi que les suggestions du théâtre politique de Berthold Brecht sont largement réhabilitées pour mieux refléter les inquiétudes de la création et finissent par occuper une grande partie des projets et des recherches du théâtre latino-américain de cette période.

⁷³ Rizk, Beatriz, "La fragmentación de la (s) ideología (s) y su efecto en las prácticas culturales e interpretativas de una dramaturgia comprometida, Dragún, Vianna Filho y Rovner", *Latin American Theatre Review*, 2004, vol. 38, n° 1, p. 39 : "Durante esta época se desarrolla una dramaturgia comprometida con una realidad por la vía política, desde el punto de vista de la izquierda, dirigida a reforzar la identidad de la(s) clase(s) trabajadora(s) y a prepararla(s) [...] a asumir el rol protagonista al que estaba supuestamente destinada." (Nous traduisons.)

⁷⁴ Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, op.cit., p. 9.

2-2-2 Affinités brechtiennes, entre esthétique et politique

La pensée et la pratique de Bertolt Brecht sont connues pour avoir su associer esthétique et politique, identifier forme et contenu et reformuler la question du réalisme depuis une distance bienfaitrice. Par ailleurs explicite sur ses positions politiques communistes et convaincu de l'engagement du théâtre comme image critique de « la vie des hommes en société⁷⁵ », Brecht insiste sur l'importance de la question esthétique à l'heure d'approcher cette réalité. Dans un texte sur le réalisme socialiste, et en écho aux reproches qui ont pu être faits contre son théâtre « trop formaliste » par des critiques comme le marxiste Georg Lukacs, Brecht condamne la vision simplificatrice du réalisme qui, s'il ne pense pas et ne change pas ses formes, devient lui-même le pire des conformismes :

Si c'est du *formalisme* que de chercher toujours des formes nouvelles pour un contenu identique, c'est du formalisme que de vouloir garder pour un contenu nouveau des formes anciennes⁷⁶.

Il pense l'efficacité politique depuis les formes et rejette un réalisme qui croirait à son effacement à la manière d'une simple photographie de la réalité.

En partie sur les bases du théâtre politique d'Erwin Piscator, qui lui-même réhabilite le pouvoir scénique et plastique du théâtre en l'alliant aux techniques du cinéma, Brecht propose le modèle d'un théâtre épique critique capable de provoquer le passage à l'action politique :

Il nous faut un théâtre qui ne se contente pas de rendre possibles les sentiments, les vues et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines où se situe l'action. Il nous faut un théâtre qui utilise et produise des idées et des émotions jouant un rôle dans la transformation de ce champ lui-même⁷⁷.

Pour ce faire, le théâtre épique met en scène des situations insatisfaisantes sur le plan éthique et collectif suffisamment identifiables pour faire le lien avec les problématiques du présent. Cependant, les situations en question et les relations interhumaines qu'elles entraînent sont prises en charge par des éléments dramaturgiques et scéniques qui les rendent étranges et énigmatiques, notamment par la libre fantaisie de la fiction. Ainsi, le

⁷⁵ Reprenant la traditionnelle définition du théâtre comme la mise en scène des actions humaine, Brecht insiste sur le fait que ses actions se produisent entre hommes dans une société donnée. Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* [1948] - n°77 - in *Écrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000, p. 383 : « Les représentations doivent en effet s'effacer devant ce dont elles sont l'image, la vie des hommes en société. »

⁷⁶ Brecht, Berthold, « Sur le réalisme socialiste [1938] », *Sur le réalisme. Écrits sur la littérature et l'art 2*, Paris, L'Arche, 1970, p. 171.

⁷⁷ Brecht, Berthold, *Petit organon pour le théâtre* - n° 35 -, *op.cit.*, p. 366.

spectateur peut davantage les mettre à distance et les analyser plutôt que de se confondre complètement dans l'identification avec les personnages :

Ces nouvelles distanciations n'ont d'autre but que d'arracher aux processus socialement influençables l'étiquette « familial » qui empêche aujourd'hui qu'on ait prise sur eux⁷⁸.

Cette distanciation, qui amène le spectateur à se poser des questions et voir différemment sa réalité, emploie nombre de procédés. Ils visent à contrarier les principes d'un théâtre séducteur et magique, propre à la tradition dramatique aristotélicienne selon Brecht. Ils consistent notamment en une fable fragmentée et représentée par tableaux indépendants, l'intrusion d'éléments narratifs dans le drame et la moindre importance des actions, l'intervention de chansons, de musiques ou d'autres arts qui diversifient la réception de l'argument, une interprétation des acteurs distancée vis-à-vis de leur personnage, une interpellation du public, l'absence fréquente de résolution finale ou encore en montrant l'artifice du théâtre par des effets de mise en abyme évidents.

Selon Brecht, pour que le théâtre suscite une attitude critique du spectateur plus largement vis-à-vis de la réalité, il faut donc lui donner l'opportunité d'analyser de manière distancée et en quelque sorte scientifique les tenants et les aboutissants d'une situation fictive. Ainsi, en comprenant les rapports de pouvoir et les enjeux économiques qui traversent ces situations, le théâtre épique ne se contente pas de rendre visibles les injustices, mais les démonte, les rend transparentes⁷⁹ pour mettre en évidence qu'elles peuvent être reconfigurées :

[...] par ce procédé, on confère aux comportements actuels un aspect "peu naturel", les ressorts actuels perdent du même coup leur aspect naturel et deviennent actionnables⁸⁰.

Cette expérience du caractère changeant et modifiable des choses du monde est l'ingrédient nécessaire pour parler d'une efficacité politique du théâtre selon Brecht.

Dans ce sens, de nombreux théoriciens et praticiens du théâtre latino-américain des années cinquante aux années quatre-vingt se sont intéressés aux théories de Brecht pour les appliquer. Ils y ont vu un interlocuteur privilégié, partageant les mêmes préoccupations, à

⁷⁸ Brecht, Berthold, *Petit organon pour le théâtre* - n° 43 -, *op.cit.*, p. 368.

⁷⁹ André Combes reformule cette idée de transparence par le terme de lisibilité. Combes, André, Préface à *L'Achat du cuivre*, Paris, l'Arche, 2008, 9-15, p 13 : « [...] lisibles dans ses multiples potentialités sociales. »

⁸⁰ Brecht, Berthold, *Petit organon pour le théâtre*, - n° 40 -, in *Écrits sur le théâtre*, *op.cit.*, p. 368.

savoir : articuler un projet émancipateur des individus avec les recherches expérimentales et exigeantes du théâtre indépendant. Roger Mirza indique dans le cas du théâtre uruguayen :

Ainsi, la conception brechtienne du théâtre, comme un outil dialectique pour générer une prise de conscience chez le spectateur sur les contradictions de ses propres conditions sociohistoriques et sur les forces oppressantes qui le dominent, cette vision du théâtre comme un instrument de libération de l'individu répondait en grande partie aux objectifs et aux idéaux du théâtre indépendant⁸¹.

Même si des pièces et des textes théoriques de Brecht avaient été traduits dès les années trente et quarante en Amérique latine, son impact majeur correspond à la fin des années soixante et durant les années soixante-dix alors que les confrontations idéologiques se font d'autant plus évidentes dans le champ social et que l'influence du *Nuevo Teatro* atteint son apogée. Brecht devient omniprésent dans la mesure où, en plus de monter nombre de ses pièces, on intègre ses principes théoriques et pratiques à l'écriture des pièces, à la mise en scène, au jeu ou même encore aux théories critiques du monde académique.

Pour certains, les théories de Brecht, parfois diffusées massivement, superficiellement et sans prendre en compte le contexte d'entre deux guerres dans lequel il les écrivait, ont pu donner lieu à des applications réductrices, tout particulièrement en ce qui concerne la mise en scène et l'interprétation. Une certaine surinterprétation du principe de distanciation a notamment poussé nombre d'acteurs et d'actrices vers un jeu froid et intellectualisant, assez pauvre en termes d'expression corporelle et d'émotion. Carlos José Reyes souligne ainsi comment l'application exclusive des postulats de Brecht, écrits principalement au sujet de ses pièces didactiques, a faussé la richesse de son interprétation en Amérique latine :

Le phénomène paradoxal qui survient en appliquant littéralement ses postulats consiste à adopter une position hors contexte et, donc, hors des singularités dont il dépend. Cela produit un théâtre froid, sec, dont le chœur monocorde répète des principes idéologiques avec un air menaçant, comme autant de nouvelles vérités qui doivent être dites à la manière de paradigmes d'un nouveau mystère contemporain. [Ces principes] sont joués comme des déclamations sentencieuses, où le sentiment et l'imagination, la créativité et la poésie laissent place à un genre solennel de rationalité. Cette « Distanciation » cesse peu à peu de produire l'effet d'étrangeté recherché pour devenir un refrain habituel, une simple formule⁸².

⁸¹ Roger Mirza explicite, au sujet du théâtre uruguayen principalement, mais en similitude avec d'autres pays, le lien entre les objectifs du théâtre épique de Brecht et celui des théâtres indépendants. Mirza, Roger, "A la Brecht", *Proyecto Dersarchivos de Brecht* [en ligne], consulté le 30/07/2015, <http://bertoltbrecht.org.uy/> : "De allá que la concepción brechtiana del teatro como herramienta dialéctica generadora de una toma de conciencia del espectador de las contradicciones de sus propias condiciones socio-históricas y de las fuerzas opresoras que lo dominan, esa visión del teatro como instrumento de liberación del individuo, venía a responder en buena medida a los mismos objetivos e ideales del teatro independiente." (Nous traduisons.)

⁸² Reyes, Carlos José, "Presencia de Brecht en América Latina", Universidad Veracruzana, *Tramoya*, abril-junio 1980, n° 19, pp. 64-65: "La paradoja que se produce al tomar al pie de la letra sus postulados, es el adoptar una

La dimension idéologique du théâtre de Brecht a pu parfois monopoliser toute l'attention des dramaturges et des praticiens de la scène, menant à des textes ou des spectacles synonymes de « foire à la morale » pour reprendre les mots du dramaturge et metteur en scène allemand :

Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme de tous les autres arts, est d'amuser les gens. C'est toujours ce qui lui confère sa dignité particulière ; il n'a pas besoin d'autre passeport que le divertissement, mais il en a absolument besoin. Il serait vain de vouloir élever son statut en en faisant par exemple une foire à la morale⁸³.

Malgré l'omission de cette dimension par de mauvaises lectures tout au long du XX^e siècle, Brecht lui-même n'a cessé de rappeler et de revenir au sein de ses écrits sur l'essentielle complémentarité de la critique et du plaisir. Selon lui, la perspective idéologique ne doit jamais empêcher l'amusement et le rire du spectateur qui sont à l'origine même de l'art. Nous reviendrons sur cette relation entre critique et plaisir au moment des analyses de nos auteurs qui prennent bien en compte ce principe.

Par ailleurs, pour Fernando de Toro qui a lui aussi étudié l'influence de Brecht dans le théâtre en Amérique latine⁸⁴, l'application des théories brechtiennes n'a pas été aussi caricaturale que ce que nous en dit Carlos José Reyes. Selon lui, les groupes du *Nuevo Teatro* ont su voir en Brecht un point de départ théorique et pratique privilégié pour instaurer leurs principes de création théâtrale sur le plan thématique et esthétique ainsi que concernant les modes de production et de réception. La présence de Brecht en Amérique latine accompagne alors dans cette perspective un processus d'innovation forte et surtout de consolidation et de mise en réseau de la création indépendante du moment.

2-3 Vers un théâtre latino-américain collectif et communautaire

Si les groupes du *Nuevo Teatro* ont autant compté dans l'histoire du théâtre latino-américain moderne, c'est sûrement qu'ils ont accompagné la confirmation et

posición fuera del contexto, y por lo tanto de las singularidades que las produjeron. Aparece así un teatro frío, seco, donde un coro monofónico repite enunciados ideológicos con aire amenazante, como nuevas verdades que deben ser dichas como paradigmas de un nuevo misterio contemporáneo. [...] son representados como recitativos sentenciosos, donde el sentimiento y la imaginación, la creatividad y la poesía ceden el terreno a un tipo doctoral de racionalidad. Este "Distanciamiento" deja, poco a poco, de producir el efecto de extrañez buscado, para convertirse en un estribillo rutinario, en una fórmula." (Nous traduisons.)

⁸³ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, - n° 3 -, in *Écrits sur le théâtre*, op.cit., p. 355.

⁸⁴ De Toro, Fernando, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

l'institutionnalisation de sa pratique. Ils ont su à la fois énoncer les principes d'une expression théâtrale proprement latino-américaine et se faire reconnaître sur le plan international. C'est à travers les différentes expériences de création collective que ces processus de confirmation et d'internationalisation se sont développés de manière simultanée.

2-3-1 Vers une expression nationale et latino-américaine

Parallèlement aux inquiétudes à la fois politiques et esthétiques que les artistes latino-américains partagent avec la scène internationale du moment, ces mêmes artistes en viennent à manifester la nécessité de formuler un théâtre propre et indépendant, digne d'exprimer les spécificités de leurs contextes. Si l'avènement d'un théâtre moderne latino-américain, aux alentours du milieu du XX^e siècle, s'est fait dans un dialogue étroit et souvent simultané avec les avant-gardes européennes et nord-américaines, il leur semble désormais important de constituer des théories et des pratiques propres ou en tous cas reformulées synchrétiquement afin qu'elles soient au service des gens qui les vivent et les utilisent. Autrement dit, elles doivent pouvoir dialoguer directement avec l'identité, l'histoire et la culture latino-américaines. Cela se fait, surtout à partir des années soixante-dix, en écho avec les expériences politiques de la région, où on en vient à revendiquer un art engagé non seulement avec la cause révolutionnaire, mais aussi avec les multiples cultures locales et populaires.

Alors que la deuxième moitié du XX^e siècle est déjà bien entamée, les groupes du *Nuevo Teatro* désirent et assument ouvertement une réflexion sur les conditions d'une théâtralité latino-américaine spécifique. À l'échelle de la société, les questions indigènes et afro-américaines, qui se réfèrent aux deux cultures traditionnelles majeures, quoique dominées depuis leur rencontre par la cosmovision occidentale, surgissent-elles aussi à ce moment et font l'objet d'études historiques à part entière. Les groupes du *Nuevo Teatro* s'approprient ces questions sur le théâtre en mêlant les causes indigènes et afro-américaines à une perspective politique plus large de lutte des classes. Pour ce faire, nombre d'artistes de cette période récupèrent et intègrent dans leur création des éléments des cultures préhispaniques et afro-américaines comme les mythes, les croyances et les expressions artistiques. Cela alimente la dramaturgie et la dimension visuelle et sonore de leur mise en scène toujours

dans une fusion avec les influences théâtrales européennes et nord-américaines. Plus directement, certains vont au contact des communautés rurales majoritairement de descendance indigènes et afro-américaines et font de ces rencontres, à la manière d'un anthropologue ou un journaliste, le matériel théorique et formel de leurs spectacles. Les chansons, dialectes, conversations, coutumes, musiques et danses sont retravaillés dans les textes et sur les scènes, mais marquent quoi qu'il en soit la rencontre entre des expressions culturelles marginales et populaires et le cadre légitime et intellectuel du théâtre. La dimension politique s'incarne ici autrement dans une réhabilitation des expressions autochtones marginales.

Les principes de la création collective viennent donner une forme à ces démarches et à ces volontés, dans la mesure où ils permettent une participation collective dans toutes les étapes de la création et de la réception, mais surtout, car ils font surgir et se nourrissent des besoins et inquiétudes authentiques de la communauté dont il est question.

2-3-2 Créations collectives

Du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, aux méthodes des colombiens Enrique Buenaventura et Santiago García, en passant par les groupes universitaires du théâtre chilien, les expériences de création collective en Amérique latine sont multiples et en rapport avec leur contexte. Elles s'initient au cours des années soixante et présentent différentes modalités. La création collective, comme un ensemble de pratiques, se formule au croisement de traditions théâtrales populaires revisitées, comme la commedia Dell Arte ou même l'Agit prop, des principes révolutionnaires du théâtre politique, notamment le théâtre épique de Brecht, des idées progressistes et libertaires de la seconde moitié du XX^e siècle ou encore des essais avant-gardistes similaires en Europe et aux États-Unis à la même époque. Ainsi en même temps et en dialogue avec Peter Brook, Ariane Mnouchkine, le Living Theatre, Grotowski ou encore Eugenio Barba, des groupes latino-américains⁸⁵ imaginent un

⁸⁵ Marina Lamus répertorie les groupes emblématiques de la création collective sur le continent. Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit, pp. 347-348. En résumé ici, CHICANO : el Teatro Colectivo de Albuquerque; CUBA : el Conjunto Dramático de Oriente, el Teatro Escambray, el Teatro de Participación Popular, Teatrova y el Teatro La Yaya ; MEXICO : Colectivo Nacional de Teatro ; COSTA RICA : el grupo Tierranegra ; SALVADOR : Sol del Río 32 y el grupo Bululú ; HONDURAS : el Teatro Obrero del Pueblo Unido ; PANAMA : Los Trashumantes ; COLOMBIA : el TEC y La Candelaria, el Teatro Libre de Medellín, el Teatro Acción de Bogotá, el Teatro La Mama, Teatro Popular de Bogotá ; VENEZUELA : el

théâtre où les principes communautaires pourraient prendre vie dans une expérience artistique collective, autant sur les plans de la création et de la production que celui de la diffusion des œuvres.

Sans entrer dans les détails d'un phénomène qui a occupé une bonne part des études sur le théâtre latino-américain de cette époque⁸⁶, la création collective naît au début des années soixante du besoin d'aborder des problématiques plus locales et spécifiques, que le répertoire international ne peut contenter. Comme l'affirme Beatriz Rizk, les principes de la création collective sont ainsi intrinsèquement liés au contexte d'effervescence idéologique du moment :

Le sentiment que le monde était transformable et que pour cela il fallait suivre la voie du travail collectif, ajouté à l'urgence de mettre en scène une problématique qui concernerait toute la communauté pour établir un contact direct avec le public avec lequel il fallait échanger, la logique dialectique, etc., tout cela justifiait le succès que la méthode de création collective a connu à l'époque⁸⁷.

Elle dépend, surtout à ses débuts, d'une vision politisée de la société et souhaite en faire l'analyse collectivement pour arriver à une compréhension la plus complète possible de ses dysfonctionnements. Les spectateurs sont alors considérés comme des protagonistes à part entière de la production de sens et des conclusions critiques à en tirer, invités à participer librement aux débats et aux échanges qui se donnent après les spectacles. De fait, les retours des spectateurs peuvent modifier les spectacles et pour cela aussi les œuvres présentent souvent de nombreuses versions.

Teatro El Triángulo de Venezuela, El Rajatabla ; ECUADOR : el Teatro Ollantay ; PERU : Cuatro tablas, la agrupación Yuyachkani ; CHILE : el Teatro Campesino del Tío Javier, Ictus la agrupación Aleph, el Taller de Investigación Teatral ; URUGUAY : El Galpón ; PARAGUAY : Tiempoovillo ; ARGENTINA : el Libre Teatro Libre, Octubre, Teatro Alianza, Once al Sur, Teatro Popular Fray Mocho y Equipo Teatro Payró ; BRASIL : el Teatro Ipanema, União e Olho Vivo y Núcleo de Brasil.

⁸⁶ Voir notamment, Garzón Céspedes, Francisco (dir), *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, University of California, Gestos, 2000, García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 2002, ou encore Rizk, Beatriz, *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

⁸⁷ Rizk, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México*, op. cit., p. 63: "El sentir que el mundo podía ser cambiable y que el camino a seguir era del trabajo colectivo, además del afán de subir a la escena una problemática que concernirá a toda la comunidad, para establecer una comunicación directa con el público con el que se quería intercambiar, en un sentido dialectico, estaba en la base del éxito que tuvo en su momento el método de creación colectiva." (Nous traduisons.)

C'est surtout le processus de création qui se veut collectif et égalitaire. Dans une perspective horizontale et communautaire de la création, il faut construire un espace utopique de relation entre les participants, hors des rapports sociaux de domination et d'exploitation, au-delà des rôles hiérarchiques habituels du théâtre. Juan Villegas précise que le principe collectiviste domine alors la vision individualiste et romantique de la création :

Les principes de base [de la création collective] correspondent à l'idéologie du moment : le refus de l'individualisme et la proclamation d'une collectivité sociale qu'il faut servir, car c'est la fonction et le principe positif de l'être humain. Dans ce sens, la tendance a été le refus de la « création » individuelle et la certitude que le meilleur chez l'individu naissait de sa collaboration avec le collectif⁸⁸.

En termes concrets, le travail d'improvisation s'articule selon différentes modalités avec un texte ou un canevas déjà existant. Certains groupes mettent en scène des œuvres classiques, d'autres laissent le processus décider des contenus et des formes autour d'une problématique décidée, d'autres encore partent d'un canevas préliminaire qui se soumet ensuite aux modifications lors des répétitions. En général, cette pratique de l'improvisation collective tend à reléguer l'écriture dramatique et le texte à la marge et cela de plus en plus durant les années soixante-dix et quatre-vingt. Il faut dire que l'époque privilégie davantage un théâtre physique, basé sur le travail de l'acteur et du corps, en dialogue avec les recherches très appréciées de Grotowski et Barba. Cela ne manque pas d'être critiqué par la suite et les auteurs de notre corpus s'inscrivent dans cette critique. Ainsi Marina Lamus constate :

Concernant l'élaboration des textes dramatiques et la mise en scène, le collectivisme – comme idéologie théâtrale radicale et hégémonique alors que d'autres méthodes, bien connues du théâtre universel, sont ignorées – a été rendu responsable de la suspension de processus dramaturgiques importants, soit en décourageant les auteurs dans leur travail, soit en empêchant que de tels processus s'établissent pour certains pays⁸⁹.

⁸⁸ Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, op.cit., p. 200: « Los principios básicos correspondien a la ideología del momento: el rechazo al individualismo y la proclamación de la colectividad social y el servicio a esta colectividad como función y valor positivo del ser humano. De este modo, se tendió a rechazar la "creación" individual y se proclamó que lo mejor del individuo surge en la colaboración colectiva." (Nous traduisons.)

⁸⁹ Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit, p. 373 : "En relación con la elaboración dramática y la puesta en escena, el colectivismo –como ideología teatral radical y hegemónica, cuando se desconocen otras posibilidades que ya forman parte del legado universal del teatro– ha sido responsabilizado de la interrupción de procesos dramáticos importantes que hacen cesar en su empeño a escritores e impiden en algunos países el florecimiento de la lo anterior [...]." (Nous traduisons.)

Ainsi, la création collective devient la forme paradigmatique du théâtre engagé de l'époque. Sa nouvelle popularité, notamment sur le plan international, contribue à renforcer pour de nombreuses années la prédominance de ce modèle presque unique de théâtre politique en Amérique latine.

2-3-3 Théâtres communautaires et communauté théâtrale latino-américaine

Les méthodes et pratiques de la création collective sont théorisées notamment par Enrique Buenaventura et Santiago García, et largement diffusées dans les années soixante-dix. Elles deviennent majoritairement le langage commun du théâtre latino-américain, autant sur le plan idéologique que pour les pratiques de création et de réception. Sa méthode commune accompagne et favorise la mise en réseau des groupes en question au niveau de toute l'aire géographique, mais aussi dans son processus d'internationalisation.

En effet, les années soixante-dix correspondent à un moment de consolidation et d'institutionnalisation du théâtre latino-américain à travers la création de lieux physiques ou symboliques, l'élaboration de publications et de revues, ou encore le lancement de prix spécifiques pour le théâtre de cette région. Moins officiellement, mais tout aussi notablement, des formations communes, des rencontres et des échanges de pratiques se mettent en place. L'importance des festivals régionaux et internationaux est incontournable dans la mesure où ils contribuent à une diffusion directe, massive et souvent très actualisée de ce qui se fait dans les autres pays. Le contexte de globalisation et de plus grande circulation des biens et des personnes favorise aussi ces rapprochements et transforme simultanément les manières de faire du théâtre dans ces pays. La mise en réseau que ces différents circuits permettent favorise l'élaboration et la revendication d'une identité latino-américaine au sein des milieux théâtraux. Cette conscience commune se construit de manière clairement critique et alternative, vis-à-vis, notamment, de l'emprise culturelle européenne et nord-américaine toujours d'actualité.

La création collective devient le symbole de cet avènement d'une communauté théâtrale en Amérique latine, car elle est largement diffusée par les mêmes supports et circuits que ceux de l'institutionnalisation que nous venons d'évoquer. Marine Lamus précise dans ce

sens que l'exemple pratique de la création collective se propage bien plus vite que ses ouvrages théoriques :

Les méthodes en question ainsi que d'autres ont été partagées à travers les festivals, les rencontres, les tournées artistiques, les cours, les ateliers, où elles ont été expérimentées, alors que leur diffusion éditoriale n'a pas été possible dans cette zone géographique⁹⁰.

Si l'association à une idéologie de gauche radicale accompagne l'adoption massive de cette méthode de la création collective au sein des groupes de théâtre, il est vrai que sa dimension hautement participative et intégrale en termes d'expérience théâtrale facilite sa réappropriation pour des causes multiples. Au risque de proposer un outil hégémonique et consensuel, elle permet de canaliser les réflexions et les propositions sociales du moment. Gustavo Geirola attribue dans ce sens l'essor de cette forme au fait qu'elle ait su rapidement faire école :

[la création collective] a permis la modélisation des pratiques théâtrales d'innombrables groupes en l'Amérique latine – et même en dehors – tout en structurant les pratiques d'enseignement du théâtre au sein de nombreuses écoles de formations d'acteur⁹¹.

De fait, les premiers groupes du *Nuevo Teatro* utilisant la création collective comme méthode deviennent les centres de formation les plus influents et donnent lieu à de jeunes groupes qui fonctionnent à leur suite eux aussi collectivement.

Les premiers groupes à participer aux festivals internationaux, notamment en Europe et aux États-Unis dans les années soixante et soixante-dix, pratiquent majoritairement la création collective. Ils marquent les esprits comme références de ce qui se fait sur le continent et constituent l'imaginaire du théâtre latino-américain pour un certain temps. Par ailleurs, comme le remarque Marina Lamus, la légitimation de la création collective sur le plan théorique par des universités étrangères à la suite de ces festivals, contribue largement à sa consolidation comme modèle prédominant d'un théâtre ouvertement politique :

Cette reconnaissance des textes et des pratiques [de la création collective] est due, en partie, à l'intérêt des universités états-uniennes et européennes, qui ont contribué à étendre ce discours

⁹⁰ *Ibid.*, p. 347: "Los anteriores métodos y algunos otros se conocieron a través de festivales, encuentros, giras artísticas, cursos, talleres y se vieron los resultados de su aplicación por esos mismos canales, más aún que por la letra escrita impresa, la cual tuvo, en este caso, mayores dificultades de difusión en la región." (Nous traduisons.)

⁹¹ Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia. Política en América latina. (1957-77)*, Gestos, *op.cit.*, p. 242 : "[...] implicó la modelización de las prácticas teatrales de innumerables grupos dentro y fuera de América Latina a la vez que estructuró parte de las prácticas educativas teatrales en muchas escuelas de formación del actor." (Nous traduisons.)

hégémonique. [...] En contrepartie, cet intérêt a participé à la globalisation du théâtre latino-américain et, au cours des dernières années, à la possibilité de favoriser les études culturelles sur les discours alternatifs et les groupes qui échappent aux codes traditionnels⁹².

Ainsi les caractéristiques de la création collective comme le sens du commun, l'humilité, l'importance du travail physique et de l'acteur, mais surtout le niveau de politisation requis deviennent les traits distinctifs d'une identité théâtrale latino-américaine.

Pourtant, au moment où les idées et les pratiques du *Nuevo Teatro* s'institutionnalisent, s'internationalisent et figurent l'identité d'un théâtre latino-américain moderne et politisé, le modèle de théâtre engagé qu'il implique se fissure. La partie suivante s'attache en effet à étudier comment les années quatre-vingt en Amérique latine, dans un contexte idéologique et politique en crise sur le plan international, annoncent un tournant critique pour la relation jusque-là plutôt évidente entre théâtre et politique. Leur but commun, à savoir contribuer à changer le monde, s'essouffle et devient lui-même un objet de questionnement, ce qui amène à une diversification des conceptions de théâtre politique dans laquelle s'inscrivent nos auteurs comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre qui leur est consacré.

⁹² Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit, p. 347: "Esta convalidación de textos y de prácticas se debió, en parte, al interés de las universidades estadounidenses y europeas, que colaboraron a extender ese discurso hegemónico. [...] Al mismo tiempo, este interés permitió la globalización del teatro latinoamericano y, en los últimos años, poder seguir fomentando los estudios culturales sobre discursos alternativos y grupos que se salen de los cánones tradicionales." (Nous traduisons.)

B - LE THÉÂTRE ENGAGÉ EN QUESTION : DOUTES ET DIVERGENCES FINISECULAIRES

Si dans la période précédente, à savoir des années trente au début des années quatre-vingts, l'idée d'une fonction politique du théâtre relevait de l'évidence, les dernières décennies du XX^e siècle mettent en doute la pertinence d'une telle équation. En effet, l'activité politique se voit elle-même largement bouleversée dans ses modalités et ses enjeux par des contextes socio, éco et politiquement changeants. Le relais idéologique de ces transformations, à savoir une compréhension dite postmoderne de la réalité, implique l'entrée dans une ère particulièrement sceptique, voire démobilisante, vis-à-vis de la politique comme vecteur d'émancipation individuelle et collective. Dans ce sens, dès les années quatre-vingt et particulièrement durant les années quatre-vingt-dix, la création théâtrale latino-américaine tend à questionner son modèle engagé de théâtre politique et le met en crise. Elle en vient à douter de sa pertinence et de son adéquation aux problématiques nouvelles du présent et le somme de se placer dans une posture autocritique. Si cette création théâtrale émergente n'écarte pas définitivement la question de la politique, en particulier depuis une sensibilité critique de la postmodernité latino-américaine, elle cherche à en explorer d'autres modalités d'expression et de réception. S'initie alors une diversification des expériences et des esthétiques qui provoque plus ou moins de polémiques selon les pays. La partie suivante vise donc à dessiner le cadre de pensée qui remet en question le théâtre politique jusque-là prédominant pour pouvoir poser dans le chapitre suivant d'autres critères du théâtre politique.

1- Prétentions et perspectives politiques en procès

Parler de crise du théâtre engagé nécessite d'évoquer d'abord plus largement la crise de la politique qui s'amorce sur le plan international à la fin du XX^e siècle. Désengagement, désillusion, dépolitisation, désaffection, démobilisation, etc., les expressions sont nombreuses pour exprimer l'idée d'une profonde remise en question de l'efficacité de l'activité politique comme moyen de rendre le monde irrémédiablement plus juste et plus humain, autrement dit aussi de tenir ses promesses en termes d'émancipation. Comme le

signale Jacques Rancière à propos de son livre *Aux bords de la politique* qu'il écrit justement à la fin des années quatre-vingt :

Sur tous les tons, mille discours d'universitaires ou d'hommes de gouvernement chantaient la fin dernière des illusions de l'histoire ou de la révolution. Tantôt ils ajoutaient la politique au compte des antiquités dépassées. Tantôt, au contraire, ils célébraient son retour. Mais c'était pour dire la même chose : la politique désormais était affranchie de toute promesse d'émancipation sociale, de tout horizon d'attente eschatologique. Elle était rendue à sa nature de gestion avisée des intérêts d'une communauté⁹³.

Les facteurs d'une telle conjoncture sont multiples et variables selon qui les détermine, dans quelle perspective idéologique et pour quel contexte. Il s'agit dans ses grandes lignes d'une réaction complexe aux expériences politiques largement problématiques du XX^e siècle, mais aussi nourrie par les interprétations et récupérations idéologiques qui ont pu en être faites. Par ailleurs, il semble admis que ce discrédit de la politique et le phénomène de désengagement qu'il implique dans les sociétés occidentales depuis les années quatre-vingt s'incarnent dans un climat culturel et intellectuel appelé postmoderne. Dans une certaine mesure, l'expérience latino-américaine diffère de ce panorama, réitérant la nécessaire prise en compte de la politique dans sa pratique et sa réflexion.

1-1 De multiples facteurs

Pour tenter de s'expliquer ce désaveu généralisé de l'Occident vis-à-vis de la politique, différents phénomènes convergent et se cristallisent en particulier dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Nous évoquerons ici quelques pistes en rapport avec nos questions, cette entreprise ayant déjà suscité, par ailleurs, de multiples et plus complètes interprétations.

1-1-1 Guerre idéologique et idéal révolutionnaire

Les années quatre-vingt marquent un tournant social, économique et politique sur le plan international, dans la mesure où se confirment deux processus indissociables et vraisemblablement irréversibles ; le vacillement de l'idéal révolutionnaire et la victoire du modèle néolibéral nord-américain. D'une part, on assiste au dépérissement des idées révolutionnaires principalement incarnées par l'expérience soviétique en URSS. Cette

⁹³ Rancière, Jacques, « Préface », *Aux bords de la politique* (1990), *op.cit.* p. 9.

dernière ne manque pas de susciter nombre de critiques face à son application autoritaire et expansionniste des principes communistes dès les années trente dans une moindre mesure, mais surtout pendant la seconde moitié du XX^e siècle. C'est surtout avec la Chute du mur de Berlin que le régime soviétique voit sa défaite annoncée face au géant nord-américain. Cet événement marque dans les esprits, même si dans les faits des mouvements de contestation continuent d'exister, le constat de l'échec inévitable de l'idéal socialo-communiste et, de là, l'impossibilité de toute révolution. D'autre part, le modèle du néolibéralisme occidental s'impose désormais comme l'unique alternative au niveau mondial. Il promet démocratie, liberté et prospérité, contre toutes les tendances totalitaires qui ont pu ruiner le XX^e siècle. Son discours tend à mettre à distance les idéologies, et, par-là même, la question politique de l'émancipation, pour y opposer avant tout des arguments d'ordre économique. Cette annulation de la politique par sa redéfinition en une pratique gestionnaire coïncide avec l'homogénéisation des modes de vie et de faire, à partir principalement d'un système réglé par la production et la consommation de masse. Dans ce cadre, l'individualisme et l'hégémonie toujours plus forte de la sphère privée n'ont que peu de points communs avec une époque où l'engagement militant et la perspective collective tenaient le devant de la scène. Autrement dit, l'idéal politique se voit remplacé ou en tous cas concurrencé par un idéal économique omniprésent dans un nouveau monde globalisé qui joue le jeu dangereux de la neutralité idéologique.

1-1-2 Catastrophes et traumatismes au XX^e siècle

Accentuée par un regard rétrospectif propre à un scepticisme de la fin de siècle et indissociable des phénomènes cités précédemment, l'expérience des tragédies totalitaires et les réflexions sur l'humain qu'elle entraîne sont aussi des facteurs de la crise de la politique en question. En particulier pour la vieille Europe, l'exemple du nazisme, arrivé au pouvoir par les urnes et auteur d'une entreprise méthodique d'extermination, met en échec la foi dans la politique comme relais de l'éthique et la pensée du vivre ensemble propres à ladite civilisation. En faisant référence aux penseurs de cette expérience, Catherine Naugrette explique :

« Acte sans précédent » (Arendt), et à tous égards, « expérience traumatique » (Agamben), qui, faisant de l'exception la règle conduit l'homme aux limites de l'humain, Auschwitz est bien l'événement monstrueux qui définit à notre époque la modernité et, qui, en tant que « leçon

cruciale de ce siècle » (Agamben, p. 13), exacerbe la conscience du monstrueux. Qui l'exacerbe plus que jamais pourrait-on dire. Tant, il semble que depuis les années 1980 et la chute du communisme en Europe, Auschwitz n'ait jamais été plus fort qu'aujourd'hui. [...] Comme si d'une certaine façon [...] la question du génocide avait [...] rattrapé le présent de l'histoire et de l'art, révélé une fois pour toutes la monstruosité de l'époque et les dangers qui pèsent aujourd'hui sur l'humanité dans son ensemble. [...] Sans doute est-ce la chute du Mur de Berlin, qui a définitivement et radicalement révélé l'aberration des utopies, effacé tout espoir d'ignorance ou d'innocence, détruit les derniers restes d'une histoire possible, d'un lieu légitime d'où représenter le monde⁹⁴.

Ainsi, les réalités de l'accomplissement de la Shoah et des camps, réalités qu'un discours politique rationnel a pu justifier, remettent en question le principe même d'humanité et de modernité qui contribuent à définir la politique depuis la fin du XVII^e siècle. Avec la Shoah comme paradigme, les expériences conflictuelles et sanglantes du XX^e siècle discréditent une action politique forcément ruinée par l'ambition, la lâcheté, la cruauté, la corruption ou encore la « banalité du mal » selon l'expression d'Hannah Arendt⁹⁵. Elle semble mener irrémédiablement à la répétition archaïque de la violence et de la domination voire en réinvente les modalités pour le présent. De fait, même les initiatives originellement progressistes, comme dans le cas du communisme, se voient récupérées et plongées dans une course pragmatique et stratégique vers le pouvoir. Ainsi, contrairement aux illusions des successifs mouvements d'émancipation, la politique n'est pas au service du peuple et du progrès social, mais semble bien se plier encore et toujours au jeu des plus puissants. Dans ce contexte, comme l'indique Muriel Plana, la politique devient « le mal classiquement⁹⁶ », inspirant désormais au mieux du désintérêt, au pire de la suspicion et du rejet.

1-1-3 Et pendant ce temps-là en Amérique latine...

Nous avons évoqué jusque-là des facteurs de géopolitique globale plus proche des expériences de l'Occident. Pour ce qui est de l'Amérique latine, plus spécifiquement, l'ère du désenchantement s'initie dans la violence dès les années soixante-dix, lorsque les temps révolutionnaires laissent place à un durcissement général conduit par les autorités nationales et internationales sur les plans sociopolitiques et économiques. Les mouvements populaires et alternatifs de lutte politique se voient largement réprimés, ce qui entraîne la

⁹⁴ Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p 19.

⁹⁵ Hannah Arendt développe ce concept dans son livre *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963] lors du procès du lieutenant S.S. Eichmann en 1961 qui l'amène à constater l'ordinaire du personnage devenant bourreau en exécutant des ordres.

⁹⁶ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 29.

fragilisation voire la disparition forcée des voix d'opposition et cela souvent en toute impunité. Pour de nombreux pays, cette répression se fait avec l'instauration de régimes militaires dictatoriaux et la marginalisation dans l'illégalité des opposants trop persistants, pour d'autres la puissance des oligarchies conservatrices au sein d'un régime dit démocratique étouffe dans l'œuf tout élan de résistance. Par ailleurs, le régime communiste à Cuba, seule incarnation effective des révolutions socialistes sur le continent, n'échappe pas non plus aux critiques de tendances autoritaristes dans la mesure où le pouvoir revient souvent au seul et unique leader, le *caudillo* Fidel Castro. Les violences d'État finissent par créer un climat de peur, de découragement et de méfiance au sein des sociétés qui en sont victimes. Sur le plan économique, les directives internationales des années quatre-vingt, relayées directement par les nouveaux gouvernements de droite, imposent en plus aux sociétés latino-américaines des restrictions et régulations budgétaires qui paupérissent et divisent encore davantage les populations et fragilisent ainsi toute mobilisation populaire. Marina Lamus indique dans ce sens :

De cette manière [par les restrictions budgétaires] les structures du travail, l'éducation et la santé se sont vues transformées. Les résultats s'en font ressentir encore aujourd'hui : chômage dans la majorité des pays, suppression des droits du travail, délégitimation des organisations syndicales, budget dérisoire pour la santé et réduction de la prise en charge de l'éducation par l'État⁹⁷.

Cette dynamique générale à contre-courant des précédentes illusions se confirme dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix de différentes manières selon les pays.

Pour ce qui est de l'Argentine et de l'Uruguay, d'où viennent deux de nos auteurs, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón respectivement, des processus démocratiques de réouverture et de démilitarisation s'initient, après des années de régime autoritaire, et retrouvent un système d'élections libre et transparent. Pourtant, il faut dire que sur le plan politique le retour aux urnes et à une plus grande liberté d'expression s'accompagne sur le plan économique d'un passage radical et massif au néolibéralisme. Ce passage se fait dans l'intérêt majeur des classes dirigeantes, fortunées ou montantes, par ailleurs soupçonnées d'avoir soutenu les régimes militaires précédemment. Ainsi, les gouvernements naissants sont bien plutôt le terrain d'expérimentations d'un libre-échange et d'une globalisation

⁹⁷ Lamus Obregón, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, op.cit, p. 360: "De esta manera se modificaron las estructuras laborales, la educación y la salud. Los resultados todavía se están viendo: desempleo en la mayoría de los países, supresión de las conquistas laborales y descrédito de las organizaciones de corte sindical; presupuestos exiguos para la salud y disminución de la cobertura de la educación pública." (Nous traduisons.)

sauvages qu'une réelle tentative d'intégration des populations aux processus démocratiques.

Concernant la Colombie, qui nous intéresse particulièrement dans le cas de Fabio Rubiano, cette période des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ne fait que prolonger et intensifier un climat de tensions idéologiques qui s'expriment par des conflits armés, dont la complexité, mais surtout la violence grandissante finissent par rendre les différents camps indistincts.. Sandra Camacho note dans ce sens :

Pendant ces mêmes années [la fin des années quatre-vingt] 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, provoquent 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 cadavres⁹⁸.

Ainsi, les guérillas révolutionnaires créées au cours des décennies précédentes se voient compromises par leurs condamnables techniques de guerre et leurs implications dans la corruption et le trafic de drogue. Cela contribue d'une nouvelle ambivalence quant à leurs objectifs politiques réels. C'est peut-être plus dramatiquement encore l'émergence au cours de cette période de groupes d'autodéfense paramilitaires qui finit de traumatiser la société civile quant aux applications concrètes des idéologies. Ces groupes sont en effet ouvertement d'extrême droite et suspectés d'être les hommes de main de personnalités respectables. Ils appliquent une politique de terreur extrême qui semble sans limite.

Du renouveau démocratique décevant sur le plan gouvernemental à la corruption des projets utopiques, les pays de l'Amérique latine font l'expérience eux aussi du scepticisme généralisé envers la politique en tant qu'outil de changement et comme dispositif réel de représentation.

1-2 Contexte et culture postmodernes

Autant la crise des idéaux révolutionnaires que l'exemple des dictatures totalitaires, nourrissent et sont eux-mêmes perçus par une vision du monde fini séculaire appelée, non sans divergences, postmoderne. Comme le formule à la fin des années soixante-dix, le

⁹⁸ Camacho, Sandra, *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, op.cit., p. 46.

philosophe Jean-François Lyotard dans son ouvrage fondateur *La Condition postmoderne*⁹⁹, la postmodernité relève d'une conscience nouvelle spécifique à l'époque qui fait suite à un ensemble de ruptures dans les fondements de la pensée moderne occidentale héritée notamment des philosophes des Lumières, comme les catastrophes sur le plan éthique du XX^e siècle que nous avons évoquées. Si le terme est d'abord utilisé pour désigner des tendances architecturales et artistiques s'inscrivant en contre ou à la suite des modernismes esthétiques, la postmodernité s'attache plus généralement à remettre en question les présupposés tels que le progrès social et scientifique, la raison comme principe supérieur, le sujet de la connaissance ou encore le sens universel de l'Histoire. Déjà initiée dans les années soixante par des philosophes identifiés comme poststructuralistes, notamment Foucault, Deleuze ou encore Derrida, la critique des dimensions totalisante et universelle de ces présupposés modernes reste l'enjeu épistémologique principal des approches postmodernes. Elles constatent en effet comment, non seulement, de tels préceptes n'ont pas empêché les barbaries commises au XX^e siècle, mais, surtout, y ont probablement et méthodiquement mené. Cette vision critique, par ailleurs suscitant différentes interprétations, en vient à constituer un contexte intellectuel influent dès les années quatre-vingt et vraisemblablement dominant dans les années quatre-vingt-dix. C'est d'ailleurs la tournure toujours plus fataliste et nihiliste que prennent ces lectures postmodernes dans la pensée contemporaine qui nous amène à constater comment celles-ci contribuent, qu'elles le souhaitent ou non, à la mise en péril de la politique.

Selon les termes de Federico Irazábal, l'approche postmoderne tend à susciter des théories « faibles¹⁰⁰ » qui contrairement aux théories « dures » des temps idéologiquement plus marqués, refusent toute interprétation ultime et prescriptive de la réalité. L'intérêt, voire la nécessité de cette démarche critique restant indéniable, la prise sur le présent devient problématique à force de déconstruction, fatalisme et fragmentation. On nie la réalité sous prétexte de relativisme, mais de fait on oublie avec elle les problèmes et les contextes critiques qui la composent. C'est le risque imminent des interprétations finalistes de ces théories faibles qui, au-delà d'une simple remise en question, annoncent la

⁹⁹ Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

¹⁰⁰ Federico Irazábal reprend lui-même l'expression de Roberto Follari dans *Teorías débiles: para una crítica de la deconstrucción y de los estudios culturales*, *op.cit.* Nous conservons dans la traduction la connotation initiale de relativité.

désuétude et la vanité du sujet, du sens, de l'émancipation ou encore de l'histoire et de l'idéologie. Dans ce cadre, la politique, en tant qu'action individuelle et collective, destinée aux sujets et à visée émancipatrice, n'a plus de raison d'être. Son impact étant forcément dérisoire, voire erroné, il vaut mieux s'en passer. Cette interprétation de l'époque postmoderne qui, confortable, ne souhaite plus prendre le risque de se tromper peut donc facilement susciter une tendance à l'immobilité, au détachement, au manque de prise de position, provoqué par le fatalisme et le sentiment d'impuissance résultant de cette interprétation. Les arguments postmodernes peuvent servir de légitimité à un discours ouvertement apolitique ou qui ne prend jamais position à force de mettre à distance tout ce qui relève du commun.

Pourtant, ces théories faibles de la réalité, qui selon les interprétations peuvent amener au désengagement voire même affirmer la fin des idéologies, s'inscrivent elles-mêmes, qu'elles le veuillent ou non, dans le champ politique. D'une part, le rejet de l'idéologie est loin d'être neutre, car il oublie que toute époque est régie par un système idéologique dominant qu'il cautionne donc, même si c'est par défaut, comme unique alternative. Dans ce sens, un tel rejet, souvent considéré comme preuve de lucidité et d'avance, tend à une approche conservatrice de la réalité qui, plutôt que vouloir changer le système actuel au risque de ne pas y arriver, accepte d'en reproduire les rapports de pouvoir, de domination et d'exclusion. Dans ce sens Daniel Vander Gucht explique :

[...] l'apolitisme (c'est-à-dire le refus de prendre parti dans les luttes politiques de son temps et de prendre position dans l'espace politique public démocratique) reflète une posture foncièrement conservatrice dans la mesure où il favorise le statu quo, la reconduction des rapports de force en présence et la reproduction des inégalités sociales¹⁰¹.

D'autre part, les visions finalistes postmodernes prennent aussi parfois ouvertement parti pour l'idéologie dominante à savoir celle qui justifie ou naturalise la supériorité du néolibéralisme économique comme l'indique ouvertement le titre de l'ouvrage de Fredrik Jameson ; *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*¹⁰². C'est le cas, particulièrement contestable, des théories de Francis Fukuyama qui propose une théorie de

¹⁰¹ Vander Gucht, Daniel, *L'Expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2014, p. 25.

¹⁰² Jameson, Fredrik, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA éditeur, coll. « D'art en questions », 2007.

la « fin de l'histoire » comme triomphe définitif du néolibéralisme¹⁰³. Selon l'auteur, l'avènement du néolibéralisme coïncide avec l'heureuse et harmonieuse fin de l'histoire et permettra de mettre fin aux querelles idéologiques passées.

Implicite ou explicite, ce rejet de la question idéologique met en péril durablement le politique comme possibilité même de critique du *statu quo* et de changement. Annoncer la fin des idéologies, ou plutôt en déclarer une seule gagnante, revient à suspendre la part de conflictualité et de débat autour du commun. Cela revient à suspendre plus largement la perspective politique car, comme le dit Jacques Rancière « la politique c'est la sphère d'activité d'un commun qui ne peut être que litigieux¹⁰⁴. »

1-3 Nuances latino-américaines

En Amérique latine, les expériences postmodernes ne collent pas complètement avec cette vision détachée, résignée, voire confortable, que l'on peut trouver dans les sociétés européennes et nord-américaines. Cette région du monde est bien touchée par le(s) courant(s) postmoderne(s) : les théories en question suscitent de nombreuses interprétations locales et alimentent, nous semble-t-il, les réflexions les plus actuelles dans le champ académique. Cependant, la réflexion postmoderne en Amérique latine va souvent de pair avec une distance critique sur la postmodernité au regard des réalités insatisfaisantes de ses pays sur le plan sociopolitique. Julia Lavatelli indique ainsi comment la postmodernité en Argentine ne peut se confondre avec la notable pacification à l'œuvre dans les pays développés :

Peut-être en raison de l'instabilité des structures modernes d'organisation politique et des mécanismes de participation sociale en Argentine, la crise a été plus visible et leurs conséquences plus palpables que dans les sociétés des pays développés¹⁰⁵.

Parler de postmodernité en Amérique Latine implique selon nombre de penseurs un nécessaire rappel plus ou moins ironique d'une modernité encore à prouver dans un contexte dit, justement par ceux qui ne le sont pas, en développement. Beatriz Rizk évoque

¹⁰³ Fukuyama, Francis, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire », 1992.

¹⁰⁴ Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, *op.cit.*, pp. 33-35.

¹⁰⁵ Lavatelli, Julia, *Les Nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, *op.cit.*, p. 18.

ainsi une postmodernité du sous-développement, que Jorge Dotti nomme, lui, explicitement « postmodernité indigente¹⁰⁶ », concomitante à une modernité toujours en cours :

Depuis le point de vue latino-américain, le postmodernisme se développe dans un « modernisme du sous-développement » au sein de sociétés qui, excepté pour une part minoritaire de citoyens, vivent suffoquées entre, d'une part, les symboles d'un capitalisme d'une modernité auquel elles n'ont pas accès, mais auquel elles veulent arriver, pressées, même si c'est au prix de mesures drastiques et parfois nocives comme cela a été le cas avec l'imposition du néolibéralisme, et, d'autre part, le vide laissé par ce que l'on considère comme la « faillite » de la pensée utopique, caractéristique d'un modernisme prometteur avec ses déclarations d'égalité, de justice et de liberté, qui se sont finalement confondues dans des versions locales du socialisme / marxisme européen. Ce conflit, à la fois hérité, de tentatives frustrées de modernisation est à la base du scepticisme postmoderne latino-américain¹⁰⁷.

D'une certaine manière, la résignation et le renoncement que pourrait susciter l'approche postmoderne, n'ont pas lieu d'être, ni même la légitimité d'être formulés ici, face aux urgences de l'actualité immédiate et aux conséquences de l'histoire récente. La compréhension de la postmodernité en Amérique latine relève donc à la fois d'une remise en question théorique des présupposés de la modernité humaniste comme c'est le cas ailleurs dans le monde et d'un constat très critique au sujet des conséquences du néolibéralisme et de la mondialisation dans la zone géographique.

Ces derniers, en s'ajoutant aux problématiques récurrentes, voire structurelles, du continent telles que la misère, la violence et la corruption, entraînent des conséquences désastreuses sur le plan social. Le système économique néolibéral coïncide avec une réalité agressive basée sur la conception, imposée par les enjeux unilatéraux des relations internationales. Il suscite des situations d'exploitation dignes du néocolonialisme et contraire au respect des droits fondamentaux. Le rapport des sociétés à leurs gouvernements s'en voit d'autant plus fragilisé que s'accroît l'impression d'une classe politique déconnectée et corrompue. Cette dernière semble même laisser place à une mystérieuse et intangible figure de pouvoir et d'argent sur laquelle il est encore plus difficile

¹⁰⁶ Dotti, Jorge, « Nuestra posmodernidad indigente », *Espacios de Crítica y Producción*, n. 12, 1993, pp. 3-8.

¹⁰⁷ Rizk, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México*, op. cit., p. 87 : "Desde la perspectiva latinoamericana, el posmodernismo se instaura en « un modernismo del subdesarrollo » de sociedades que, exceptuando un sector minoritario, viven sumidas entre los símbolos capitalistas de una modernidad que no poseen, pero a la que quieren llegar, afanosamente, aunque sea implementando medidas drásticas y a veces nocivas como han sido las generadas por el llamado neo-liberalismo, y el vacío que dejó lo que se considera como la "falla" del pensamiento utópico, durante el prometedor modernismo, con todos sus alardes de igualdad, justicia y libertad, que llegó a confundirse con adaptaciones criollas del socialismo / marxismo europeo. Este enfrentamiento, y a la vez legado, de frustrados experimentos de modernización es la base de la que nutre el escepticismo posmodernista latinoamericano [...]" (Nous traduisons.)

d'avoir prise. Le néolibéralisme va de pair avec une logique de globalisation aussi bien financière, politique que culturelle. Si elle permet d'ouvrir les frontières et de faciliter la mobilité des biens et des personnes, elle tend aussi, en sens inverse, à homogénéiser les systèmes et les dynamiques locales encore et toujours vers les modèles occidentaux. Entre global et local, le premier s'impose donc, modifiant plus ou moins radicalement les rapports sociaux et les modes de vie traditionnels. Derrière ses airs de nouveauté, la postmodernité ne semble que le prolongement d'une modernité insatisfaisante qu'on ne peut éviter, mais que l'on peut sans remords critiquer.

Parallèlement et dans une perspective complémentaire, certaines théories postmodernes, influentes dès les années soixante-dix en Amérique latine, ont amené sur des terrains tout à fait différents. En mettant en évidence les questions du multiple, du différend, du marginal qui constituent indiscutablement notre réalité, ces théories ont favorisé la diversification des points de vue des sociétés sur elles-mêmes. Elles ont participé depuis les années soixante à mettre en lumière les cultures multiples et les communautés marginalisées qui composent tout particulièrement ces sociétés latino-américaines. Elles accompagnent ainsi la visibilité et la reconnaissance des revendications des différentes minorités qu'elles soient ethniques, de race ou de sexe. En dialogue avec les études culturelles, postcoloniales, féministes et plus largement de genres, la réflexion postmoderne peut contribuer aussi à questionner les modèles universels, occidentaux et patriarcaux, qui ont servi jusque-là de norme sociale et culturelle et ont soumis culturellement des régions périphériques comme l'Amérique latine. Cela permet d'introduire une pensée de l'autre et de la différence, particulièrement chère à une histoire et un contexte comme ceux de la zone géographique qui n'avaient pas toujours été pris en compte par les mouvements d'émancipation hégémoniques plus occupés par la question sociale et la lutte des classes. La réflexion postmoderne, selon le parti-pris idéologique qu'elle adopte, a été et reste donc un moyen d'interrompre la pensée dominante du moment, y compris celle du tout politique à laquelle de nombreuses voix ne s'identifiaient pas dans son moment. Ainsi, l'utopie révolutionnaire laisse place, ou plutôt se voit complétée, par une « utopie de la diversité¹⁰⁸ », qui est elle aussi une réponse combative et militante, pour reprendre les mots de Beatriz Rizk, dans une façon de voir plus apte à comprendre la multiplicité et la pensée du présent.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 129.

La postmodernité dans sa conception critique particulière s'essaie donc de manière privilégiée en Amérique latine. Cela n'est pas sans rappeler la permanente et salubre « anthropophagie culturelle » du continent qui lui permet de se réapproprier les idées selon ses intérêts comme Beatriz Rizk le souligne :

Nous devons faire face aux nouvelles intrusions culturelles étrangères sans vouloir y résister, car cela, comme bon nombre de penseurs latino-américains le disent, reviendrait à un « échec annoncé » (Brunner 1995.52). Il s'agit plutôt de continuer à les sous-peser, les filtrer et les intégrer si elles nous servent et sinon les écarter, comme nous l'avons toujours fait, dans l'idée d'un intérêt pour nos communautés nationales dont l'intégrité culturelle, aussi hétérogène qu'elle soit, doit être soutenue¹⁰⁹.

À partir de cette contextualisation générale, voyons à présent comment la scène du théâtre retranscrit aussi une remise en question de la légitimité de la politique comme critique et perspective de changement. Nous constaterons alors un même balancement entre expériences partagées sur un plan international et réinterprétations locales toujours critiques.

2- Théâtre et politique en désordre

De la même manière que la perspective révolutionnaire vacille, le théâtre qui s'appuyait sur ses discours et se confondait avec ses réseaux est largement remis en question par les créateurs et les publics dès les années quatre-vingt. En Amérique latine, comme ailleurs, le paradigme d'un théâtre politique engagé pose problème et se voit désarticulé dans ses paradoxes et ses excès. Les critiques, le plus souvent émanant du milieu théâtral lui-même, concernent tout autant la qualité des œuvres que ses processus de création ou encore ses implications en termes de réception. Elles vont de la simple constatation de son manque d'efficacité critique à la proscription complète de son héritage jugé nuisible. Ce bouleversement de paradigme dans la relation entre théâtre et politique qui nous intéresse ici laisse place à des formes plus distantes, réflexives et critiques vis-à-vis de la politique, au

¹⁰⁹Le concept « d'anthropophagie culturelle » est développé par le brésilien Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* [1928]. Beatriz Rizk reprend ici cette idée selon nous à propos des pensées contemporaines. Rizk, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México, op. cit.*, p. 87 p. 168: "Enfrentarse a nuevas penetraciones culturales foráneas no con ánimos de resistir, lo que con varios pensadores latinoamericanos pensamos que es « una derrota por adelantado » (Brunner 1995.52) pero sí de seguir sorteándolas, filtrándolas e integrándolas si sirven o descartándolas si no, como ha sido nuestra tradición, en bien de las colectividades nacionales cuya integralidad cultural por más heterogénea que sea, si debe ser defendible." (Nous traduisons.)

risque selon certains d'en perdre totalement la perspective. Dans ce contexte, tout un terrain d'explorations esthétiques se renforce à partir d'un dialogue étroit avec les réflexions qui tentent de saisir ladite postmodernité, explorations communément rassemblées sous le nom de « théâtre postdramatique » que nous allons détailler. Par ailleurs, si ce modèle théorique et esthétique du théâtre postdramatique ne manque pas d'adhérents dans le renouvellement de la création latino-américaine, cette dernière essaie de se situer à la fois dans la continuité de la relation théâtre et politique, sans en nier, par ailleurs, le désordre récent.

2-1 Le paradigme de l'engagement en question

Au sein du contexte intellectuel postmoderne général que nous avons évoqué, la relation entre théâtre et politique suscite plus de suspicions que d'enthousiasmes dans la mesure où elle est immédiatement envisagée depuis la faillite de la politique. Dans ce sens, et quitte à en caricaturer l'indéniable diversité, le modèle du théâtre engagé est attaqué de toutes parts et peu à peu écarté des scènes sur le plan international. De la même manière qu'il est devenu habituel de douter, voire de nier, la possibilité de changer le monde par l'action politique, toute incarnation théâtrale qui se donnerait trop naïvement cette même mission est condamnée ou du moins mise à l'écart. Olivier Neveux indique ainsi comment, au sein même des groupes et des milieux du théâtre jusque-là majoritairement politisés au niveau international, les certitudes se fragilisent et les positions revendiquées quelques décennies auparavant laissent place aux incertitudes :

Ce théâtre a subi de plein fouet l'histoire politique du 20^e siècle, ses désastres, ses effrois, ses désillusions. Il ne possède pas, à l'issue du 20^e, les mêmes enthousiasmes, certitudes, illusoires qu'au début de ce même siècle, lorsque lui semblait acquise une capacité à être « une petite vis » dans le grand mécanisme révolutionnaire¹¹⁰.

En Amérique latine, le tournant semble d'autant plus radical que ce modèle engagé de création reste dominant, voire hégémonique, jusqu'au début des années quatre-vingt. Il se manifeste souvent dans le passage d'une génération à une autre et cela, de manière plus ou moins polémique. À partir des critiques que nous avons pu fréquemment relever au cours de nos lectures et à travers nos échanges avec les protagonistes du milieu, nous nous proposons ici de faire une synthèse ou du moins un parcours représentatif du débat. Les

¹¹⁰ Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 64.

critiques relèvent d'enjeux à la fois théoriques, esthétiques et pragmatiques. Autrement dit, certaines concernent le fond idéologique et la vision du monde que ce théâtre engagé tend à relayer quand d'autres doutent du traitement artistique de ces mêmes idées et d'autres encore s'attachent aux conséquences concrètes dans la vie des groupes et du milieu théâtral. La grande majorité attaque ouvertement une surpolitisation du théâtre qui l'amènerait à confondre ses formes aussi bien que ses discours, ou encore ses modes d'organisation, avec ceux du militantisme. Par ailleurs, nous avons pu constater que les critiques en question émanent tout autant de protagonistes émergents dans le tournant des années quatre-vingt avec les années quatre-vingt-dix que de certains déjà très actifs auparavant voire partie prenante de ce que nous appelons le modèle du théâtre engagé. En partant du principe qu'il s'agit ici de discours qui visaient ou visent encore à attaquer le paradigme du théâtre engagé pour le faire tomber, nous nous garderons bien de réduire à ce résumé les expressions théâtrales qui l'ont forcément transcendé. La synthèse souhaite surtout poser des bases qui servent à la définition en creux des théâtres plus récents¹¹¹, notamment celles qui se retrouvent dans la réflexion de nos auteurs comme nous le détaillerons plus spécifiquement.

D'abord, les soubassements idéologiques eux-mêmes du modèle du théâtre engagé posent de plus en plus question alors que l'interprétation directement marxiste des événements, des personnages ou encore des relations, fait polémique. Elle est jugée désormais inadéquate ou du moins insuffisante pour comprendre une réalité toujours plus complexe et se voit concurrencer par d'autres types d'interprétation. Cette dernière affirmation demanderait toute une analyse des idées en question et de leurs contestations, ce qui n'est pas le propos ici. Par ailleurs, c'est surtout les formes prescriptives et univoques que peut prendre la mise en scène de ces idées qui suscitent le plus de critiques. Dans la mesure où les faits constatés dans la réalité ne correspondent pas aux cases de l'idéologie, le théâtre en question est soupçonné de les « raboter ¹¹² », pour le dire avec les mots d'Olivier Neveux, afin de les y faire rentrer. Autrement dit, il tend à organiser l'image qu'il donne de la réalité pour rendre visibles certaines choses et pour mieux cacher celles qui dérangent ou

¹¹¹ Afin de compléter ce bref panorama d'un point de vue sociologique plus complet, nous renvoyons aux travaux de Florencia Dansilio dont la thèse en cours porte sur *Les avant-gardes théâtrales en Argentine, Chili et Uruguay post-dictature. Une sociologie esthétique du théâtre latino-américain*, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, IHEAL.

¹¹² Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 71.

contredisent son idéologie. Selon les critiques, le risque devient alors celui de confondre l'activité esthétique avec celle du militantisme et ainsi d'adopter dans son discours et ses formes une tendance dogmatique. Dans un tel cas, le théâtre relaie des idées partisans et occupe la scène artistique des stratégies et des effets d'une autre activité qui n'est pas la sienne initialement. Les critiques concernent souvent la solennité et l'austérité de la posture qu'oblige à endosser un tel théâtre, autrement dit charger les équipes artistiques et les publics d'une responsabilité pour ainsi dire naturellement politique. Trop sûr de lui, c'est en tous cas un théâtre intolérant et fermé que dénoncent les critiques en question. Le rapport au spectateur impliqué par une telle posture est lui aussi objet de tensions pour être trop souvent didactique, moralisateur, paternaliste ou encore condescendant. En lui expliquant ce qu'il doit penser et ce qu'il doit faire, le théâtre engagé s'inscrit dans un rapport d'oppression évident. Les critiques soulignent en particulier les limites de la configuration sociologique d'une telle oppression où des artistes de théâtre, relevant majoritairement d'un même milieu social, expliquent idéalement aux ouvriers et aux paysans ce qu'ils doivent faire¹¹³.

Parallèlement aux implications nuisibles au sein de la représentation elle-même, les critiques interrogent le modèle de l'engagement dans les processus de création et dans le milieu théâtral. L'artiste doit s'y compromettre totalement, sans en espérer forcément une source de financement. Activisme, collectivisme et engagement absolus, les valeurs de l'activité politique informent la perception de l'artiste dont le statut et les conditions professionnelles spécifiques comptent finalement peu. Par ailleurs, le paradigme de l'engagement, assumé par les groupes les plus importants du moment, finit par occuper tous les temps et les espaces de visibilité du théâtre aux yeux du reste de la société. Fédération, institution, festival, formation ou encore édition, les valeurs et les pratiques du théâtre engagé prennent beaucoup de place et admettent mal d'autres visions et d'autres manières de faire. Les critiques insistent d'ailleurs sur les fractions et les divergences de plus en plus importantes au sein même des groupes en question. Il faut dire que les conflits du théâtre devenant ceux des réseaux politiques correspondants, le consensus est difficile à tenir. C'est

¹¹³ Dans ce sens, Augusto Boal, fondateur du théâtre forum, raconte l'anecdote qui a marqué un tournant dans son approche de la politique au théâtre. Lors d'une représentation en campagne sur l'exploitation des paysans et l'invitation à la révolte, un spectateur est venu voir Boal pour que son groupe prenne les armes avec lui afin de faire concrètement cette révolution. Face à son impuissance, Augusto Boal comprend l'écart entre théorie et pratique et décide de ne plus présenter un théâtre qui demande à son public ce que lui-même ne peut faire.

notamment l'expérience des groupes de tendance anarchiste qui en témoigne, très souvent mis à la marge par les fédérations théâtrales majoritairement communistes au-devant de la scène. Dans son institutionnalisation et sa concentration du pouvoir, le théâtre est condamné dans sa posture de monopole et fait l'erreur d'exclure les voies alternatives selon ses détracteurs.

Si nous prenons à présent un peu de distance avec ces critiques, nous pouvons observer comment elles opèrent une certaine stigmatisation du théâtre engagé ce qui est facilement explicable au vu de la perspective argumentative depuis laquelle elles parlent. Les récits tendent en effet à déplacer l'expérience du théâtre engagé, dont nous avons essayé de faire le parcours historique dans la partie précédente, vers une conception du théâtre plutôt militant que définit là aussi Muriel Plana :

[...] le modèle du théâtre militant est le discours politique ou la plaidoirie sur la « conjoncture » tenus dans une assemblée toujours susceptible de participer, de délibérer ou de contredire. Dans ce théâtre, contrairement au théâtre engagé et comme dans le théâtre à thèse, l'engagement initial où le service de la cause extérieure à l'art détermine la forme et conditionne l'esthétique. Du coup, des présupposés, des axiomes d'ordre idéologique, échappent par définition au travail de l'œuvre. L'œuvre est par conséquent monologique fermée dans son sens, traite souvent directement de la conjoncture et de l'actualité, substitue éventuellement le « social » au « politique », la dénonciation consensuelle à l'interrogation philosophique, reste limitée dans sa liberté et dans son ambition autocritique, mais elle peut être dialogique (ouverte) dans sa construction spectaculaire et dans son rapport au spectateur jury ou participant¹¹⁴.

Il nous semble plus juste de considérer que, si le modèle du théâtre engagé en Amérique latine connecte incontestablement la question esthétique et politique, il ne les confond pas complètement et conserve la conscience d'une spécificité de ses moyens et de ses effets.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons constater que le paradigme de l'engagement au théâtre est largement remis en question à cette période et qu'un changement s'impose. Vu par certains comme appartenant à une époque clairement révolue alors que pour d'autres, notamment les groupes issus et formés depuis ce modèle, il s'agit juste de le reformuler, le théâtre engagé doit laisser place à d'autres types de relations entre théâtre et politique, plus distendues et plus critiques. Dans, ce contexte un autre paradigme, qui implique par ailleurs des incarnations multiples et divergentes, semble prendre la place laissée par le théâtre engagé, à savoir le théâtre postdramatique.

¹¹⁴ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 36

2-2 L'alternative postdramatique

En Amérique latine et ailleurs, un autre modèle de théâtre se développe et s'intensifie à la fin du XX^e siècle, appelé non sans divergences « postdramatique ». Dans sa démarche de rénovation esthétique et depuis un dialogue étroit avec les réflexions qui tentent de saisir la postmodernité évoquée plus avant, le théâtre postdramatique entretient un rapport polémique avec la politique. Il s'inscrit contre les modèles historiques de théâtre politique jusque-là en vigueur et se propose d'en déplacer la nature et les formes. Ce qu'il nous intéresse de questionner ici, c'est justement les déplacements dans la relation entre théâtre et politique que ce dernier incarne. Il faut voir quels arguments son modèle théorique avance et dans quelle mesure ils alimentent la tentation internationale du moment de se tenir à l'écart ou de rejeter clairement toute intention politique. Par ailleurs, si ce modèle théorique et esthétique du théâtre postdramatique ne manque pas d'adhérents dans le renouvellement de la création latino-américaine, cette dernière essaie de se situer à la fois dans la continuité de la relation entre théâtre et politique, sans en nier non plus le désordre récent.

2-2-1 Le concept de théâtre postdramatique

Le théâtre postdramatique est le nom d'un phénomène observé et théorisé par le chercheur allemand Hans-Thies Lehmann à partir de l'évolution des scènes du XX^e siècle, des avant-gardes du début du siècle à ses dernières décennies. L'auteur s'intéresse notamment au travail d'Alfred Jarry, d'Antonin Artaud, de Samuel Beckett ou encore d'Heiner Müller, de Robert Wilson, et Robert Lepage. Le rapport avec la postmodernité est ambigu alors qu'Hans-Thies Lehmann réfute l'assimilation entre le théâtre postdramatique et cette première dans la mesure où il désigne selon lui une tendance esthétique spécifique qui dépasse et remet en question le drame et non pas la modernité dans son ensemble. Lehmann recourt par ailleurs aux théories et aux expressions de penseurs tels que Jean-François Lyotard et son théâtre énergétique ou le théâtre de l'absurde. Il pose comme un des principes de théâtre une sensibilité à l'effondrement de la rationalité propre aux idéaux de la modernité :

[...] le théâtre postdramatique des années 1980 et 1990 ne ressent plus l'écroulement des certitudes dans la conception du monde comme une angoisse métaphysique, mais comme une donnée culturelle préalable évidente et allant de soi¹¹⁵.

Quoi qu'il en soit, la dimension postdramatique de ce concept convoque des formes théâtrales qui s'éloignent plus ou moins radicalement des principes dramatiques aristotéliens comme la fable, la progression linéaire de l'action, le dialogue intersubjectif ou encore le personnage de fiction dans la mesure où ils se présentent comme des vérités et des modèles du réel. Il s'agit en effet pour Hans Thies Lehmann d'expressions artistiques qui prennent de la distance avec la narration et la discursivité du drame classique qui va de pair avec un modèle exclusivement verbal de théâtre et dont la forme de représentation qui tend à la totalité prend toujours le risque d'une interprétation quelque peu totalitaire de ce réel. Difficilement épuisables et par principe multiples, les incarnations du théâtre postdramatique usent de nouveaux langages esthétiques qui se formulent depuis plusieurs décennies en opposition ou en tous cas aux marges de cette dramaturgie de la totalité et de l'unité.

Nous en résumerons ici quelques caractéristiques, sachant qu'elles relèvent de réalisations scéniques parfois très différentes. Elles comportent une tendance à la fragmentation (du sens, de l'action, du récit, de l'identité, etc.), une pluridisciplinarité toujours plus complexe sur scène (chorégraphie, audiovisuel, arts plastiques, nouvelles technologies, etc.), une prédominance du visuel et du corporel sur le texte écrit et le verbal, une vision immersive grâce aux avancées techniques de l'expérience sensible, un recours fréquent aux recherches de la performance contre la logique de représentation et de fiction, une valorisation des matériaux type archives et documentaires sur scène, une visibilité des processus de création et des effets de métathéâtralité ou encore une participation qui se veut toujours plus active pour les spectateurs.

2-2-2 Un théâtre apolitique ?

En ce qui concerne la dimension politique, le théâtre postdramatique affiche un rapport très polémique avec cette dernière. Pour lui les formes classiques du théâtre politique sont limitées par leur conception dramatique du théâtre. Même Brecht et son théâtre épique ne

¹¹⁵ Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 80.

sortent pas réellement selon Hans Thies Lehmann d'une croyance dans la fable comme capable de comprendre le monde dans sa globalité et d'en présenter une version synthétisée et rationnellement explicable. Il met donc à distance ces expériences précédentes de théâtre politique et se propose d'en reformuler les enjeux depuis une esthétique du choc et de la transgression.

D'une part, il ne croit plus qu'on puisse représenter le pouvoir et sa négociation face à la complexité et à l'abstraction de son incarnation présente, du moins pas depuis une narration et des discours cohérents. Par ailleurs, il associe la politique plus généralement à la règle, à la norme, à la loi considérées comme vecteurs d'autoritarisme et comme profondément liberticides. Il se veut donc à la marge d'une représentation trop explicitement liée à la politique comme activité dans ses thèmes, ses discours, ses formes et ses rapports au spectateur. L'alternative présentée par le théâtre postdramatique est alors une transgression justement non politique, hors de la politique, par des formes en opposition au pouvoir et à la norme sociale. Il invite dans ce sens à résister depuis d'autres espaces, plus individuels et subjectifs :

[...] l'interruption de tout comportement normé, juridique, politique, c'est-à-dire, le non-politique : la terreur, l'anarchie, la folie, le désespoir, le rire, la révolte, l'a-social¹¹⁶.

Ce théâtre vise à perturber, déranger, réveiller les spectateurs en les arrachant de leur léthargie. Cette transgression qui se veut à la fois sociale, par la fracture des tabous, et esthétique, par l'éclatement des formes canoniques et des rapports habituels au spectateur, permettrait une expérience plus authentique du réel. Elle ouvrirait un espace alternatif et lucide pour échapper à une réalité qu'elle dirait trop politique, dans le sens ici de mensongère, administrative et pragmatique.

D'autre part, l'espace du discours politique, dans la mesure où il établit toujours une thèse, une opinion, un ordre, une loi, une totalité organique du corps politique peut être déconstruit par le théâtre avec des moyens artistiques, en dégageant sa constitution autoritaire latente. Ce processus s'opère par le démontage des certitudes discursives de la politique, l'excavation des mécanismes rhétoriques, l'ouverture d'un mode de représentation a-thétique¹¹⁷.

L'alternative de la politique selon le théâtre postdramatique doit rejeter la politique dans ses formes classiques et institutionnelles et y substituer une force subversive plus profonde en

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 272.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 279.

opposition avec les logiques propres à la représentation aussi bien esthétique que politicienne.

Ainsi, selon nous, et en accord avec la plupart des chercheuses et chercheurs que nous avons cités dès l'introduction, le modèle postdramatique proposé par Hans Thies Lehmann suscite des questions quant à la place effective qu'il accorde à la perspective politique. Tout comme la reprise massive et univoque des interprétations postmodernes a pu mener à un relativisme facile et désengageant, le théâtre postdramatique, quasiment érigé en mode dans les années quatre-vingt-dix, tend lui aussi à véhiculer une vision très négative de l'intention politique sur les scènes et dans les publics. D'une part, il condamne massivement et sans détour les modèles de théâtre politique dépassés et dans le même temps stigmatise toute tentative de reformulation dans le présent. Par ailleurs, il présente des arguments qui signent, plus ou moins consciemment, l'impossibilité ultime de la politique comme émancipation d'un présent insatisfaisant. En effet, à force d'en fragiliser certains principes opérants, comme l'action, le conflit, la communauté, le sens, la rationalité, l'histoire, l'émancipation, l'utopie, etc., ne nierait-il pas toute possibilité d'efficacité politique au théâtre ?

Plusieurs éléments sont pointés, d'abord la « haine de la politique » selon l'expression de Muriel Plana, qu'il est possible de voire relayer par ce modèle de théâtre postdramatique en particulier dans ses discours et ses postures :

[...] un théâtre inscrit dans la haine de la politique et que ses présupposés idéologiques, ses dispositifs et ses formes n'autorisent guère, à l'évidence (son théoricien finit presque, du reste, par en convenir lui-même) à investir¹¹⁸.

À force de délégitimer la perspective politique, en en attaquant les formes classiques et institutionnelles, le théâtre postdramatique contribue à son désaveu plus général.

Le refus constant, ou du moins le relais généreux de ce refus, d'une rationalité et d'une cohérence dans la composition dramaturgique elle-même pose aussi question. Il n'est pas exagéré de dire que le théâtre postdramatique se méfie de provoquer une quelconque piste de sens explicite et qu'il préfère laisser l'interprétation entièrement libre au spectateur quitte au passage à le troubler complètement. Qu'il s'agisse de la peur d'être trop totalisant

¹¹⁸ Plana, Muriel, *Théâtre et politique: Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 66.

ou partisan, il risque en même temps un envahissement du chaos et de l'arbitraire tout aussi terrifiant que le potentiel totalitarisme de la représentation. Sophie Klimis se demande ainsi ce que peut faire le théâtre face au marasme de l'époque postmoderne et imagine la réponse du théâtre postdramatique :

Rien, et même pire, constate le théâtre « postdramatique », au travers de ce qui me semble constituer un trait récurrent dans sa variété polymorphe : la fascination pour le désastre. Sous des guises très diverses, le théâtre postdramatique orchestre la contemplation, et parfois même la célébration, de l'effondrement de toutes les significations. Le triomphe de l'insensé. Que le ton en soit lugubre et désespéré, ou au contraire en proie à un rire d'une folle hystérie n'y change pas grand-chose. Lorsque submergé jusqu'à l'écœurement par l'« Histoire » et la « Culture », le théâtre postdramatique renonce consciemment à créer de la nouveauté, et se contente de déstructurer toutes les formes établies, de les dépecer pour bricoler des patchworks : il célèbre le retour à l'informe, c'est-à-dire à l'inorganique. Lorsque les acteurs deviennent des atomes, - électrons sporadiques plutôt que libres et que tout projet politique est abandonné, voire même moqué : le théâtre postdramatique oublie qu'il est du théâtre, et, en tant que tel, créée par une communauté pour une communauté¹¹⁹.

Dans ce sens, Bérénice Hamidi Kim parle d'un théâtre post-politique qui renonce à contribuer à la compréhension du monde nécessaire pour tout un chacun :

Ce théâtre se définit comme dépassement et invalidation des formes de théâtre politique antérieures et, s'ils ne semblent pas vouloir, consciemment du moins, contribuer à façonner le nouvel ordre mondial, force est de constater que la représentation d'un monde contradictoire et incompréhensible par ces artistes peut contribuer à invalider tout projet visant à changer cet ordre du monde¹²⁰.

Si la mise en scène identifiable des problématiques du présent est à proscrire, comment le théâtre peut-il agir sans ce matériel tangible à partager avec le spectateur ? Olivier Neveux évoque ainsi également l'absence de conflictivité idéologique et donc dialogique du théâtre postdramatique qu'il nomme « unidimensionnel ». Selon ce dernier, il est, tout comme le postmodernisme, sous le signe d'un néolibéralisme univoque :

Quelles défaites ? Celles qui semblent conduire à l'instauration d'un « théâtre unidimensionnel ». Par-là même, à partir du vocabulaire et des réflexions théoriques d'Herbert Marcuse, il est fait référence à la progressive neutralisation de toutes les contradictions, au déminage des perspectives critiques, au retournement en son contraire de toute manifestation du négatif¹²¹.

Hans Thies Lehmann confirme lui-même que cette difficulté de la société à témoigner de ses conflits est relayée par le théâtre postdramatique qui a du mal à se positionner :

¹¹⁹ Klimis, Sophie, « Le drame de la narration, une invention philosophique ? », in Meyer MacLeod, Arielle, Pralong, Michèle (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Paris, Metis Presse, 2012, pp. 79-80.

¹²⁰ Hamidi Kim, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, op.cit., p. 107.

¹²¹ Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 21.

À peine peut-on étouffer le soupçon que la société ne peut ou ne veut plus se permettre une représentation complexe et approfondie de conflits et de situations déchirantes qui s'attaquent à la substance même des choses. Elle se joue la comédie illusoire d'une société qui apparemment ne présente plus de tels conflits. L'esthétique du théâtre reflète également sans le vouloir quelque chose en ce sens. Une certaine paralysie du discours public sur les fondements de la société apparaît. [...] Mais, en même temps, on ne trouve que peu d'indices sur la capacité de la société à "dramatiser", ne serait-ce que de manières incertaines, ses problèmes de base et ses fondements que l'on sait fortement ébranlés. Le théâtre postdramatique est aussi un théâtre à une époque des images de conflits oubliés¹²².

Ainsi, le théâtre postdramatique peut être suspecté de nourrir et d'être nourri par la crise de la politique que nous avons évoquée. Envisager la fin de cette crise, ou du moins de véritables alternatives pour réhabiliter la politique comme outil de critique et perspective utopique ne semble pas vraiment une priorité pour le théâtre en question. Aussi, l'argument d'un art forcément politique dans la mesure où il ferait advenir sur scène et par des moyens qui se veulent transgressifs la violence, la mort et le mal ou encore l'absence fondamentale de sens et la complexité insondable du présent, peut entériner la difficulté du vivre ensemble omettant en passant son urgente nécessité. Aussi complexe, abstraite et risquée que l'approche de la réalité et ses bas-fonds aujourd'hui paraisse, y renoncer définitivement revient à en accepter le *statu quo* et ses aspects révoltants. Autrement dit encore, le théâtre postdramatique prend le risque de reproduire plus que de subvertir un présent insatisfaisant en abandonnant totalement la question politique.

Finalement, nous nous posons la question de savoir si Hans-Thies Lehmann lui-même n'envisage pas l'expérience du théâtre postdramatique comme une transition propre à une époque donnée plutôt que comme une finalité en soi :

La question doit demeurer entière de savoir si s'exprime ici une dépolitisation passagère, une résignation efficace à court terme seulement, ou bien alors un changement dans la conception de ce que peut être le politique au théâtre¹²³.

Selon cette hypothèse, une fois distancée cette crise passagère, même si elle est profonde, la question de la politique au théâtre resterait donc à réhabiliter et à reformuler pour un théâtre contemporain. Voyons justement comment en Amérique latine, le modèle du théâtre postdramatique est largement accueilli dans la pratique et la théorie, tout en laissant présager d'une continuité dans la rupture.

¹²² Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., pp. 287-288.

¹²³ *Ibid.*, p. 167.

2-3 Théâtres postmodernes latino-américains

Pour remettre en cause l'hégémonie du texte et, plus largement, celle de la rationalité discursive au théâtre, pour légitimer le champ du subjectif, de l'intime et de l'individu face à la pression sociale, ou encore pour favoriser l'exploration et le croisement d'autres langages scéniques propres à la contemporanéité, le modèle théorique du théâtre postdramatique enthousiasme la création latino-américaine de la fin du siècle, car elle s'y reconnaît. Nous l'avons dit, elle est à la recherche de nouvelles formes d'expression artistique, donc aussi de nouvelles compréhensions de sa pratique.

Sans pouvoir entrer ici dans les détails des différentes esthétiques de la création théâtrale en Amérique latine des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, nous souhaitons évoquer largement comment ses formes et ses discours s'accommodent de la crise du théâtre engagé. Ils nous donnent en effet l'impression d'une période de transition où ils se cherchent et s'expérimentent. Parmi les expressions artistiques qui émergent à ce moment-là, expressions qui se voient par ailleurs presque systématiquement associées voire s'associent explicitement aux réflexions de ladite postmodernité¹²⁴, il est facile d'y reconnaître dans ses grandes lignes les explorations postdramatiques auparavant détaillées. Loin de constituer un seul et unique modèle de théâtre, ces explorations sont vectrices d'une diversification esthétique qui vient s'opposer au monopole théorique, esthétique et institutionnel ressenti et décrié du théâtre engagé. Dans ce sens, Jorge Dubatti développe le concept de « canon de la multiplicité » pour exprimer l'idée d'une multitude de « micros poétiques » qui cohabitent simultanément et rendent désormais inadéquat l'établissement d'un modèle unique et homogénéisant de théâtre :

Les nouvelles conditions culturelles donnent lieu à des modèles multiples, autrement dit à une prolifération de micro poétiques et de conceptions diverses de la pratique théâtrale comme autant de micro politiques, avec l'idée d'un art qui fonde des espaces de subjectivité alternative, dans un contexte d'internationalisation des régionalisations en cours et de mise à l'écart des auteurs de la littérature mondiale. Dans le champ théâtral, de nouvelles cartographies s'imposent, réorganisées de manière horizontale, non pyramidale ou hiérarchique, et caractérisées par une multcentralité¹²⁵.

¹²⁴ Cf. De Toro, Alfonso, Angehrn, Claudia, Ceballos, René, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

¹²⁵ Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro: Convivio, experiencia, subjetividad*, op.cit., p. 17: "Las nuevas condiciones culturales generan un canon de multiplicidad, proliferaciones de micro poéticas y concepciones diversas de la práctica teatral como micro políticas, el arte como fundación de espacios de subjetividad alternativa, en el contexto de una internacionalización de la regionalización y del eclipse de los autores de referencia mundial. Se

Tout comme la liberté et la diversité deviennent des concepts prépondérants de l'époque postmoderne, sur le plan du théâtre, ils sont utilisés pour exprimer l'idée que tout est possible et que tout est à redéfinir.

D'une part, la logique majoritairement idéologique et discursive que nous évoquions concernant le modèle du théâtre engagé se voit confrontée et contaminée par le développement en Amérique latine des autres arts scéniques et des pratiques pluridisciplinaires dès les années quatre-vingt. Ainsi, la danse contemporaine, la danse théâtre, la performance, le théâtre de rue, les marionnettes, le mime, le théâtre d'objet, le théâtre physique, les pratiques audiovisuelles et technologiques sur scène, la musique en live ou encore les arts plastiques viennent se mêler de manière plus ou moins intrusive aux pratiques du théâtre de salle. Si les écritures dramatiques, déjà fragilisées par les principes de la création collective et des théâtres physiques, se voient suspectées dans ce nouveau contexte concernant ses rapports potentiellement hégémoniques avec les autres arts, elles tentent d'autant plus de se renouveler dans le mouvement général.

Comme dans le cas de Fabio Rubiano et Rafael Spregelburd, de nombreux auteurs, souvent aussi metteurs en scène, commencent ou recommencent à écrire au cours de cette période. Le regain d'intérêt pour le texte de théâtre à partir des années quatre-vingt-dix correspond proportionnellement aux remises en question des éléments traditionnels du drame. Ainsi les questions de l'action, de l'espace, du temps ou encore des personnages et du dialogue donnent lieu à des expérimentations formelles multiples en dialogue avec les innovations de la scène et les recherches dramatiques sur le plan international. Le drame aristotélicien tout autant que le théâtre épique brechtien laissent place à des formes plus fragmentaires et composites, susceptibles d'exprimer les réflexions de la postmodernité au sujet du sens et du réel.

Si nous parcourons quelque peu ces recherches, dans les textes et sur les scènes, la création recourt largement à la citation, à l'intertextualité, au mélange des genres ou encore la réécriture, dans un souci de prévenir toute vision trop totalisante et moralisatrice du réel. Par ailleurs, la solennité que nous évoquions d'un théâtre politique considéré comme responsable et grave laisse place à des tonalités et des postures très souvent ironiques,

imponen nuevas cartografías, de reorganización horizontal, no piramidal/jerarquía del campo teatral, caracterizadas por la multicentralidad. "(Nous traduisons.)

parodiques, absurdes, sarcastiques. Elles visent à désacraliser les formes et les discours et prolongent, au sein du théâtre, la posture désenchantée et emprunte de doute propre à l'époque postmoderne. Les mises en abyme des processus de création et les réflexions métathéâtrales se multiplient alors que la question perdure de savoir quel peut bien être le nouveau rôle du théâtre après sa crise. Sur le plan de la production du sens, les procédés cherchent généralement à diversifier les points de vue et à rendre plus ouvertes, car ambiguës et incertaines, les interprétations finales. Dans ce sens, les problématiques de l'histoire, de la mémoire, des conflits sociaux ou encore de la marginalité et de la précarité sont toujours abordées, mais depuis un regard moins crédule, plus déconstruit et diversifié.

Cette complexification du sens et des formes ne manque pas d'être vécue et analysée comme hermétique et démobilisatrice par certains groupes du théâtre précédent. Les représentants de ce théâtre taxent bien souvent les nouvelles scènes de nihilistes, égocentriques et décadentes. Pour ces nouvelles scènes au contraire, et relayées par un milieu théorique et critique lui aussi renouvelé, les explorations d'esthétiques dites de la désintégration, de la fragmentation, du chaotique et de la pensée complexe permettent d'assumer et d'avoir une meilleure appréhension du sentiment d'impuissance et de perplexité caractéristique de l'époque. Pour ces nouvelles scènes, la politique se joue surtout dans cette lucidité autocritique, manquant par ailleurs cruellement selon elles aux scènes précédentes, et dans la capacité de renouveler les formes.

Ainsi la diversification du modèle du théâtre engagé en de multiples esthétiques, nommées à leur heure postmodernes puis postdramatiques, n'a pas manqué de susciter des débats entre les générations de manière plus ou moins virulente selon les pays d'Amérique latine. Non sans stigmatisation des deux côtés, les uns se sont définis contre les autres et la continuité des expériences a été volontairement occultée. Dans ce sens, Julia Lavatelli note très justement comment il faut éviter de se faire absorber par les points de vue partisans qui réduisent la complexité des pratiques et des réflexions :

[...] caractériser la tradition théâtrale latino-américaine exclusivement d'après le message idéologique direct inscrit dans les œuvres est tout aussi réducteur que caractériser la rénovation théâtrale des quinze dernières années d'après la désaffection de la politique propre de l'époque¹²⁶.

¹²⁶ Lavatelli, Julia, *Les Nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, op.cit., p. 9

Nous notons toujours le fait que ces derniers ont été et restent particulièrement préoccupés par la nature de la politique au théâtre et ses différentes visions. Cela finit de nous convaincre que, si les interprétations de la politique et de ses enjeux peuvent varier, sa légitimité n'est pas fondamentalement remise en question dans les milieux théâtraux. Celui-ci n'est pas, comme cela a pu être le cas ailleurs, notamment en Europe, exclu du débat sous prétexte de désuétude. La perspective politique reste, en tous cas dans les intentions, le critère d'un théâtre exigeant, actuel et authentique même si ses formes ont changé. L'idée est donc récurrente au cœur des débats ou des réflexions en question qu'il s'agit non d'une disparition de l'intention politique du théâtre, mais bien de son déplacement.

Ainsi de nombreux théoriciens du théâtre latino-américain insistent de manière explicite sur cette idée d'une continuité de la perspective politique comme engagement envers le présent malgré les ruptures esthétiques et les débats virulents. Ces tensions doivent alors plutôt être considérées et évaluées comme des moyens et des preuves de cette même continuité et non pas comme la marque d'une désunion définitive. Beatriz Rizk pose dans ce sens l'hypothèse qui nous semble particulièrement intéressante d'un théâtre latino-américain fondamentalement utopique, dont la perspective reviendrait par cycle au-delà des contextes historiques changeants :

Nous posons comme hypothèse que le théâtre latino-américain persiste dans sa volonté utopique et, malgré les différents changements historiques, sa dimension politique utopique constitue une constante. Cette hypothèse s'oppose et nie sans aucun doute « la mort des idéologies¹²⁷ ».

Nous adhérons largement à cette approche qui défend, si ce n'est la nature, du moins la tendance du théâtre latino-américain à conserver sa préoccupation pour la politique même en période post utopique et nous espérons la prolonger tout au long de notre thèse.

Ainsi, les théâtres dits postmodernes ou postdramatiques seraient une transition, une étape vers autre chose que nous espérons contribuer à définir dans les chapitres suivants. Nous souscrivons alors à la réflexion de Jorge Dubatti qui propose de penser que nous sommes maintenant, et cela, depuis les années deux mille, dans un renouveau post-postmoderne qui se réconcilie plus explicitement avec ce désir de politique :

¹²⁷ Rizk, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México*, op.cit., p. 129: "La tesis es que el teatro latinoamericano persiste en su voluntad utópica y, más allá de los cambios históricos, su carácter político utópico instituye una constante, tesis que sin duda enfrenta y niega la "muerte de las ideologías." (Nous traduisons.)

D'après une théorie particulièrement intéressante de l'absorption et de la transformation de la Postmodernité en un nouvel état, cette dernière aurait dépassé sa phase radicale et serait en train d'être absorbée, transformée, par les processus de la Modernité, de laquelle il est au fond impossible de sortir complètement et à laquelle on revient toujours avec une nouvelle sagesse et une maturité inédite (Théorie de la Seconde Modernité, Garcia Canclini, 1992.) De fait, ne pourrions-nous pas parler aujourd'hui de Post-postmodernité ? Si nous considérons la Postmodernité par rapport aux théories initiales (fin de l'histoire, chute des grands récits, fin du sujet, fin du nouveau, etc.) nous pouvons dire que le temps de la Postmodernité est passé et que nous sommes rentrés dans une Postpostmodernité synonyme du retour de l'histoire, des grands récits, du sujet et du nouveau¹²⁸.

Pour conclure, ce premier chapitre visait à montrer l'imbrication entre continuité et rupture dans le théâtre latino-américain du XX^e siècle par rapport à la question de la politique. D'une part, nous avons vu comment la perspective politique a été fondamentale dans l'histoire et l'énonciation moderne de ce théâtre des années trente aux années quatre-vingt et comment elle perdure, peut-être plus qu'ailleurs, dans un contexte postmoderne décapant depuis les années quatre-vingt jusqu'aux années deux mille. D'autre part, il est évident que, même si elle n'est pas exclue dans le fond, elle est sommée de se redéfinir dans ses réalisations. Il nous reste justement à voir plus précisément dans les chapitres suivants une des reformulations possibles de la politique qui prend corps dans ce contexte effervescent de questionnements, à savoir un théâtre ludique. Il s'agira de voir comment le modèle du dispositif ludique ouvre un espace théorique et pratique qui tient à la fois compte des bouleversements que nous avons évoqués, mais ne renonce pas à la possibilité d'un théâtre politique aujourd'hui.

¹²⁸ Dubatti, Jorge, "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008", CCC [En ligne], Septiembre / Diciembre n°4, 2008, consulté le 14/08/2014, disponible sur [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/ISSN 1851-3263](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/ISSN%201851-3263) : "Según una valiosa teoría de la absorción y la transformación de la Posmodernidad en un nuevo estadio, ésta habría pasado su fase radicalizada y estaría siendo absorbida, transformada por los procesos de la Modernidad, de la que no se puede salir del todo y a la que se regresa desde un nuevo saber, desde una madurez inédita (teoría de la Segunda Modernidad, García Canclini, 1992). ¿Acaso no puede hablarse hoy de una Post-posmodernidad? Si pensamos la Posmodernidad de acuerdo a planteamientos de las teorías iniciales (muerte de la historia, caída de los grandes relatos, muerte del sujeto, muerte de lo nuevo), podemos afirmar que la Posmodernidad ha pasado y hemos entrado en una Post-posmodernidad marcada por el regreso de la historia, de los grandes relatos, del sujeto y lo nuevo." (Nous traduisons.)

CHAPITRE 2 : L'alternative ludique pour un théâtre politique contemporain

A - UNE NÉCESSAIRE REFORMULATION

L'expérience du théâtre latino-américain au cours du siècle précédent permet d'illustrer et de comprendre depuis ses spécificités dans quelle situation se trouve la relation entre théâtre et politique au seuil du XXI^e siècle. D'une part, elle doit faire face au pessimisme ambiant pour éviter le risque de son anéantissement. D'autre part, elle est dans l'obligation de repenser ses formes traditionnelles après en avoir expérimenté les limites. Par ailleurs, plusieurs réflexions constatent, depuis les années deux mille, une repolitisation des scènes immédiatement contemporaines, autrement dit, le fait que la perspective politique aussi multiple qu'elle soit regagne en légitimité et, du coup, en visibilité. La tendance en question place au centre de ses questionnements les critères et les modalités de son intention lorsque, comme le dit Jacques Rancière, elle « témoigne d'une incertitude plus fondamentalement sur la fin poursuivie et sur la configuration même du terrain, sur ce qu'est la politique et sur ce que fait l'art¹²⁹. »

Entre militantisme et apolitisme, quelles alternatives se présentent pour un théâtre qui se voudrait politique ? Quels critères peut-il se donner pour prétendre à une quelconque efficacité politique ? Quels dispositifs doit-il imaginer dans une époque qui ne pense plus majoritairement que l'art change le monde ? Dans ce premier temps du deuxième chapitre, nous verrons d'abord les déplacements de sens de la politique elle-même au regard de notre époque, et, cela, en dialogue avec la pensée de Jacques Rancière. Cela nous permettra ensuite de redéfinir plus largement des critères pour un théâtre politique contemporain.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 57.

1- Lieux et enjeux de la politique en redéfinition

Si dans une certaine perspective postmoderne - et certains ajouteraient « surtout néolibérale¹³⁰ » - la crise de la politique signifie, dans le fond, sa fin, elle est pour d'autres le signe voire l'opportunité d'une nécessaire reformulation. En rendant polémiques l'héritage révolutionnaire et plus largement la finalité de toute action politique, elle remet en question une lecture univoque de la politique comme exclusivement relative aux rapports de pouvoir depuis leur institutionnalisation. Ceci laisse place à une diversification des acceptions de son champ, de ses dispositifs et, de fait, de ses moyens d'action. Cette diversification de la compréhension du phénomène politique s'initie dès la seconde moitié du XX^e siècle, en particulier par les pensées critiques émergeant des sciences humaines et sociales, et correspond au contexte dans lequel se développe la proposition de Jacques Rancière.

Dès les années soixante, le phénomène politique est appréhendé au-delà d'une question d'activités et d'institutions explicitement identifiées comme politiques. Daniel Vander Gucht situe ce tournant principalement avec les réflexions structuralistes :

C'est que la définition de la politique a subi une mutation radicale au tournant des années 1970 quand le tournant structuraliste a conduit à reconsidérer radicalement la nature du pouvoir : celui-ci n'est désormais plus vu comme monolithique, regroupé dans des places fortes et opérant depuis des centres de commandement, mais comme capillarisé dans l'ensemble du corps social et incorporé dans les attitudes de chacun sous forme d'injonctions à se conformer aux règles du système¹³¹.

Les réflexions de ces auteurs, mais surtout par la suite celles de Foucault, Derrida, Deleuze ou encore Bourdieu écartent une vision de la politique comme relevant uniquement d'une lutte pour le pouvoir et de son exercice sur la scène publique des idéologies. Le pouvoir, et de fait la politique, se jouait, pour cette vision, du haut vers le bas, depuis une figure d'autorité monolithique, souveraine et clairement identifiable. Sans entrer dans le détail des réflexions diverses et complexes des penseurs précédemment cités, on peut dire qu'elles tendent à élargir les limites épistémologiques de la question et à en déplacer l'approche habituelle. Cette dernière se voit en effet critiquée pour son ontologisme face à la diversité des phénomènes. En d'autres mots, la politique devient plus problématique à mesure que ses lieux et ses enjeux se multiplient et changent de nature.

¹³⁰ Olivier Neveux associe ouvertement ces deux dimensions dans sa description d'un « théâtre unidimensionnel », in *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., pp. 19-62.

¹³¹ Vander Gucht, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur l'engagement artistique*, op.cit., p. 7.

D'une part, ces réflexions ouvrent le champ de la politique à des dimensions plus implicites, anodines et anonymes de l'expérience, même si elles s'inscrivent toujours dans leur rapport de reproduction ou d'interruption avec l'autorité. Selon ces approches, au croisement de plusieurs disciplines, les sphères du public et du privé, de la pratique et de la théorie, des représentations et des faits tendent à se confondre ou plutôt se compléter. À titre d'exemple seulement, les concepts largement diffusés de biopolitique¹³² et de pouvoir panoptique¹³³ chez Foucault, de micro et macro politique¹³⁴ chez Deleuze et Guattari ou encore les recherches de la sociologie politique dans la lignée de Bourdieu¹³⁵ invitent à penser la politique sous toutes ses formes implicites, ou en tous cas sous d'autres formes vis-à-vis de la philosophie et la science politique dans leur acception traditionnelle. Relevant de la domination, de la norme, mais aussi de la subversion, elle s'applique de moins en moins au seul champ du pouvoir étatique pour s'élargir à tout le champ social. Elle se retrouve autant, si ce n'est plus, dans les aspects implicites des rapports sociaux, c'est-à-dire dans les corps, les pratiques, les techniques, les relations ou encore, et tout particulièrement, le langage. Par ailleurs, la subversion n'est plus le monopole des espaces et des discours d'opposition institutionnalisés, notamment ceux des partis politiques traditionnels. Les « bords de la politique¹³⁶ », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, se mêlent ainsi plus explicitement aux dimensions culturelles et sociales de l'existence. Ici toutes les formes de domination sont à prendre en compte autant au niveau social que sur un plan racial et de genre, autrement dit depuis une perspective intersectionnelle. Là, se révèlent des faits jusque-là invisibles de contrôle et d'oppression, suscitant, de fait, d'autres modalités de contestation. La politique ainsi entendue peut surgir

¹³² Il s'intéresse à l'exercice du pouvoir au niveau de la vie des gens. Cf. Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

¹³³ Il reprend le dispositif architectural carcéral pour exprimer l'idée d'une société disciplinaire qui fonctionne sur le contrôle social. Cf. Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

¹³⁴ Les deux notions permettent de varier le niveau d'observation des pratiques sociales. Cf. Deleuze, Gilles, et Guattari, Felix, *Milles plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

¹³⁵ Colliot-Thélène, Catherine, « POUVOIR », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 17 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pouvoir/> : « Dans cette dernière perspective, la sociologie politique consiste alors à réintroduire tout ce qu'il y a de social dans le politique et vice versa, et peut se comprendre comme une objectivation scientifique des multiples formes de la domination. [...] L'analyse de l'élément sociétaire est aussi importante que celle de l'élément autoritaire. Le pouvoir n'agit pas dans l'abstrait et ne s'exerce pas dans le vide. Il y a, sans doute, le pouvoir, mais aussi tout ce qui, dans la société, se « situe » par rapport au pouvoir. L'existence de l'État ne se ramène pas à un phénomène de domination, mais comporte aussi des manifestations d'adhésion, de participation et de contestation, qui ne sont pas moins importantes. »

¹³⁶ Rancière, Jacques, *Aux bords de la politique*, Paris, Gallimard, 2004.

là où on ne l'attendait pas et inventer de nouvelles expériences en interaction avec de nouvelles revendications.

D'autre part, ces approches alternatives tendent à remettre en question une compréhension trop ontologique de la politique, autrement dit, partant de l'existence de faits et de sujets qui seraient en soi politiques. Il s'agit plutôt de penser, en termes de processus, les causes, les variables et les évolutions des phénomènes que l'expression peut recouvrir. Il importe également de déterminer chaque contexte spatial et temporel où elle est identifiée afin d'en capter les spécificités et les nuances. Si l'homme est en soi un animal politique à partir du moment où il appartient à une communauté depuis Aristote¹³⁷, les notions de politisation et de subjectivation politique permettent une approche moins essentialiste. Bérénice Hamidi Kim évoque cette dimension dans son approche des différentes cités du théâtre politique :

Au substantif « politique », qui suggère le caractère inné, toujours déjà politique, de la société et de l'individu et qui est jugé aujourd'hui trop fixiste, la science politique préfère souvent celui de politisation. Ce dernier terme, défini par différents critères – les connaissances politiques, l'intérêt déclaré pour la politique et la capacité à s'autopositionner sur le clivage droite/gauche, paraît plus propice à l'appréhension processuelle. La politisation consiste donc chez un individu dans l'entretien ou le développement d'activités dotées d'une signification politique¹³⁸.

La politisation concerne donc l'implication relative et changeante d'un sujet dans les activités et les débats explicitement politiques. Elle amène, autrement dit, à observer comment et pourquoi un sujet en vient à s'engager ou pas, à quels niveaux et selon quelles modalités d'action. Pour ce qui est de la subjectivation politique, elle concerne plus singulièrement tous les processus de prise de conscience du sujet vis-à-vis de sa condition, au regard de son histoire et de ses expériences collectives et individuelles. La subjectivation tend à une libération par et pour-soi de cette condition initiale, préparant, selon les cas, un passage à l'action. Il est donc vain, voire même suspicieux, de vouloir émanciper les autres à leur place. Ce point nous semble important dans la mesure où la vision de l'émancipation au théâtre s'en voit radicalement modifiée par rapport au modèle du théâtre politique engagé.

Face à ces bouleversements du sens de la politique, les interprétations diffèrent. Soit ils amènent à penser qu'il est désormais vain de vouloir s'engager dans une telle perspective du

¹³⁷ Aristote, *Les Politiques*, traduction Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2015.

¹³⁸ Hamidi Kim, Bérénice « Entre l'existence et l'essence, pour une approche processuelle de la politique », *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989, op.cit.*, pp. 24 -25.

fait de la complexification chaque fois plus importante des questions sociales et politiques ainsi que de leur manque de lisibilité immédiate à l'heure de la postmodernité. Soit ils invitent à en profiter pour renouveler les modalités de la pensée et de l'action politique vers des formes moins rigides et plus expérimentales, moins dogmatiques et plus horizontales. Son champ d'action relevant à présent du commun dans sa globalité, la dimension politique peut être en effet partout et tout le temps. Elle émerge du collectif, mais se décèle potentiellement dans chaque sujet, elle peut s'institutionnaliser, mais semble plus authentique dans la marginalité. Cet élargissement épistémologique explique en partie la tendance fréquente aujourd'hui, et à laquelle nous recourons parfois dans ce travail, de distinguer *la* politique gestionnaire du *(le)* politique comme disposition et organisation idéologique du commun. Dans les mots de Jacques Rancière, la distinction est claire :

Parler du politique et non de la politique, c'est indiquer qu'on parle des principes de la loi, du pouvoir, de la communauté et non de la cuisine gouvernementale¹³⁹.

La réflexion de Jacques Rancière est justement celle qui nous intéresse tout particulièrement pour aborder la question politique au théâtre. Voyons donc à présent quelques éléments de sa pensée qui, héritière de cette déconstruction de la notion de politique dans son sens courant et circonscrit, même si elle est toujours très critique envers les conclusions des sciences sociales¹⁴⁰, en repousse un peu plus les limites. Elle décentre la réflexion vers la dimension esthétique (au sens de sensible) de la politique et la dimension politique (au sens de dissensuelle) de l'esthétique.

2- Le politique chez Jacques Rancière

Pour cet auteur, si la politique ne se limite pas à la « cuisine gouvernementale », il ne s'agit pas non plus d'une question de pouvoir entendu comme force et domination. La politique a plus largement à voir avec la détermination du commun dans le vivre-ensemble et les désaccords polémiques et salutaires que suscite cette détermination :

¹³⁹ Rancière, Jacques, *Aux bords de la politique*, *op.cit.*, p. 13.

¹⁴⁰ Le débat entre Jacques Rancière et les sciences sociales ne manque pas de vigueur. En effet, pour Jacques Rancière, la sociologie, en particulier, enferme les individus dans des catégories et des critères figés (déterminations sociales, culturelles, historiques) et empêche de cette manière une perspective d'émancipation. Pour nombre de sociologues au contraire, la pensée de Jacques Rancière tombe dans une logique égalitariste irréaliste qui ne permet pas de changer la société depuis ses problématiques concrètes.

La politique ce n'est pas en effet l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir sinon une configuration d'un espace spécifique, la coupure d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et comme dépendants d'une décision commune, de sujets reconnus comme capables de désigner ces objets et d'argumenter sur ces objets¹⁴¹.

2-1 Police et politique

Jacques Rancière conditionne l'apparition de la politique par une interruption polémique des formes consensuelles et, de fait, normatives du commun en refusant de voir dans ce commun quelque chose d'en soi politique, car collectif. Jacques Rancière distingue deux politiques au moins. Une première, qu'il désigne lui-même comme « police », qui vient répartir hiérarchiquement les rôles et les places de chacun dans ce commun. Il s'agit donc d'une gestion plus ou moins institutionnelle de cette répartition dans une communauté inégalitaire et conservatrice. Une autre, cette fois-ci digne du nom de « politique » selon l'auteur, vient interrompre et briser cette répartition, en rendant visibles et audibles les « sans-parts », les déclassés, et en garantissant la polémique contre l'évidence de cette répartition :

La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun de la communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme des animaux bruyants¹⁴².

L'effet de cette politique véritable est donc de remettre en mouvement les formes hégémoniques du vivre-ensemble pour montrer qu'il peut en être autrement. Pour cela, la politique part d'un principe préalablement posé d'égalité entre les sujets, vis-à-vis de leurs capacités et de leurs intelligences, cette égalité ne signifiant pas l'avènement d'une masse uniforme et homogène, mais plutôt assurant la possibilité d'être n'importe qui. La politique est donc la vérification permanente de cette égalité qui n'est pas négociable selon l'auteur, mais établie comme hypothèse radicale à la base de la réflexion. Le politique, au sens large, est le champ de confrontation de ces deux dynamiques, celle de la police et celle de la politique émancipatrice :

Qu'est-ce que le politique, nous est-il demandé ? Je répondrai au plus court : le politique est la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce processus le nom de police. Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition

¹⁴¹ Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 37.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 38-39.

de l'égalité de n'importe qui avec n'importe quoi et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à désigner ce jeu est celui d'émancipation¹⁴³.

2-2 Le partage du sensible

La répartition dominante dont il est question se joue avant tout dans le régime sensible, autrement dit depuis la dimension esthétique de notre expérience, au sens étymologique du terme¹⁴⁴. Pour rendre la domination effective qui « impose l'évidence sensible de sa légitimité¹⁴⁵ », les manières du faire, du dire, du voir ou encore du penser sont décisives dans la même mesure que les contenus discursifs. C'est sous l'expression de « partage du sensible » que Jacques Rancière détaille cette répartition et engage le lien fondamental entre esthétique et politique :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. [...] Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. [...]. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique, une « esthétique » [...] ¹⁴⁶.

En mettant la question politique en corrélation avec le régime sensible (esthétique), Jacques Rancière déborde ou plutôt complète lui aussi une compréhension de la politique comme univoquement idéologique, discursive et conceptuelle. Jean Luc Nancy note ainsi, au sujet de Jacques Rancière, l'intérêt d'« [...] une désarticulation de la rationalité politique autour d'un rapport inédit entre sensibilité et conceptualité – entre le visible et le pensable ou l'énonçable¹⁴⁷. » Dans ce sens, Jacques Rancière parle d'une « esthétique de la politique », cette dernière se jouant à un niveau sensible autant que symbolique du commun, et d'une « politique de l'esthétique » qui, depuis ses formes mêmes, provoque une polémique dissensuelle. Toutes deux s'allient pour reconfigurer le partage du sensible, c'est-à-dire faire dissensus.

¹⁴³ Rancière, Jacques, *Aux bords de la politique*, op.cit., p. 112.

¹⁴⁴ « Terme formé sur le grec. αἰσθητικός, « qui a la faculté de sentir; sensible, perceptible » (cf. αισθανομαι « percevoir par les sens, par l'intelligence ») », *Cnrtl* [En ligne], consulté le 05/11/2016 <http://www.cnrtl.fr/etymologie/esth%C3%A9tique>

¹⁴⁵ Rancière, Jacques, *Aux bords de la politique*, op.cit., p. 17.

¹⁴⁶ Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, op.cit., p. 12.

¹⁴⁷ Nancy, Jean-Luc et Bailly, Jean-Christophe, "Jacques Rancière et la métaphysique", in *La Philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, Actes du colloque de Cerisy, Horlieu, 2006, p. 173.

2-3 Dissensus

L'action de la politique comme émancipation consiste à questionner, bouleverser et reconfigurer sensiblement et par conséquent symboliquement ce partage donné comme naturel. Elle apparaît à chaque fois que l'évidence consensuelle de ce partage est trouée par une distribution incongrue ou un rapport inédit entre des espaces, des temps, des identités, des paroles et des corps. L'action politique est la force dissensuelle qui reconfigure les scènes de la réalité commune que, par ailleurs, la force policière tente de maintenir à l'identique. Dans la citation suivante, la distinction entre les deux est précisée à nouveau :

[la politique] elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est-ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles¹⁴⁸.

Cette reconfiguration vise à bouleverser un ordre consensuel d'adéquation entre les discours, les activités, les corps et les capacités, non pas pour le remplacer par un autre ordre d'adéquation qui pourrait sembler plus juste et plus démocratique, mais pour provoquer une indétermination qui rend vaine toute adéquation définitive entre ces éléments. Le dissensus provoque et est provoqué par le multiple, l'hétérogène, le mouvement voire la contradiction des éléments. Il met en rapport ce qui ne l'est pas habituellement. Il brise l'homogénéité de toutes les cohérences trop bien huilées et trop confortables. Il met de l'écart entre les données et leurs représentations habituelles et, en séparant ainsi les choses de leur champ consensuel, en montre le plus large potentiel. Dans ce sens, un artisan n'est pas réductible à l'activité et à l'environnement que son identité supposerait aux yeux du monde. Sujet égal dans ses capacités et son intelligence à un autre, cet ouvrier peut être aussi poète ou toute autre chose¹⁴⁹.

En ce sens, la politique chez Jacques Rancière n'est pas le conflit puis la constitution d'un ordre de partage contre un autre, mais la suspension de l'évidence des identités universelles de ce partage. Il élargit le terrain d'une politique constituée de partis et d'institutions, qu'il

¹⁴⁸ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 66.

¹⁴⁹ Rancière, Jacques, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

appelle « archipolitique », à une force dissidente et libératrice qui remet en mouvement les sujets individuels dans le collectif, ce qu'il appelle « métapolitique » :

[Elles] sont en fait deux idées différentes de la subjectivité politique : l'idée archipolitique du parti, c'est-à-dire l'idée d'une intelligence politique qui résume les conditions essentielles du changement, et l'idée métapolitique de la subjectivité politique globale, l'idée de la virtualité dans les modes d'expérience sensibles novateurs d'anticipations de la communauté à venir¹⁵⁰.

Cet élargissement déplace le regard sur le mouvement de libération de soi-même des injonctions et des assignations prédéterminées et vérifie une égalité fondamentale entre les sujets. Par cette désidentification des données, des perceptions et des affects dits naturels, peuvent advenir de nouveaux processus de subjectivation politique qui rendent les choses étrangères à elles-mêmes et donc plus propices à la redéfinition :

Ce que dissensus veut dire c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivisation politique ; dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible¹⁵¹.

Le politique chez Jacques Rancière revient à introduire plus ou moins radicalement une possibilité de différences dans l'existence individuelle et collective, autrement dit en augmenter les possibles.

Il s'agit à présent d'articuler une telle politique avec la question de l'art et du théâtre plus spécifiquement. Voyons donc comment les déplacements de lieux et d'enjeux de la politique évoqués par Jacques Rancière contribuent à la reformulation des modalités possibles de la politique au théâtre.

3- Conditions de la politique au théâtre aujourd'hui

Si l'intention politique au théâtre n'est pas morte ou du moins impossible, comme cela a pu être décrété, elle ne peut éviter de tenir compte des réflexions précédentes. En dialogue

¹⁵⁰ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, op.cit, p. 45.

¹⁵¹ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 55.

avec l'expérience du théâtre latino-américain que nous avons exposée, les redéfinitions théoriques autour de la politique, en particulier celle de Jacques Rancière, et celles du champ des études théâtrales que nous allons détailler, nous proposons d'énoncer ici certaines conditions pour repenser la relation entre théâtre et politique aujourd'hui¹⁵². Il s'agira par la suite de les confronter aux textes de notre corpus et de voir dans quelle mesure ils s'y conforment et, si oui, comment ils les mettent en pratique. Relatives à notre parcours de recherche et à ses intérêts, les conditions en question tendent à dessiner un théâtre qui serait à la fois autonome et critique, intransitif et utopique, égalitaire et émancipateur alors que sa dimension politique dépendrait toujours d'une actualisation critique de sa position. Comme nous le verrons dans le second temps de ce chapitre sur le dispositif ludique, le modèle du jeu semble alors pouvoir accompagner, voire incarner une telle relation entre théâtre et politique.

3-1 Un théâtre autonome

Par « théâtre autonome » nous entendons un théâtre qui tire ou du moins envisage son efficacité politique non pas dans une confusion avec l'activité politique, mais justement depuis une distance polémique avec elle et, plus largement, avec les autres sphères de l'expérience. Il s'agit d'un théâtre qui cherche à élaborer plus qu'il ne relaie une réflexion sur le monde, avant tout à partir de ses moyens. Pour cela une distinction entre théâtre et politique devient nécessaire et laisse place à un rapport de confrontation depuis la mise à distance de la politique par le théâtre. Cette confrontation critique et problématisante devient plus largement l'approche du théâtre envers le présent dans l'idée d'en défaire les structures figées et d'en montrer le caractère variant. L'autonomie du théâtre envers l'activité politique devient paradoxalement ici un moyen de faire politique dans la mesure où se crée un espace de réflexions et d'élaborations pratiques pour imaginer d'autres possibles.

¹⁵²Nous empruntons ici la démarche à Muriel Plana qui se propose d'exposer les conditions de possibilité d'un théâtre politique contemporain. Plana, Muriel, *Théâtre et politique: Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 12 : « Dans la mesure où l'on postule que le politique doit être réhabilité sans pour autant être sacralisé dans l'art et dans la société, que n'importe quel théâtre n'est pas politique, que les théâtres contemporains existants sont apolitiques ou insuffisamment politiques et qu'un théâtre peut être à la fois politique et métaphysique, un autre théâtre politique contemporain est possible, désirable peut-être même nécessaire, et il est légitime tant d'établir les conditions de possibilité que d'en exposer dans un essai les critères, concepts et modèles fondamentaux. » Il en ressort que pour se dire politique, le théâtre doit être critique / expérimental / utopique / philosophique / dialogique.

3-1-1 Une nécessaire distinction

Nos réflexions antérieures sur le théâtre latino-américain nous amènent à penser que l'analogie entre action politique et activité artistique, convoquée par le modèle du théâtre engagé, pose problème pour la création contemporaine. D'une part, comme nous l'avons vu, l'activité politique elle-même se voit remise en question dans ses modalités et ses effets. D'autre part, l'impasse d'un théâtre ni tout à fait politique ni déjà plus artistique, car confondu avec les intérêts pragmatiques de la première, laisse sceptique. De fait, aussi politisé et politisant que le théâtre se rêve, il ne peut plus se confondre complètement avec la politique elle-même. En termes d'effectivité politique, surtout dans sa capacité à mobiliser et passer à l'action, les faits laissent à douter qu'un art comme le théâtre puisse concurrencer l'action politique, les sciences humaines ou encore d'autres médias comme les journaux, les documentaires ou même les films. Son impact direct sur le public n'est en rien garanti et l'écart entre ses prétentions et ses effets est indéniable. Comme Jacques Rancière le constate plus largement pour l'art critique, l'adéquation entre action politique et art critique, qui tant bien que mal tenait jusque-là, dévoile désormais son erreur dans les bouleversements récents du champ idéologique :

L'écart entre les fins de l'art critique et ses formes réelles d'efficacité a été tenable tant que le système de compréhension du monde et les formes de mobilisation politique qu'il était censé favoriser étaient assez puissants par eux-mêmes pour le soutenir. Il se présente à nu depuis que ce système a perdu son évidence et ces formes leur puissance¹⁵³.

Tout en restant tangible pour ne pas prendre le risque d'être niée, la relation entre théâtre et politique est à repenser hors de cette analogie (con) fusionnelle.

Ainsi, les réflexions sur un théâtre politique contemporain tendent à distinguer la dimension politique du théâtre de l'engagement personnel militant des artistes tout comme d'une lecture explicitement idéologique dans les œuvres. Il n'est plus question non plus de réduire la totalité de la dimension politique du théâtre au traitement d'un thème, d'un personnage ou d'une situation propre à l'actualité et à l'histoire sociale ou politique. Représenter une réalité critique ne garantit pas en soi un effet critique dans la mesure où c'est le traitement de cette réalité depuis une approche créative qui peut en modifier la compréhension et la problématiser de manière plus exigeante. Dans ce sens, la prétention

¹⁵³ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 75.

au monopole de la politique par les esthétiques réalistes et naturalistes du fait de coller à la réalité ne tient plus, car, aussi dramatique et révoltant que soit l'objet de l'œuvre, le théâtre ne peut garantir son interruption par sa seule représentation.

C'est donc depuis une vision de la pratique artistique comme autonome des activités, des discours et des thématiques du champ politique, pour ainsi dire évident, que se réinvente ce que pourrait être un théâtre politique aujourd'hui. Il s'agit d'un théâtre informé sur les expériences avant-gardistes du XX^e siècle, mais surtout un théâtre qui recouvre une certaine lucidité sur son indépendance vis-à-vis des autres expériences de la réalité. Cette lucidité est corrélative d'une représentation de l'art comme expérience spécifique qui, quant à elle, n'est pas si récente. Dans ce sens, Jacques Rancière parle de « régime esthétique » pour désigner la compréhension, l'identification et l'approximation que nous avons de l'expérience artistique. Il s'agit d'un « régime » qui s'initie dès le XVIII^e siècle avec les réflexions de Kant et de Schiller sur le concept même d'esthétique et qui se confirme tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Selon l'auteur, dans l'histoire des formes artistiques depuis l'Antiquité, ce régime compte comme le troisième après le « régime éthique¹⁵⁴ » et le « régime représentatif ou mimétique¹⁵⁵ ». Le régime esthétique se caractérise par la déhiérarchisation et la dénormativisation de l'art vis-à-vis des règles et des modèles passés, mais surtout par l'avènement d'une appréhension de l'art comme indépendant, non comparable, avec le reste des activités humaines. Désormais, l'art consiste en une expérience qui porte en soi son principe et sa vérité, non réductible aux intérêts d'une autre activité comme pourrait l'être l'exercice politique. Il est plutôt à considérer comme parallèle et complémentaire. Désormais l'art tire sa valeur de son autonomie et donc de sa capacité à définir ses objets et ses effets. Sans forcément signifier un désengagement de l'art vis-à-vis

¹⁵⁴ Ce premier régime caractéristique des théories de Platon correspond au moment où l'art n'est pas considéré comme tel ni comme une pratique à part, car, comme les autres pratiques, il relève d'un savoir-faire. Ce régime est dit éthique, car il attribue aux expressions de l'art comme à celle des artisans un rôle éducatif ou, du moins, a une utilité vis-à-vis des choses et des sujets de la cité. Cf., Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit.

¹⁵⁵ Le régime représentatif ou mimétique de l'art, qui compte son apogée à l'ère classique, isole certaines pratiques comme spécifiquement artistiques, rassemblées sous le nom de beaux-arts ou d'arts au pluriel. Ce régime décrète les règles et les canons qui vont servir à le produire et à l'apprécier des œuvres, clairement dans une logique normative. Ces normes qui vérifient et jugent l'adéquation entre les sujets, les genres et les publics des formes considérées comme artistiques ne manquent pas d'analogie avec les occupations sociales et politiques spécifiques d'une communauté hiérarchisée. Cf., Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit.

de la réalité, cette autonomie intellectuelle et pratique de l'art permet une mise à distance critique de tout ce qui l'entoure.

3-1-2 Un théâtre critique envers l'activité politique elle-même

Dans le cas du théâtre et de la politique, la distinction évoquée permet de mieux faire dialoguer les pouvoirs et les effets de chaque élément. Comme le développe Muriel Plana, reprenant les principes dialogiques de Mikael Bakhtine, une distance et une séparation entre les interlocuteurs en question à savoir, le théâtre et la politique, garantissent une réelle rencontre et un dépassement réflexif :

[Le dialogisme] serait le critère de politicité du théâtre contemporain, définit une relation donnée (par exemple entre art et réalité, politique et métaphysique, une œuvre et son auteur...) comme effective et transformatrice, mais également capable de préserver l'autonomie des éléments de la relation ainsi que l'égalité entre eux¹⁵⁶.

Ainsi, le théâtre doit pouvoir se mouvoir depuis une certaine distance vis-à-vis de la politique pour ne pas s'y confondre ce qui lui permet de la désacraliser tout en continuant à la considérer :

[...] l'œuvre d'art le prend explicitement pour objet d'étude, la met en scène et, de la sorte, à distance d'elle-même. Elle rend ainsi apte à la critiquer et à la démystifier sans la nier ni l'anéantir¹⁵⁷.

L'éclairage de la politique par le théâtre devient le moyen d'une production de sens inédit et alternatif pour sa compréhension. Plutôt que fusionner les deux expériences, qui, au vu de la différence de leurs outils et leurs champs d'influence, ne pourront de toute façon pas complètement coïncider ou au détriment souvent de l'une d'entre elles, il semble plus intéressant de considérer et de développer le potentiel critique et subversif de leur confrontation. Ainsi, si l'analogie ne semble plus tenable entre les deux éléments, l'analyse critique du théâtre envers la politique elle-même devient une piste possible pour le théâtre politique. Il s'agit, comme le définit Muriel Plana, que, face au politique, le théâtre «se donne au contraire pour tâche de creuser aux lieux de ses limites et de ses failles¹⁵⁸.»

¹⁵⁶ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts, op.cit.*, p. 19. Voir aussi, « Dialogisme et politicité », *Théâtre et politique : Tome 2, Pour un théâtre politique contemporain, op.cit.*, pp. 50-68.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

Au-delà d'une simple traduction artistique de la théorie et des idéologies, le théâtre peut participer au débat depuis ses outils créatifs. Il peut lui aussi donner à voir des lieux insolites de la domination comme de la subversion. Il peut également mettre l'activité politique face à la question de la légitimité de ses pratiques passées et présentes et la nécessaire redéfinition de ses méthodes dans cette « ère du soupçon » qui est encore la nôtre. Le théâtre devient dans ce cas un écho critique vis-à-vis de la complexité et des limites de l'exercice politique, tout comme un moyen d'imaginer une préservation de l'inquiétude pour le présent. Cette approche critique du théâtre envers l'activité politique peut devenir paradoxalement un moyen de résistance aux tendances pessimistes. Sans se satisfaire d'une confiance aveugle dans la prétention et le discours émancipateur, elle ne supprime pas la question et rappelle sa nécessaire et perpétuelle redéfinition. Muriel Plana indique alors :

L'autonomie de l'art par rapport à la politique, indispensable, vient justement de ce que loin de faire comme si elle n'existait pas, de l'éluder ou de la présupposer, ce qui revient en fin de compte à s'y aliéner, l'œuvre d'art le prend explicitement pour objet d'étude, la met en scène et, de la sorte, à distance d'elle-même. Elle rend ainsi apte à la critiquer et à la démystifier sans la nier ni l'anéantir¹⁵⁹.

Le théâtre veille donc de manière polémique à ce que la politique ne devienne pas « police », pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, autrement dit qu'elle ne disparaisse pas derrière une trop grande institutionnalisation et rigidification de ses pratiques émancipatrices. Dans ce sens, l'activité politique n'est plus l'horizon ni le modèle forcément légitime et valide du théâtre, mais un objet d'étude problématique. Le théâtre n'est plus agi par la politique, mais agit sur elle de manière la plus lucide possible.

3-1-3 Un théâtre de la déconstruction¹⁶⁰

Plus largement, le théâtre en question aurait pour enjeu l'observation et l'analyse, de tout rapport de domination, et inversement d'expression de subversion, au sein du champ social. Cette vigilance du théâtre se ferait au-delà d'une polarisation idéologique excessive pour rester attentive à la complexité de la question. Il ne s'agit plus en effet d'axer le focus de la représentation uniquement sur l'exercice de et la lutte explicites pour le pouvoir, mais

¹⁵⁹ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts, op.cit.*, p 19.

¹⁶⁰ Nous recourons ici à un terme de « déconstruction » que nous savons largement connoté au courant philosophique contemporain en grande partie développé par Jacques Derrida. Il s'agit surtout ici d'évoquer une démarche critique qui vise à montrer la nature construite de nos représentations.

sur l'ensemble du vivre ensemble, y compris dans ses dimensions les plus anodines et anonymes. Prime ici la capacité du théâtre à dénaturer les structures figées et problématiques, car insatisfaisantes de ce vivre ensemble pour en montrer la nature construite et ainsi remettre du mouvement dans nos certitudes, nos stéréotypes tout comme nos résignations. C'est l'idée que développe Daniel Vander Gucht en relation à la fonction utopique de l'art et qui synthétise le tournant général et international de la politique au théâtre :

Ces moments de suspension dans notre croyance dans le caractère naturel, évident de ce monde, cette irruption, passagère ou durable, du doute et de la question qui mettent en péril notre conformité sociale, surviennent généralement sous la forme d'un sentiment d'étrangeté soudaine de ce qui nous paraissait aller de soi. Cette rupture avec des évidences du sens commun, cette « défamiliarisation » salutaire est condition de notre liberté et la source de toutes utopies sur laquelle se fonde la possibilité même d'une histoire, d'un futur et par conséquent d'un présent où faire cohabiter nos identités multiples¹⁶¹.

Cette dynamique de dénaturalisation n'est bien sûr pas sans rappeler le principe de distanciation que propose Brecht, et le réactualise. Dans sa version allemande *Verfremdungseffekt*-, le concept laisse mieux entendre l'effet d'étrangeté sur lequel la mise à distance se base. Comme nous l'évoquions précédemment, les principes de Brecht visent à mettre à distance dans l'œuvre, depuis plusieurs procédés esthétiques, les mécanismes et les conflits d'intérêts qui informent notre réalité sociale en montrant ce qu'ils ont d'injuste et d'aliénant. Ces principes permettent d'exposer ce qui nous est familier et ce qui nous paraît normal avec un autre éclairage et d'ainsi engager chez les spectateurs une réflexion sur les enjeux invisibles de ces derniers. À partir de cette dénaturalisation des normes instituées du commun qui révèlent leur nature construite, leur dépassement devient envisageable, mais surtout l'idée qu'il pourrait en être autrement se confirme. La tradition brechtienne n'est donc pas à ignorer, mais à réactualiser depuis l'éclairage nouveau d'un théâtre qui se veut autocritique et humble sur son efficacité politique.

3-1-4 Utopie esthétique

En concomitance avec les critères de l'autonomie exposés jusqu'à présent, Jacques Rancière réhabilite les notions de pureté, de rupture, de singularité propre à l'art pour faire la démonstration de leur possible et souhaitable réconciliation avec la préoccupation

¹⁶¹ Vander Gucht, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur l'engagement artistique*, op.cit., p.38.

politique. Il affirme, en effet, que, dans le régime esthétique, la spécificité irréductible de l'art devient le moyen d'une relance utopique des possibles. En conférant à l'expérience artistique un pouvoir de mise en désordre, d'indétermination voire même de mise en contradiction, le régime esthétique de l'art lui permet d'entamer le partage habituel du sensible :

Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Ce sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique du non-produit, savoir transformé en non-savoir, logos identique à un pathos, intention d'intentionnel, etc¹⁶².

Dans un espace-temps défini comme spécifique et habité par cette puissance hétérogène, tout est possible et envisageable puisque relevant de critères différents. La recherche artistique, aux sujets, aux objets, aux expressions non directement assimilables avec le reste de la communauté, peut introduire librement des écarts et des logiques inédites en comparaison de nos manières communes et normatives. Ces écarts sont des vecteurs de la politique dans la mesure où, en suspendant le partage habituel, ils donnent à sentir et à penser d'autres formes possibles de communautés et révèlent ce qui dans le présent reste problématique. Ils stoppent en effet pour un moment les rapports de pouvoir, de domination et d'exclusion, ce qui montre, en creux, les espaces possibles de subversion. Il ne se propose pas une fonction dans le sens où il ne souhaite pas engager une relation de pouvoir avec les choses et les sujets d'une manière habituelle. Autrement dit, l'art a tout intérêt à renforcer sa dimension utopique en tant qu'espace-temps, corps, manière de dire et de faire distinctifs, car il offre un point de comparaison polémique à la réalité des faits. Il permet l'expérience sensible et symbolique de l'inconnu, ce qui se traduit par la promesse politique qu'il peut en être autrement :

Ce que le singulier de l'« art » désigne, c'est le découpage d'un espace de présentation par lequel les choses de l'art sont identifiées comme telles. Et ce qui lie la pratique de l'art à la question du commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible. L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace¹⁶³.

¹⁶² Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, op. cit., p. 33.

¹⁶³ Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., pp. 36-37.

Ainsi, le critère d'autonomie de l'art, qui se distingue et revendique sa différence et son unité comme incarnation potentiellement utopique, est directement lié à une autre condition paradoxale elle aussi : l'intransitivité de l'art, autrement dit l'absence d'effet et d'interprétation préalable.

3-2 Vers un théâtre intransitif et égalitaire

À quoi l'art peut-il servir ? Doit-il servir ? Doit-on lui trouver une justification, une légitimité ? Cette justification n'entraînerait-elle pas immédiatement la neutralisation ou la réduction de ses effets potentiels ? Comment comprendre alors les formes et les enjeux spécifiques de l'art sans tomber dans l'autotélisme ? En plus d'une séparation des œuvres d'avec les discours, les formes et les thématiques de la politique, nous pensons qu'il s'ajoute une condition d'intransitivité pour le théâtre en question. Il s'agit d'un dispositif artistique qui renoncerait à avoir une finalité extérieure à lui-même ou du moins qui ne l'anticiperait pas arbitrairement comme on a pu le reprocher aux modèles de théâtre politique antérieurs. Envisagé comme intransitif, ce théâtre tendrait à suspendre une détermination et une attribution explicites de ses effets en laissant l'expérience partagée en décider. À partir de là, se précise une relation d'égalité avec le spectateur ainsi que l'effort d'un sens toujours à redéfinir.

3-2-1 Aux fondements d'une compréhension esthétique de l'art

Ici également, nous recourons au concept de « régime esthétique » développé par Jacques Rancière pour penser la formulation initiale d'une telle approche intransitive de l'art. Selon l'auteur, le principe d'intransitivité ou d'absence de finalité de l'art se retrouve comme celui d'autonomie dès les premières définitions de l'esthétique, en tant qu'expérience du Beau. C'est Kant dans « Analytique du sublime¹⁶⁴ » qui initie cette approche à la fin du XVIII^e siècle en articulant l'esthétique au principe de subjectivité légitime et à celui de plaisir désintéressé, autrement dit à une expérience personnelle irréductible à une autre finalité. Kant pose donc les bases d'une compréhension de l'art comme essentiellement sans signification prédéterminée. Dans ce régime qui sépare

¹⁶⁴ Kant, Emmanuel, « Analytique du sublime » (1790), *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philomenko, Paris, Librairie philosophique, J.VRIN, 1993.

l'expérience esthétique des autres manières de sentir, de penser et de formuler ces dernières, on ne peut plus exiger de l'art qu'il remplisse un rôle ou une fonction de la même manière que les autres activités sociales et politiques (religieuse, thérapeutique, morale...). Contrairement au régime éthique qui comprenait l'art en tant que savoir-faire pragmatique et utile, le régime esthétique considèrerait justement l'art comme un savoir-faire de l'inutilité et de l'indécidable.

Suit rapidement la réflexion de Schiller qui dans sa *Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme*¹⁶⁵ défend l'idée de l'esthétique comme une expérience inédite aboutissant à un « libre jeu » entre la raison et les sens. Ce libre jeu permet d'accéder à une autre compréhension des choses plus complexe et émancipatrice. Pour Schiller, le révolutionnaire, ce qu'il appelle « l'instinct de jeu » permet à l'homme de s'ouvrir à sa disposition esthétique qui va préluder à son émancipation politique. Il essaie déjà là sa capacité personnelle à aller et venir entre raison et sens qui lui servira dans la lutte. Afin d'illustrer cette expérience, il prend l'exemple d'une sculpture grecque (Statue de Winckelmann) qu'il présente comme une libre apparence, refermée sur elle-même, et toute entière indifférence au monde, absence de volonté et de finalité. Cette statue restera indisponible et inaccessible puisque celui qui la regarde ne peut avoir accès ni à ses désirs, ni à ses pensées, ni à ses intentions. Elle provoque chez le spectateur un sentiment d'étrangeté et la sensation d'une séparation inconciliable entre sujet et objet. Livré à lui-même, il ne reste au regardant qu'à affiner son « instinct de jeu » entre sa compréhension intellectuelle et sa réception sensorielle pour en proposer des interprétations personnelles. L'indépendance et l'intransitivité de la sculpture deviennent, à partir de là, les conditions de cette expérience et de l'art plus généralement. Schiller, en particulier, initie ou en tous cas consolide par son utilisation d'une terminologie ludique, quoiqu'avant tout métaphorique, les bases d'un parallèle entre art et jeu¹⁶⁶, qui nous aidera à penser le lien entre jeu et politique par la suite.

Pour Jacques Rancière, ces fondements du régime esthétique sont l'occasion de développer l'idée d'un art moderne fondamentalement caractérisé par l'indétermination entre ses formes, ses effets et ses destinataires, ce qui permet de penser une nouvelle égalité entre les différents acteurs de l'expérience artistique. Il identifie ce régime en ces

¹⁶⁵ Schiller, Von Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) Paris, Aubier, 1943.

¹⁶⁶ Cf., Duflo, Colas, *Le Jeu de Pascal à Schiller*, Paris, Puf, 1997.

termes : « constitution d'espace neutralisé, perte de destination des œuvres, disponibilité indifférente, chevauchement des temporalités hétérogènes, égalité des sujets, et anonymat de ceux auxquels les œuvres s'adressent¹⁶⁷. » À travers cette idée d'une indétermination du sens et d'une suspension des effets, la littérature¹⁶⁸, qui s'érige au XIX^e siècle comme un art spécifique, est pour Jacques Rancière l'incarnation première de ce régime où les sujets, les objets et les significations de l'expérience esthétique restent toujours à redéfinir :

La littérature est ce nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui¹⁶⁹.

Dans le cadre du roman en particulier, l'artiste, le public, les formes et les contenus ne répondent plus à une caractérisation précise ni à une règle préalable. Dans le cas de la poésie, c'est l'usage communicationnel du langage qui se voit déplacé par cette force d'indétermination intransitive. Dans tous les cas, cela permet d'autant plus de possibilités d'expériences et d'interprétations qui, depuis une perspective politique, se donnent dans une « démocratie » à l'œuvre entre les participants.

En parlant de « théâtre intransitif », nous ne pensons donc pas un théâtre sans effet ni motivation, autrement dit sans sens, mais à un théâtre qui n'en imposerait pas dans une perspective univoque. Ce principe intransitif, évoqué d'abord par Roland Barthes dans le champ spécifique de la parole littéraire¹⁷⁰, qu'on peut appeler aussi suspension, abstention ou encore neutralisation revient à ne pas anticiper l'expérience de l'œuvre du côté de la création comme de la réception. Cela revient à instaurer des relations basées sur la liberté et l'égalité entre artiste, œuvre et spectateur ainsi qu'une production de sens partagée la plus loin possible d'une question de monopole ou de rapports de pouvoir.

3-2-2 Théâtre égalitaire et nouvelle approche de l'émancipation

Cette idée d'un théâtre politique intransitif est développée par Olivier Neveux dans les pas de Jacques Rancière comme « un théâtre dont *l'effet* politique est de n'en programmer

¹⁶⁷ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit. p. 71.

¹⁶⁸ Cf., Rancière, Jacques, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, *Politique de la littérature*, op.cit. ou encore *Le Fil perdu*, Paris, La Fabrique, 2014.

¹⁶⁹ Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, op.cit., p. 21.

¹⁷⁰ Barthes, Roland, *Le Degrès zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

aucun¹⁷¹». Si l'intention politique préalable peut rester la même, elle implique des conséquences significatives dans les formes de la relation au spectateur que l'œuvre propose. S'il faut tenir compte du fait qu'il ne s'agit pas du spectateur réel ni de l'expérience concrète qu'il aura de l'œuvre, dans ce sens la réflexion s'appuie sur un spectateur virtuel, il s'agit de déceler dans l'œuvre quelle considération du spectateur l'artiste démontre et quel rapport il compte entretenir avec lui. Le caractère politique d'une œuvre dépendrait ici et peut-être avant tout de cette pensée du spectateur qu'Olivier Neveux nomme « politique du spectateur » qui tendrait vers un principe d'égalité ou pas, autrement dit vers une expérience émancipatrice ou pas :

[...] en dernière instance, au théâtre, ce qui est politique (une politique conflictuelle, de rupture, de négation, d'émancipation) est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le « spectateur » qu'il construit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui¹⁷².

À l'origine, c'est Jacques Rancière qui développe toute sa réflexion sur les limites et les paradoxes de l'art critique et renouvelle ainsi les enjeux de la politique au théâtre à partir du concept de « spectateur émancipé » dont le livre au titre éponyme synthétise la pensée. Ce concept de spectateur émancipé s'appuie sur une première réflexion de Jacques Rancière lui-même au sujet des égarements de la relation pédagogique traditionnelle. Dans *Le Maître ignorant*¹⁷³, Jacques Rancière expose le contre-modèle de la méthode du professeur Jacotot qui se propose d'enseigner quelque chose qu'il ne connaît pas et démontre ainsi en creux l'inefficacité, mais surtout la nature pour ainsi dire policière et moralisatrice de la pédagogie habituelle. Cette dernière impose une relation hiérarchique et inégalitaire où un maître considéré comme supérieur pour ses connaissances et son expérience enseigne aux ignorants passifs la distance qui les sépare de ses savoirs et ainsi indéfiniment. Cette logique construit un monde de savants et d'ignorants basé sur la répétition de la domination sous prétexte d'apprendre.

Dans cette logique et transposée au monde artistique, l'idée du spectateur émancipé alarme ainsi contre les dérives dogmatiques, condescendantes et plus généralement aliénantes qui ont été critiquées jusque-là. Jacques Rancière condamne les différentes

¹⁷¹ Neveux, Olivier, « Un théâtre politique intransitif », in *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 153.

¹⁷² Ibid., p. 14.

¹⁷³ Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant*, op.cit., 1987.

traditions historiques d'art considérées comme critiques, aussi bien celle de Brecht que celle d'Artaud, dans la mesure où elles envisagent selon lui de manière pédagogique leur relation au spectateur. Le premier perçoit le spectateur comme une conscience à mobiliser, le second comme un corps à plonger dans l'expérience vitale sacrée. Les deux supposent en tous cas que le public souffre d'un manque qu'ils se proposent de combler et doit sortir de son état passif premier pour arriver à la connaissance proposée. Selon Jacques Rancière, dans la contemporanéité, des logiques similaires se prolongent à travers des formes apparemment plus diverses, mais qui annulent elles aussi d'avance toute possibilité d'un effet politique cohérent en sous-estimant le spectateur. Il est urgent selon lui de reconsidérer le spectateur depuis un principe d'égalité vis-à-vis des artistes et non plus comme un observateur passif qu'il faudrait éduquer, réveiller, choquer, provoquer, tranquilliser, conscientiser, etc. L'idée d'un spectateur émancipé part du principe que ce dernier produit du sens depuis son observation même et vient enrichir les intentions de la création initiale. Il recourt comme dans tous les autres moments de son expérience à la comparaison, la réflexion, le souvenir, l'interprétation en dialogue avec son histoire et sa réalité quotidienne. De là, l'idée qu'« il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui¹⁷⁴ ». Ce poème restera par principe imprévisible pour la création. Le spectateur n'est donc pas réductible en tant que sujet, histoire, intelligence et sensibilité aux intentions et présuppositions d'un artiste tout aussi politiques qu'elles se croient.

Ainsi, le principe d'intransitivité, en tant qu'absence ou plutôt suspension d'effets directement établis et destinés, tend à éviter une réification du spectateur contradictoire avec toute perspective émancipatrice. Il annule une hiérarchie entre spectateur et artiste dans la mesure où, n'ayant pas d'action déterminée, l'idée ne tient plus que l'artiste serait le sujet intégral de l'action et le spectateur son simple objet, destinataire et disciple. Il empêche l'artiste d'émettre des présuppositions sur le spectateur au niveau de sa psychologie, de ses connaissances ou même de son milieu social, évitant ainsi des rapports de domination et de violence symbolique du fait de la stigmatisation que ces présuppositions, ces représentations finalement, impliquent. C'est l'idée que développe ici Muriel Plana :

¹⁷⁴ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 19.

Parce que si l'artiste de la scène définit psychologiquement et sociologiquement son spectateur et lui réserve, d'une manière consciente ou inconsciente, un rôle déterminé auquel il ne peut échapper dans le dispositif théâtral, s'il cherche à obliger sa conduite et à contraindre ses réactions, s'il limite sa liberté intellectuelle ou émotionnelle devant le spectacle, bref, s'il le sous-estime, le réduit à des conditionnements ou le méprise dans ses capacités, son œuvre n'est ni dialogique, ni politique¹⁷⁵.

Le réflexe salutaire d'un théâtre qui se voudrait politique consiste donc à prendre conscience que, s'il veut être critique et vecteur de transformation vis-à-vis des rapports de domination et d'exclusion dans la société, il ne s'agit pas seulement de les penser en dehors du théâtre, de manière abstraite, mais déjà dans la relation qu'il instaure avec les autres protagonistes de l'expérience, en particulier les spectateurs. Cette posture autocritique vise une approche horizontale et égalitaire des relations au sein de la communauté théâtrale dont fait partie le spectateur.

Ici, la perspective politique concorde avec celle d'un processus de subjectivation politique selon lequel personne ne peut obliger qui que ce soit à s'émanciper et surtout invite à commencer par se libérer soi-même de ses différentes tutelles, autorités et injonctions insoupçonnées. Dans ce sens, comme le développe Olivier Neveux autour de l'exemple de Jean Genet¹⁷⁶, un art (artiste) politique serait celui qui prend le risque de sa propre émancipation vis-à-vis de ses propres questionnements sur le présent et qui le partage avec les spectateurs sans savoir ce que ces derniers y engageront de leur propre émancipation, sans savoir s'ils voudront en faire autant. Il s'agirait d'un « théâtre de la capacité », dans les termes d'Olivier Neveux, qui proposerait une expérience d'émancipation librement partagée. Cette démarche repose sur la seule certitude que du côté de la création déjà, on est prêt à s'y transformer, et espère ouvrir un dialogue avec d'autres désirs de s'émanciper :

[...] pour que le cercle de la puissance soit commencé – ce qui ne suppose pas que le spectateur ne puisse « s'émanciper » sans cela –, il faut qu'il y ait un individu déjà émancipé pour le commencer, il faut un « vouloir » : vouloir rompre avec la « logique inégalitaire » et présupposer, dès maintenant, ici, l'« égalité des capacités et des Intelligences ». Mais le plateau n'est bien sûr pas le lieu où cette volonté devient contenu, « message » et s'échoue alors dans l'abrutissante leçon de celui qui sait l'égalité que d'autres ne savent pas encore. La volonté est parallèle. Elle est ce qui origine le dispositif, ce qui alimente la pensée, la parole, l'adresse¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 157.

¹⁷⁶ Neveux, Olivier, « Un artiste émancipé », in *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., pp. 164-168.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 163.

3-2-3 Production de sens et liberté de l'œuvre

Finalement, l'intransitivité au théâtre, qui cherche à vérifier l'égalité entre les artistes et les spectateurs à travers un autre type de relation, implique aussi une production de sens différente. L'œuvre qui s'actualise dans la rencontre entre les artistes et les spectateurs ne doit pas voir pour autant son potentiel significatif réduit aux intentions initiales des uns ou aux interprétations particulières des autres.

L'expérience de l'œuvre a tout à gagner de ce principe d'intransitivité alors que ses significations se voient démultipliées du fait d'être le moins possible préalablement déterminées et destinées à un public en particulier. Le principe d'intransitivité évite qu'une forme se réduise à un contenu ou à un effet, empêche qu'une intention première devienne la finalité globale. Il encourage à ce qu'une construction de sens insolite et libre se produise pour chaque nouvelle expérience. Indépendante et indifférente, pour reprendre les termes de Schiller, l'œuvre s'élabore ainsi comme un dispositif où la construction du sens est obligatoirement partagée entre scène et salle. Il ne peut être alors question d'une logique communicationnelle dont un des pôles aurait le monopole du sens et de l'interprétation. Muriel Plana explique ainsi pourquoi le théâtre pour se dire politique doit garder un sens ouvert :

Le théâtre politique est le lieu d'un questionnement et d'une recherche sur l'état du monde et l'action des hommes dans leurs aspects politiques et publics. L'œuvre est alors la mise en acte, en processus, de deux réflexions politiques combinées, celle de l'artiste et celle du spectateur. À l'intérieur de l'œuvre, l'artiste, quels que soient ses engagements personnels, dialogue avec lui-même, explore équitablement des thèses contradictoires sans se prononcer sur elle en amont de la création, des modes d'explications ou d'actions opposés, sans se risquer à une synthèse finale, sans anticiper ni sur le résultat ni sur l'effet de sa recherche sur le public¹⁷⁸.

Il s'agit donc d'une recherche, d'un questionnement, d'une expérimentation, le sens ultime restant inédit pour le spectateur comme pour l'artiste alors qu'il n'est plus question d'une vérité qu'il faudrait dévoiler. L'ambiguïté et la remise en question sont volontairement accentuées, car il est possible ici de se permettre la contradiction, l'invraisemblance, la polysémie, la complexité. Il y a donc une dimension de prise de risque partagée entre la scène et la salle qui tend à sortir de lectures trop faciles ou stéréotypées et assume de ne pas forcément savoir la finalité.

¹⁷⁸ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., 39.

À partir de cette base d'un théâtre autonome et intransitif qui, par-là même, peut être autrement critique et utopique, nous allons désormais tisser des liens avec le modèle théorique du jeu. La partie suivante s'attache, en effet, à inviter à penser en quoi le jeu peut-être un modèle théorique et pratique opératoire pour disposer de la politique au théâtre tel que nous l'avons formulé dans cette partie.

B - LE MODÈLE DU JEU COMME ALTERNATIVE

L'hypothèse d'une politique du jeu se fait pour nous à partir et au croisement des deux phénomènes considérés précédemment. D'une part, il y a la remise en question du modèle du théâtre engagé dans la création latino-américaine depuis la fin des années quatre-vingt, au sein de laquelle les auteurs de notre corpus s'inscrivent comme nous le verrons. D'autre part, nous notons l'émergence de nouvelles conditions pour un théâtre politique aujourd'hui à partir de la reformulation plus générale de la politique elle-même. Aussi paradoxale et incertaine que l'articulation entre perspective politique et dimension ludique puisse paraître, nous considérons que la conception d'un théâtre sur le modèle du jeu, à condition de toujours dialoguer avec une recherche critique et utopique sous-jacente, offre des pistes significatives pour la création. Les indices concordent, les rapports se nouent entre les conditions théoriques du jeu et celles qui informent le théâtre politique tel que nous l'avons envisagé précédemment. Nous souhaitons ici commencer à penser le modèle du jeu comme un dispositif possible de la politique au théâtre. Il s'agira d'approfondir cette formulation et la vérifier dans les textes de notre corpus, en montrant les expressions et les nuances, au cours des chapitres suivants.

Comme nous l'avons précisé lors de notre introduction, nous convoquons le jeu comme un modèle théorique, Haydée Silva Ochoa dirait comme une métaphore¹⁷⁹, qui permet de décrire, de produire et de réfléchir le théâtre à partir des caractéristiques et des modalités supposées du jeu. Nous restons donc lucides sur la nature pour ainsi dire fictionnelle qui nous lie à notre objet et la dimension subjective d'une telle interprétation¹⁸⁰. La rencontre avec les textes reste donc fondamentale pour concrétiser, mais aussi nuancer cette

¹⁷⁹ En témoignage, le titre de sa thèse *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*.

¹⁸⁰ Mouloud, Noém, « Perspective épistémologique », in Raymond Boudon, Hubert Damisch, Jean Goguel, Sylvanie Guinand, Bernard Jaulin, Noël Mouloud, Jean-François Richard, Bernard Victorri, « MODÈLE », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 6 novembre 2016, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modele/> : « En fait, la pratique des modèles met en lumière les aspects relatifs et progressifs du savoir et de ses langages ; elle est peu compatible avec les conceptions « réalistes » qui supposent que le savoir débouche directement sur l'objet. Elle ne semble pas cependant réclamer les interprétations d'un nominalisme radical, qui ferait s'effacer l'objet devant les procédés de l'expression, car l'aménagement des modèles porte la marque des adaptations à l'objet et des exigences rationnelles d'une adéquation du savoir. »

hypothèse. Un retour sur le concept du jeu et ses contours s'impose alors à partir de théories diverses le concernant qui permettront d'en dessiner un modèle général.

Gratuit, libre, arbitraire, réglé, hasardeux, illusoire, transitionnel, médiateur, intransitif, fictif, etc., les adjectifs n'ont pas manqué pour caractériser un phénomène qui échappe résolument à une explication unique et consensuelle. Modèle philosophique, métaphore poétique, phénomène social ou encore concept psychanalytique, etc., les théories ne semblent pas plus réductibles à un seul champ d'application dans la mesure où, à chaque fois, c'est une nouvelle méthode avec des enjeux différents qui sont proposés. Cependant de Schiller à Huizinga, en passant par Freud et Winnicott, une certaine continuité théorique, bien que toujours plus critique vis-à-vis du passé, nous semble intéressante à observer pour faire émerger des éléments majeurs et complémentaires du concept de jeu. La diversité qui nourrit le modèle du jeu est enthousiasmante, car elle constitue la base d'une réappropriation multiple et pratique pour le théâtre qui est lui aussi considéré comme un type de jeu. Ce panorama, rapide, qui par ailleurs a été fait de manière plus approfondie¹⁸¹, parcourt des dimensions du jeu qui nous permettront de formuler dans les prochaines parties le modèle du jeu comme un dispositif possible de la politique.

1- Kant et Schiller, aux prémices d'une relation entre art et jeu

Dans un souci de synthèse, mais surtout pour aborder le jeu depuis une conception pour ainsi dire moderne et donc susceptible d'entrer en dialogue avec la création actuelle, nous commençons ce panorama par les réflexions des philosophes idéalistes allemands Emmanuel Kant et Friedrich Von Schiller déjà cités auparavant. Ces deux auteurs œuvrent, dans cette période de grande réflexion sur l'esthétique, à la réhabilitation du concept de jeu alors qu'il était associé jusque-là négativement au non sérieux et au futile. En effet, ils associent art et jeu du fait de leur absence de dimension utilitaire et parce que le jeu sert d'intermédiaire et de garant de la liberté à l'art pour accéder à une expérience esthétique complète. De là et jusqu'à aujourd'hui, la perspective ludique et l'activité de création ne

¹⁸¹ Nous nous appuyons sur le travail rigoureux, détaillé et hautement critique d'Haydée Silva Ochoa dans sa thèse *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit.

manquent pas d'être comparées voire confondues, même si cela reste sur un plan avant tout théorique.

Pour ce qui est de Kant, les activités de l'art et celles du jeu concret sont d'abord comparées puis célébrées pour se différencier des autres secteurs pratiques du travail et de l'artisanat. Cependant chez cet auteur, parmi la multiplicité d'acceptions du terme « jeu », il n'est pas toujours utilisé positivement. Quand le jeu est associé à l'activité arbitraire de l'imagination provoquée par les apparences, il reste incompatible, voire néfaste pour la raison supérieure et la logique scientifique. Par ailleurs, dans le cas de l'expérience empirique du Beau, le jeu regagne en légitimité, car il devient celui d'une médiation entre les facultés intellectuelles et sensibles chez l'humain. C'est sur ce dernier point que la réflexion de Kant compte pour la suite et introduit le jeu sur la scène de la pensée. Haydée Silva Ochoa pose ainsi :

En faisant du jeu des facultés, une médiation entre l'imagination et l'entendement dans l'expérience du beau, Kant introduit le jeu dans le champ anthropologique¹⁸².

C'est cette idée du jeu comme un trait caractéristique si ce n'est exclusif de l'humanité qui est reprise et largement développée par Schiller une décennie après dans ses *Lettres sur l'Éducation esthétique de l'homme* qui donnent justement ses lettres de noblesse au concept de jeu. Comme nous l'évoquions précédemment, pour cet auteur, le jeu qui prend la forme d'un « comme si » fictionnel constitue le moyen d'un dialogue entre raison et sens, intellect et sensoriel. Schiller explique :

[...] la raison pose l'exigence : il doit y avoir une union entre l'instinct formel et l'instinct matériel, c'est-à-dire qu'il doit y avoir un instinct de jeu, car le concept d'humanité ne peut se parfaire que par l'unité de la réalité et de la forme, du hasard et de la nécessité, de la passivité et de la liberté¹⁸³.

Exprimées en termes de tendances ou d'instincts selon les traductions, ces dimensions divisent intrinsèquement l'expérience humaine. Leur dialogue grâce au jeu subtil en question permet au sujet d'acquérir une expérience plus complète et, donc, plus éthique et plus libre comme garanties de son humanité. C'est l'idée qu'exprime la phrase bien connue :

¹⁸² Silva Ochoa, Haydée, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 57.

¹⁸³ Von Schiller, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op.cit, p. 215.

L'homme ne joue que là où, dans la pleine acception du mot, il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue¹⁸⁴.

Le jeu est ici un médiateur supérieur, métaphysique en quelque sorte, entre différentes sphères de l'expérience qui pourraient *a priori* sembler incompatibles, mais que ce dernier permet d'associer rationnellement. Il n'est donc pas à confondre avec le reste des jeux ordinaires et se propose comme un jeu sérieux guidé par la raison.

2- Huizinga et Caillois, définitions et approches sociologiques

Bien plus tard dans le temps, mais surtout depuis une conception radicalement différente du jeu, l'approche des sciences sociales s'initie avec la réflexion de l'historien Johan Huizinga et, à sa suite, celle du sociologue et littéraire Roger Caillois qui vont marquer la réflexion quitte à devenir les références exclusives. C'est sûrement pour avoir considéré le jeu comme une activité humaine plus que comme un phénomène naturel que leurs conceptions vont rester dans les esprits. Tous deux posent les bases de ses premières définitions qui, même si largement revues depuis, marquent encore aujourd'hui nos représentations du phénomène.

Avec son ouvrage *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Johan Huizinga provoque un véritable tournant dans la pensée du jeu. D'une part, il s'intéresse aux phénomènes sociaux du jeu et non plus depuis une approche métaphorique comme a pu le faire la philosophie ou depuis la préoccupation fonctionnelle de la psychologie. Pour l'auteur, le jeu est résumable ainsi :

Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre sentie comme "fictive" et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit dans un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel¹⁸⁵.

Il affirme, à partir de ces principes, l'importance du jeu dans la mesure où la culture elle-même serait conditionnée par ce dernier. En effet, l'activité ludique serait à la base de toutes celles qui se développent au sein de la sphère sociale, par exemple la guerre, la justice et bien sûr l'art. Pour ces activités un contrat similaire plus ou moins tacite entre les

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁸⁵ Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris Gallimard, 1951.

participants est nécessaire à leur fonctionnement. Si le contrat et les règles ne sont pas respectés, le jeu, et la culture avec, sont stoppés. Depuis la première publication de l'ouvrage, plusieurs critiques ont dénoncé une approche intuitive et peu rigoureuse de l'auteur, mais cette première définition pose des éléments fondamentaux pour la suite.

Dans les pas de Huizinga, mais déjà depuis une certaine distance critique, Roger Caillois propose sa définition du jeu dans son ouvrage *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* :

[...] le jeu comme une activité libre : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux ; séparée : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ; incertaine : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ; improductive : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie ; réglée : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ; fictive : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante¹⁸⁶.

Au-delà d'une définition plus fouillée, l'auteur s'efforce surtout de penser une typologie qui distingue les jeux de compétition (« agôn »), ceux de hasard (« alea »), ceux d'imitation (« mimicry ») et enfin ceux impliquant un vertige « (ilinx »). Comme le précise Silva Ochoa Haydée, l'innovation de son approche consiste à insister sur l'attitude ludique comme définition des joueurs à la place du phénomène à proprement parler :

Délaissant les classifications fonctionnelles ou matérielles, jugées peu pertinentes malgré leur succès auprès des psychologues et des auteurs de recueils de jeux, il choisit quant à lui —et c'est là une innovation fondamentale— de classer les jeux selon l'attitude du joueur¹⁸⁷.

3- Freud et Winnicott, l'approche psychanalytique

Depuis l'approche psychanalytique, simultanée si ce n'est antérieure à celle des sciences sociales, c'est surtout la médiation du jeu entre réalité et psychisme qui importe. Sigmund Freud et Donald Winnicott, quoique très différents dans leurs hypothèses et leurs conclusions, révèlent la dimension fondamentale et nécessaire du jeu en lien avec les pouvoirs de l'imagination dans l'expérience consciente et inconsciente du monde.

¹⁸⁶ Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* [1951], Paris, Gallimard, 1958, p. 31.

¹⁸⁷ Silva Ochoa, Haydée, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 104.

Le père de la psychanalyse est connu d'une part pour avoir vu dans le jeu de l'enfant, les prémices de la création chez l'adulte qui serait en quelque sorte son dépassement. Freud fait en effet le lien entre l'enfant qui joue et le poète qui crée dans la mesure où tous deux élaborent un monde parallèle dans lequel il vont pouvoir investir leurs charges pulsionnelles :

Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant [...] qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. [...] Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité¹⁸⁸.

Dans ce sens, selon Freud, « le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité¹⁸⁹ », car le monde élaboré est considéré dans toute sa gravité pour l'enfant comme pour le poète bien qu'avec toujours la conscience d'une nette distinction de la réalité. Se joue ici l'opposition entre principe de plaisir et principe de réalité qui nous amène à dire que le jeu serait associé au plaisir en se substituant pour un temps à la réalité. Par ailleurs, si le jeu était une première étape, immergée dans les pulsions, où l'enfant, son seul et unique spectateur, agirait depuis une logique de répétition compulsive proche de la pulsion de mort, l'art, tourné vers d'autres spectateurs et vers l'innovation, capable de communiquer et de partager, serait du côté de la pulsion de vie.

La réflexion de Winnicott dans son ouvrage majeur *Jeu et réalité, l'espace potentiel* se cristallise autour du concept d'espace potentiel et de rôle transitionnel du jeu. Ces derniers définissent le jeu comme l'ouverture d'un espace intermédiaire, qui peut se concrétiser en un objet, permettant à l'enfant de faire dialoguer son monde intérieur avec celui de la réalité :

J'ai tenté d'attirer l'attention sur l'importance, tant dans la théorie que dans la pratique, d'une troisième aire, celle du jeu, qui s'étend jusqu'à la vie créatrice et à toute la vie culturelle de l'homme. Cette troisième aire a été opposée, d'une part, à la réalité psychique intérieure et personnelle et, d'autre part, au monde existant dans lequel vit l'individu, monde qui peut être objectivement perçu. J'ai localisé cette aire importante d'expérience dans l'espace potentiel entre l'individu et l'environnement [...]. Cet espace potentiel est un facteur largement variable (d'un individu à l'autre) alors que les deux autres localisations — la réalité personnelle ou psychique et le monde existant — sont relativement constantes, la première étant biologiquement déterminée, la deuxième étant propriété commune. L'espace potentiel [...] dépend de l'expérience qui conduit à

¹⁸⁸ Sigmund, Freud, « La Création littéraire et le rêve éveillé » (1908), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

la confiance. On peut le considérer comme sacré pour l'individu dans la mesure où celui-ci fait, dans cet espace même, l'expérience de la vie créatrice¹⁹⁰.

Winnicott établit donc lui aussi une similitude entre l'approche de la réalité par le jeu chez l'enfant et l'approche par l'art et la culture une fois à l'âge adulte. Le jeu est dans ce sens un vecteur de socialisation et de créativité. La dimension créative reste pour l'auteur nécessaire et favorable tout au long de notre existence, car elle permet une conciliation entre notre espace de réalité intérieure et celui du monde extérieur bien après les premiers stades du développement.

4- Henriot, philosophie contemporaine et concept du jeu réflexif

Pour conclure ce rapide panorama de références classiques du jeu, il nous semble intéressant de les mettre en tension avec une pensée plus actuelle et critique. Tout au long du XX^e siècle, la question du jeu a suscité de nombreuses réinterprétations autant en philosophie qu'en psychanalyse et sciences sociales qui ont permis de déplacer et préciser ces réflexions initiales. Nous pensons notamment aux apports du sociologue et linguiste Erving Goffman¹⁹¹, du sociologue, anthropologue et littéraire Jean Duvignaud¹⁹², du pédagogue Jean Piaget mais aussi du côté de la philosophie aux philosophes Hans George Gadamer¹⁹³, Jacques Derrida¹⁹⁴ ou encore à Gilles Deleuze¹⁹⁵.

Ici, nous nous arrêtons sur la réflexion du philosophe Jacques Henriot qui retourne l'approche habituelle du jeu en cessant de le penser comme un fait, mais plutôt comme un acte de pensée et de langage. Alors que Jacques Henriot se lance dans l'étude du phénomène dans les années soixante, il constate vite la profonde et fréquente confusion entre le jeu comme phénomène et activité et l'usage métaphorique arbitraire et subjectif du mot lui-même. À partir de ce constat, l'auteur développe l'hypothèse que le jeu est avant tout la désignation par la pensée ou par la parole d'une attitude comprise, décelée, dite ou assumée comme ludique. Jacques Henriot propose de comprendre initialement le jeu ainsi :

¹⁹⁰ Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 142-143

¹⁹¹ Goffman, Erving, *Les Cadres de l'expérience* (1974), Paris, Minuit, 1991.

¹⁹² Duvignaud, Jean, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980.

¹⁹³ Gadamer, Hans George, *Vérité et méthode. Les Grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.

¹⁹⁴ Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

¹⁹⁵ Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

[...] non pas comme fait de comportement, c'est-à-dire d'observation ou d'expérience, mais comme concept [...] : là où il paraît possible de saisir le jeu de façon indiscutable [...], c'est au niveau de la conscience, de la pensée, de la parole de celui qui en parle¹⁹⁶.

Trente ans après, sa conception se fait encore plus précise autour de « l'idée de Jeu » :

Le jouer n'est identifiable que par le moyen de l'idée de Jeu. Cette idée constitue le sceau que l'on appose sur la chose dont on parle et qui, seul, permet de l'authentifier. Le jeu est en effet un acte de volonté et d'intelligence ; mais il y a des actes de volonté et d'intelligence qui ne sont pas des manières de jouer. Le jeu est traversé, parfois déchiré de risques et d'incertitudes ; mais les conduites incertaines et risquées ne sont pas toutes des jeux. Le joueur prend ses décisions sur des hypothèses ; mais on peut agir de la sorte sans jouer pour autant. Tout jeu est un procès métaphorique ; mais tout procès métaphorique n'est pas jeu. L'homme joue en poète ; cela ne veut pas dire que toute œuvre poétique soit d'essence ludique. Chacune des déterminations qu'il paraît possible d'attribuer au jeu demeure donc insuffisante pour le définir. Il faut toujours en revenir à cette constatation première : le jeu, c'est l'idée du jeu. [...] Pour qu'il y ait effectivement jeu, on doit admettre qu'une fois rassemblées les conditions formelles que l'analyse permet de dégager, il faut encore que l'idée vienne à quelqu'un de dire que c'est d'un jeu qu'il s'agit¹⁹⁷.

La pensée et le discours autour du jeu lui confèrent donc son caractère avant tout métaphorique et déplacent l'analyse du côté des enjeux que cette perception, cette désignation ou encore ce recours argumentatif impliquent.

Ce dernier point nous semble particulièrement essentiel à ce moment plus théorique de notre recherche, car il est clair que notre recours au modèle du jeu pour l'associer à celui de théâtre politique afin de comprendre les projets esthétiques de nos auteurs ne manque pas de présupposés. L'approche de Jacques Henriot nous permet de garder notre distance face à l'enthousiasme que provoque une telle mise en relation théorique et nous rappelle qu'il s'agit d'un outil préalable qui doit s'appliquer et se vérifier dans les textes spécifiques. Comme tout outil, ses effets sont différents, voire contradictoires, selon les utilisations qui en sont faites, comme le dit Haydée Silva Ochoa :

[...] la polyvalence de la notion de jeu en fait une forme culturelle particulièrement malléable, susceptible d'être incorporée à des stratégies rhétoriques et idéologiques multiples voire contradictoires¹⁹⁸.

Ainsi, en essayant de penser les spécificités et les modes opératoires du jeu sans totalement l'instrumentaliser, il faut reconnaître que notre conception de ce dernier est informée par le projet d'une reformulation de la relation entre théâtre et politique, particulièrement en Amérique latine. Elle se concentre ainsi sur les traits qui nous

¹⁹⁶ Henriot, Jacques, *Le Jeu*, Paris, Presse Universitaire de France, 1969, p. 5.

¹⁹⁷ Henriot, Jacques, *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989, p. 295.

¹⁹⁸ Silva Ochoa, Haydée, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 159.

intéressent pour élaborer notre hypothèse et en délaissent d'autres qui viendraient l'invalider. Dans ce sens, d'autres approches, sans doute plus nombreuses, considèrent au contraire la présence voire l'omniprésence du jeu sur les scènes contemporaines comme la confirmation de l'avènement d'une ère ludique apolitique et consensuelle. En commençant par Jacques Rancière, ce dernier voit dans le jeu une marque du postmodernisme nihiliste, de fait au même titre que la tendance humoristique :

On sait quelle place le concept de jeu tient dans les propositions et les légitimations de l'art contemporain. Le jeu y figure la distance prise avec la croyance moderniste dans la radicalité de l'art et dans ses pouvoirs de transformation du monde. Le ludique et l'humoristique sont un peu partout à l'honneur pour caractériser un art qui aurait absorbé les contraires : la gratuité du divertissement et la distance critique, l'Entertainment populaire et la dérive situationniste¹⁹⁹.

Même si nous ne sommes pas complètement d'accord ici avec Jacques Rancière qui condamne globalement des dimensions du théâtre dont les expressions sont multiples en les réduisant quelque peu à de simples marques du divertissement, il nous amène à penser que le jeu ne suffit pas à lui seul pour faire politique. Une intention, un désir²⁰⁰, une recherche politique comme inquiétude pour le présent doit l'accompagner, voire le précéder, et il ne peut se contenter de sa propre contemplation. Le jeu devient alors un moyen pour faire politique dans une perspective critique et utopique, sachant, par ailleurs, qu'il se déroule depuis des modalités qui lui sont propres.

Pour conclure, dans ce deuxième chapitre, nous avons questionné les lieux et les enjeux de la relation entre théâtre et politique aujourd'hui après avoir étudié le cas du théâtre politique en Amérique latine. Un dialogue se noue avec le modèle du jeu. Autrement dit, les nouvelles conditions exigées par une certaine réflexion contemporaine sur la politique au théâtre, à savoir l'autonomie et l'intransitivité, semblent pouvoir être éprouvées par une disposition ludique de la politique dans les œuvres.

Voyons donc dans la partie suivante et ses trois chapitres, comment cette hypothèse d'une politique du jeu prend forme et se déforme au contact toujours singulier des œuvres et des auteurs de notre corpus.

¹⁹⁹ Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, op.cit, p. 42.

²⁰⁰ Nous reprenons l'expression à Muriel Plana, qui elle-même la reprend de Denis Guenoun. Cf, Guenoun, Denis, *L'Exhibition des mots*, Belval, Circé, 1998.

PARTIE 2 : Politique du jeu dans les dramaturgies de Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón

Dans cette deuxième partie, il s'agit d'éprouver notre hypothèse d'une politique du jeu au théâtre à travers l'analyse détaillée des quinze œuvres des trois auteurs qui composent notre corpus. Nous montrerons comment l'idée d'un théâtre à la fois ludique et politique est mise en œuvre dans ces pièces selon des formes et des enjeux variés. En observant les différents rapports que le dispositif ludique et la perspective politique peuvent entretenir au sein de ces pièces, nous dégagerons plus spécifiquement deux grandes dynamiques communes qui s'actualisent toujours singulièrement selon les auteurs.

Le premier moment constate comment le jeu devient un moyen de critique et de convocation de la politique dans les œuvres même si depuis des fictions qui restent indépendantes et autonomes de la réalité. Ici, le jeu est en effet un complice de la politique, entendu dans son rôle critique, alors qu'il permet aux auteurs de disposer des univers hétérotopiques qui se transforment en dystopies critiques pour mieux faire écho aux failles et aux manquements de cette réalité.

Le second moment note en quoi cette première interprétation critique est brouillée, comme vidée de sa consistance et remise en mouvement, par les expérimentations formelles et fictionnelles que le jeu permet. À travers, un traitement dramaturgique à rebours du « bel animal » aristotélicien d'abord, puis par le filtre du grotesque ensuite et, finalement, grâce à des expériences métaludiques où le jeu est réfléchi, les œuvres multiplient les déformations sensibles et symboliques pour tendre à une portée utopique de la création elle-même.

Avant d'entrer dans les analyses des textes à proprement parler, nous présenterons le parcours ainsi que la réflexion des trois auteurs de manière plus détaillée afin de mieux connaître les œuvres en question depuis leur contexte pratique et théorique de création.

CHAPITRE 1 : Les auteurs en jeu

Il s'agit ici de réfléchir sur notre corpus en allant à la rencontre des trois auteurs, Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón dont nous traduisons ici en français leur parcours et leurs réflexions. Depuis leurs formations initiales jusqu'à leurs créations les plus récentes, nous retracerons dans ce chapitre l'évolution de leur dramaturgie dans leur contexte respectif. Les quinze œuvres du corpus étudiées par la suite seront ainsi situées dans le parcours de chaque auteur et par rapport aux processus d'écriture employés. Nous évoquerons également leur conception du théâtre à travers des extraits de leur production théorique, qu'il s'agisse de prologues, d'articles ou d'entretiens que nous avons pu réaliser. De fait, si nos trois auteurs sont à la fois dramaturges, acteurs et metteurs en scène, ils témoignent d'une élaboration, au fil du temps et de manière plus ou moins publique, d'une pensée qui justifie et accompagne leur création. Ces discours sont éclairants sur les questions qui nous occupent autour du jeu et de la politique au théâtre et gagnent à être comparés de manière critique. Ainsi, dans un premier temps, les trois présentations se succèdent et finalement se rencontrent et se confrontent.

A - *FABIO RUBIANO*

1- Parcours et formations

Fabio Rubiano (Colombie, 1963) découvre sa passion pour le théâtre durant son adolescence alors qu'il assiste au spectacle *Golpe de suerte* [Coup de chance] (1980) du Théâtre La Candelaria. Issu d'une famille nombreuse de province installée à Bogotá dès son plus jeune âge, Fabio Rubiano doit d'abord répondre aux exigences de ses parents à travers différentes tentatives à l'université, notamment en médecine, biologie ou encore ingénierie industrielle. Finalement, il décide de se consacrer professionnellement au théâtre qu'il pratiquait jusque-là en amateur et passe les auditions de l'École Supérieure de Théâtre de Bogotá. En parallèle, il suit l'Atelier permanent de recherche de Santiago García, fondateur du Théâtre La Candelaria. Plus ponctuellement, Fabio Rubiano suit les ateliers de Carlos José

Reyes pour la mise en scène et ceux de l'espagnol José Sanchis Sinisterra pour ce qui est de la dramaturgie.

2- Les premières pièces ou l'urgence de l'innovation (1985-1992)

2-1 Fondation du Teatro Petra (1985)

Encore élève à l'École Supérieure de Théâtre de Bogotá, Fabio Rubiano fonde en 1985 le groupe du Teatro Petra avec d'autres étudiants dont l'actrice Marcela Valencia, qui devient sa principale partenaire de travail jusqu'à aujourd'hui.

L'idée du groupe est de mettre en scène des textes contemporains, capables de traduire les préoccupations du moment et spécifiques à leur génération, tant sur le plan formel que thématique. Ils montent volontairement des pièces de la dramaturgie latino-américaine, conscients du manque de visibilité de cette dernière. Cependant, les ressources des bibliothèques de la ville auxquelles la compagnie a accès s'arrêtent aux années soixante-dix et privilégient la tradition d'un théâtre engagé selon eux à bout de souffle. Ils optent alors pour l'adaptation et la création de textes à partir d'une approche plus formaliste qui les distingue déjà dans le champ théâtral du moment :

Au milieu des années quatre-vingt, quand nous commençons à faire du théâtre, nous avons peur de ne pas « bien faire », de ne pas correspondre aux critères de ce qui était « utile » pour la société, de faire une œuvre insuffisamment nécessaire, forte et engagée pour provoquer une prise de conscience chez les gens, pour provoquer une réflexion. A cette époque-là, la tension dramatique, la friction, le mouvement de l'action n'étaient pas essentiels. Ce qui comptait c'était de s'engager vis-à-vis de ce qui se passait dans la réalité²⁰¹.

Toujours dans un rapport respectueux envers la génération précédente, Fabio Rubiano et son équipe prennent donc peu à peu leur distance et cherchent une nouvelle manière de penser et de faire du théâtre. Dans cette aventure collective, Fabio Rubiano, initialement acteur, découvre son goût pour l'écriture et la mise en scène. Il devient rapidement l'auteur officiel du groupe dans une relation toujours dialectique avec la scène.

²⁰¹ Rubiano, Fabio, "La guerra y la posguerra del teatro", *Revista Teatros*, n°21, noviembre 2014 | enero 2015, p. 23: "A mediados de los años ochenta, cuando comenzamos a hacer teatro, teníamos mucho miedo de no decir lo 'correcto', de no estar en sintonía con aquello que era 'útil' para la sociedad; de que la obra no fuera lo suficientemente necesaria, contundente y comprometida para crear conciencia, para generar reflexión. Para esa época, la tensión dramática, la fricción, el movimiento de la acción no era lo primordial. Lo relevante era el compromiso con la realidad." (Nous traduisons.)

2-2 Dramaturgies et textes

Dans les premières pièces de Fabio Rubiano, il s'agit d'explorer de nouvelles structures de narration. Ainsi, *El Negro perfecto* [Le Nègre parfait] (1987) s'inspire de l'œuvre *La Quema de Judas* [Le Bûcher de Judas] (1964) du vénézuélien Román Chalbaud pour sa spécificité temporelle et son traitement fragmenté du personnage principal. Le groupe improvise et compose ensuite autour des questions de l'amour, ses attentes et ses mécontentements pour que Fabio Rubiano les traduise dans les huit tableaux de *Desencuentros* [Rencontres manquées] (1989). Avec *Maria es tres* [Marie est trois] (1992), le groupe revisite les structures plus classiques de la littérature nationale comme celles du roman *María* [Marie] (1867) de Jorge Isaacs en démultipliant l'héroïne principale en trois personnages depuis une sensibilité contemporaine critique face à la vision romantique du drame amoureux.

Au cours de cette période, le groupe se fait remarquer, notamment par le metteur en scène et historien Carlos José Reyes, et cela encourage Fabio Rubiano dans ses aspirations en tant que dramaturge.

3- À la recherche d'une voix propre, pistes et expérimentations (1993 – 2000)

Avec la pièce *Amores simultáneos* [Amours simultanées] (1993) s'ouvre une nouvelle période, entre recherches hétéroclites et affirmations de pistes pour la suite, le tout dans une reconnaissance grandissante du milieu théâtral colombien.

Sans s'attarder sur les expérimentations sans suite et les cas spécifiques de cette période, ces derniers traduisent un besoin de tester différents genres et publics. Il est question ici des œuvres *Opio en las nubes* [Opium dans les nuages] (1995), adaptation théâtrale du bestseller de Rafael Chaparro, *Gracias por Haber Venido* [Merci d'être venu] (1996), texte comptant très peu de traces et jamais mis en scène, *Hienas chacales y otros animales carnívoros* [Hyènes, chacals et autres animaux carnivores] (1998), coécrit et mis en scène avec Javier Gutiérrez, et *Me estás mirando, ¿verdad?* [Tu me regardes, non ?] (2000), comédie légère selon l'auteur lui-même. Par ailleurs, cette étape se construit comme un parcours en

ricochet, où les expérimentations prometteuses du début se poursuivent quelques années après comme grandies par les détours et les fausses pistes.

Dans la pièce *Amours simultanées* s'entrechoquent et s'hybrident trois relations amoureuses tumultueuses depuis des temps et des espaces différents, opposant les expériences de trois couples pour mieux en montrer la souffrance analogue. Cette œuvre témoigne d'éléments qui se retrouvent dans le théâtre de Fabio Rubiano par la suite comme la conscience d'une langue spécifique pour la scène, laconique et concise, la plasticité des éléments de la fable ou encore la nécessaire ambivalence axiologique des situations et des personnages pour ne jamais polariser le sens. Fabio Rubiano parle de cette pièce en tant que prototype pour son théâtre à venir :

Là, tout est déjà semé. Si on peut parler d'une œuvre qui rassemble toutes les graines de ce qui, quelque temps après, et jusqu'à aujourd'hui, se développe, c'est cette pièce-là. Le travail avec le texte, la composition des personnages, la capacité de rompre les automatismes, les langages alternatifs, le travail d'un temps multiple, une illumination narrative, les réactions inespérées, les discours renversés, les descriptions d'actions, les silences, les cris. Chaque élément d'*Amours simultanées* est réintroduit par la suite dans beaucoup d'œuvres. Comme si chaque chose avait eu besoin d'une exploration postérieure jusqu'à l'épuisement de ses possibilités²⁰².

À la fin de la période vient *La Penultima Cena* [L'Avant-dernière cène] (1999). Il s'agit d'une sorte d'épisode additionnel à l'histoire religieuse officielle, qui revisite la figure de Judas et Marie Madeleine dans un temps de latence métahistorique et même tragique si l'humour corrosif n'annulait pas la tension.

Entre les deux pièces, l'expérience d'*Ornitorrincos, Cada vez que ladran los perros* [Ornithorynques. Chaque fois que les chiens aboient] (1997), où il est question de la transformation des chiens en homme et des hommes en chiens dans le contexte d'un massacre inspiré de faits réels²⁰³, sert de contre-définition à ce que Fabio Rubiano recherche par la suite. Malgré le succès de la pièce au niveau national et international, Fabio Rubiano

²⁰² Rubiano, Fabio, *Teatro Petra, 30 años*, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, Dirección de Artes, Área de Teatro y Circo, col. "Grandes creadores colombianos", 2014, p. 172: "Aquí está sembrado todo. Si uno pudiera hablar de una obra donde aparecen todas las semillas de lo que tiempo después, incluso hasta hoy, germinará, es esta pieza. El trabajo con el texto, la composición de los personajes, la capacidad de romper esquemas, los lenguajes alternos, el trabajo del espacio múltiple, una iluminación narrativa, las reacciones insospechadas, los discursos atropellados, las descripciones de las acciones, los silencios, los gritos. Cada elemento que se utilizó en Amores Simultáneos, fue reincorporado en muchas obras tiempo después. Como si cada cosa hubiera requerido de una exploración futura, hasta agotar las posibilidades del recurso." (Nous traduisons.)

²⁰³ Le point de départ de cette pièce est un massacre commis par un groupe paramilitaire dans un village colombien où les habitants furent attachés à leur lit et brûlés vifs pendant que les chiens étaient pendus aux arbres.

comprend que ce type de théâtre n'est définitivement pas son crédo. Il regrette ses univers de souffrance et son ton tragique solennel :

Je n'aime pas trop cette œuvre, elle me semble un peu hystérique, car on s'y plaint tout le temps et la plainte, maintenant, ça m'ennuie : ils nous ont tués, ils nous ont découpés, ils nous ont brûlés... J'appelle ce genre de théâtre « pauvre de moi »²⁰⁴.

Dans l'idée d'éviter toute posture trop condescendante envers le public, Fabio Rubiano décide de proscrire par la suite les effets qui suscitent du pathos et, par-là même, tout lyrisme poétique :

Il n'y aura pas d'exaltations ni dans les mouvements ni dans l'usage du langage. Les métaphores utilisées seront faites dans une langue sans poésie, la parole fera sens pour l'action et pour la situation, et non pour elle-même. [...] De la même manière, il faut limiter l'émotion ; je ne veux pas que l'on s'identifie sentimentalement, ni aux personnages ni aux situations. Sécurité, froideur, exactitude, concrétion ; tout ce qui est attractif et qui ne cache rien, tout ce qui empêche l'ennui est le bienvenu. Il s'agit d'éviter tout pacte émotif qui porte atteinte à la théâtralité²⁰⁵.

À la fin de cette étape transitoire, l'affirmation d'une théâtralité du conflit et de l'action devient donc le nouvel horizon.

4- Les années de confirmation autour d'une théâtralité du mal (2000-2015)

L'entrée dans les années deux-mille est marquée par la pièce *Mosca* [Mouche] (2002), une réécriture parodique de *Titus Andronicus* (1594) de William Shakespeare, qui ouvre notre corpus d'étude. D'une part, cette pièce écrite lors d'une résidence à Mexico D.C témoigne d'une nouvelle maîtrise des recherches dramaturgiques menées tout au long de la

²⁰⁴ Peláez, Cristóbal, "Entrevista hecha por Cristóbal Peláez, director del Teatro Maticandelas a Fabio Rubiano", *Kiosko Teatral* [En ligne], consulté le 24/04/2016, disponible sur <http://www.kioskoteatral.com/fabio-rubiano-dice/>: "No defiendo mucho esa obra, me parece un poco histérica porque todo el tiempo se está quejando y a mí ya la queja me aburre: que nos maltrataron, que nos cortaron, que nos quemaron..." Ese género de teatro se llama "pobrecito yo". (Nous traduisons.)

²⁰⁵ Rubiano, Fabio, "Apropiaciones", texte de travail dans le cadre de la pièce *Mosca* transmis par l'auteur, 2001 : "No habrá estridencias ni en los movimientos ni en el uso del lenguaje. Las metáforas utilizadas serán en un lenguaje que no contenga poesía, que la palabra tenga validez para la acción y la situación, no para sí misma. [...] Limitación de igual manera en la emoción; no quiero compromisos sentimentales, ni con los personajes ni con las situaciones. Seguridad, frialdad [...] exactitud, concreción; todo lo que sea atractivo y que ni maquillaje ni aburra será bienvenido. Evitar pactos emotivos que atenten con la teatralidad." (Nous traduisons.)

décennie précédente, d'autre part elle annonce un tournant dans l'écriture et la mise en scène de Fabio Rubiano vers une vision du théâtre comme un « sport de combat²⁰⁶ ».

4-1 « Notre engagement d'aujourd'hui c'est la théâtralité²⁰⁷ ».

Fabio Rubiano considère toujours plus le conflit et l'action comme les bases du théâtre. Il se préoccupe de l'efficacité théâtrale de ses textes et de leur accessibilité auprès du public. Selon lui, le spectacle doit pouvoir être compris et partagé par le spectateur quitte à renouer avec les histoires et la fiction :

Au fil du temps, je suis revenu à l'histoire. J'aime l'idée qu'il y ait une narration, sans forcément qu'elle soit linéaire ou traditionnelle, mais cela permet d'établir un lien entre le public et l'histoire²⁰⁸.

Fabio Rubiano interroge ainsi l'opposition fréquente aujourd'hui entre les idées d'originalité, de contemporanéité, d'avant-garde et celles plus classiques de fabrication de l'histoire, de personnages et de situation. Non sans humour, Fabio Rubiano explicite sa posture à travers un texte qui prend la forme biblique du décalogue et pose alors les principes suivants :

7. Ne pas être pressé d'être contemporain. Encore moins essayer de l'être. Que tous croient que je suis contemporain. [...]
8. Une œuvre claire, compréhensible, concrète et divertissante, n'est pas forcément une pièce mineure.
9. Écrire des pièces confuses, indéchiffrables, cryptiques et saturées ne signifie pas être d'avant-garde.
10. Respecter les scénaristes de télé. Pendant que tu écris une page par semaine, eux en écrivent vingt-cinq par jour²⁰⁹.

Si le renforcement de la fiction et de l'illusion théâtrale est assumé, c'est proportionnellement à la nécessité de faire écho avec la réalité nationale. Fabio Rubiano se donne pour mission de faire un théâtre qui interroge le mal depuis son incarnation.

²⁰⁶ Dans ce sens, le nouvel emblème du groupe représente deux boxeurs en plein combat.

²⁰⁷ Rubiano, Fabio, "La guerra y la posguerra del teatro", *op. cit.*, p. 23: "Hoy nuestro compromiso es con la teatralidad". (Nous traduisons.)

²⁰⁸ Peláez, Cristóbal, "Entrevista hecha por Cristóbal Peláez, director del Teatro Maticandelas a Fabio Rubiano", *op.cit.*,: "Con los años he vuelto al relato; me interesa que haya una narración, sin decir que sea lineal o tradicional, pero sí volver a establecer un vínculo con el público y con la historia." (Nous traduisons.)

²⁰⁹ Rubiano, Fabio, "Decálogo del dramaturgo", *Blog Habla Fabio* [En ligne], consulté le 25/03/2013, disponible sur <http://hablafabio.blogspot.fr/search/label/televisi%C3%B3n>: "7.No tener afán por ser contemporáneo. Mucho menos intentar ser contemporáneo. Que todos crean que soy contemporáneo. 8. Una obra clara, comprensible, concreta y divertida, no es una pieza menor.9.Escribir piezas confusas, indescifrables, crípticas y atiborradas no significa estar a la vanguardia. 10. Respetar a los libretistas de televisión. Mientras tú escribes una página a la semana, ellos escriben 25 al día." (Nous traduisons.)

4-2 Un théâtre du mal

Dans les pièces de la période en question, la violence et le mal sont au cœur des intrigues fictionnelles alors que l'actualité colombienne relève d'une cruauté toujours plus sanglante. Les années deux mille correspondent en effet à l'explosion puis la révélation des activités paramilitaires à travers le procès de certains d'entre eux rendu public²¹⁰. Pourtant l'approche de cette réalité est distancée et veut se garder d'une posture condescendante envers les victimes. Pour cela, Fabio Rubiano accentue l'ambiguïté morale des situations et des personnages afin de relancer la réflexion et de déstabiliser les convictions. Ainsi les faits d'actualité, l'histoire et la société sont convoqués, mais toujours depuis un regard qui se veut à contre-courant du politiquement correct :

Nous écoutons le récit-fleuve des catastrophes depuis bien longtemps. Tous les jours : se multiplient les catastrophes naturelles, les violences politiques, de genre... Notre travail consiste à raconter ces tragédies ? Ma réponse immédiate est Oui. [...] Pourquoi ? Là j'ai deux choix : responsabilité envers les victimes ou responsabilité envers le théâtre. Et comme mon travail relève du théâtre, quoique je raconte, cela doit passer par une structure qui génère des tensions, des contradictions, des ambiguïtés. Je dois parler depuis tous les points de vue, ce qui est différent de le faire depuis la neutralité. Je trouve intéressant de raconter l'histoire de celui qui ne savait pas que tuer était mal ou de celle dont les arguments très solides voire irréfutables, montrent que tuer n'est pas une mauvaise chose quand il s'agit de sauver la majorité. Rien de mieux que de commencer une pièce par un contresens, une négation, une absurdité, une ambiguïté²¹¹.

Dans cette même veine, on trouve quatre pièces de notre corpus. D'abord, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* [Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harrison Ford] (2008) qui pense les violences infantiles depuis un intertexte fantastique. La pièce raconte l'histoire du Docteur V, qui emprisonne des enfants pour leur faire subir toutes sortes d'expérimentations, convaincu du bien-fondé de son action qui est censée les protéger de la violence du monde extérieur. *Sara dice* [Sara dit que] (2010) met en place une fiction sur la question de la violence et imagine un monde où le crime et le suicide seraient

²¹⁰ Le processus de démobilisation des groupes paramilitaires au milieu des années deux-mille est accompagné par la mise en place de la Loi Justice et Paix (Ley Justicia y Paz 975 de 2005) qui invitait les paramilitaires à avouer leurs crimes en échange d'une réduction de peine.

²¹¹ Rubiano, Fabio, "Mataras por no mataras, Post-conflicto", communication dans le cadre du Festival de Théâtre de Manizales, transmise par l'auteur, 2015: "Llevamos escuchando desgracias hace mucho tiempo. Todos los días: desgracias naturales, de la violencia política, de género... ¿Nuestro trabajo es seguir contando esas tragedias? Respuesta inmediata: Sí. ¿Para qué? Y solo encuentro dos opciones: -Responsabilidad con las víctimas. -Responsabilidad con lo dramático. Y como mi trabajo es dramático, sea lo que sea que vaya a contar, debe pasar por una estructura que genere tensiones, contradicciones, ambigüedades. Tengo que hablar desde todos lados, que es diferente a hablar desde la neutralidad. Me interesa contar la historia del que no sabía que matar era malo, o la del que tenía los argumentos más sólidos y casi irrefutables para demostrar que no es malo matar siempre y cuando sea para defender la vida de la mayoría. Nada mejor para comenzar una pieza que un contrasentido, una negación, un absurdo, una ambigüedad." (Nous traduisons.)

interdits au point d'être rendus impossibles même physiquement et seraient gérés par le gouvernement. Dans *Imago Mundi* (2010), Fabio Rubiano rejoue anachroniquement l'histoire de la découverte de l'Amérique et dresse un portrait subversif des Colonisés face aux Conquistadores. *El vientre de la ballena* [Le Ventre de la baleine] (2006/2013) poursuit la réflexion sur le sort des enfants initiée dans la pièce *Pinocchio* depuis la parodie d'une enquête policière qui mène à la découverte d'un trafic d'organes et de nourrissons. La dernière en date, *Labio de liebre* [Bec de lièvre] (2015), qui ne fait pas partie de notre corpus, met, quant à elle, en balance la vengeance et le pardon dans une histoire où des revenants viennent rendre visite à un chef paramilitaire qui purge sa peine de prison afin de lui rappeler de ne pas oublier leurs noms.

Deux autres pièces, ne faisant pas partie de notre corpus, comptent également dans cette période. Elles relèvent sans doute, d'une approche plus vraisemblable et quotidienne. *Dos Hermanas* [Deux Sœurs] (2004) remonte à rebours l'histoire d'une trahison mortelle entre deux sœurs autour d'un même homme, mari et amant, qui, à ce que l'on comprend, finit découpé dans un sac. Avec *El Natalicio de Schuman* [L'anniversaire de Schuman] (2010), l'auteur profite de la coïncidence historique entre le bicentenaire de la mort de Schuman, celui du français Charles de Beaumont et celui de l'Indépendance de la Colombie en 1810 pour questionner les restes culturels de la colonisation au sein d'une famille bourgeoise contemporaine.

En puisant dans la violence, l'horreur, la honte, ou encore la manipulation, Fabio Rubiano choisit un matériel commun dramatique pour créer du conflit sur la scène et provoquer de l'inconfort et du malaise dans la salle. Il espère ainsi montrer la complexité des dilemmes qui touchent la société colombienne en invitant chacun, y compris les artistes, à prendre leur part de responsabilité :

[...] nous ne sommes pas des artistes extérieurs à la situation, condamnant les méchants et aidant les gentils, comme créateurs nous sommes nous aussi responsables d'avoir laissé faire ce qu'il se passe dans notre pays²¹².

²¹² Rubiano, Fabio, "La guerra y la posguerra del teatro", *op.cit.*, p. 23: "[...] no somos ese tipo de artistas que están mirando la situación desde afuera, señalando a los malos y ayudando a los buenos; sino que como creadores asumimos que también somos responsables de haber dejado que pase lo que pasa en nuestro país." (Nous traduisons.)

Cette dimension autocritique est, pour Fabio Rubiano, une des différences majeures avec le théâtre politique antérieur même si l’auteur reconnaît, par ailleurs, qu’il ne s’agissait pas du même contexte :

Il y a une différence [avec le théâtre précédent] surtout politique et éthique, car dans les années soixante, soixante-dix, quatre-vingts, les protagonistes étaient parfaitement dessinés, on savait qui faisait le mal, qui était contre le peuple, les paysans, les ouvriers, les droits de l’homme. C’était très clair, à travers des stéréotypes, des allégories, des clichés, etc., et, quel que soit le nom, c’était une manière de raconter qui était valide pour l’époque, vis-vis de son contexte culturel. Cela a été très important. Aujourd’hui, la figure de l’antagoniste se défait et sa portée est beaucoup plus large, et nous implique tous au passage²¹³.

4-3 Humour noir et dérision

Finalement, l’humour joue un rôle primordial dans le théâtre de Fabio Rubiano même si ce dernier ne le revendique pas et en attribue l’effet à la configuration morale du contexte colombien. Quoi qu’il en soit, le matériel dramatique en question est toujours l’objet d’un traitement désacralisé et distancé provoquant un rire paradoxal chez le public. Cela devient un moyen non contraignant, selon Fabio Rubiano, de révéler aux spectateurs leurs propres contradictions :

On parle beaucoup de l’humour des œuvres du Théâtre Petra : son mécanisme serait effectif pour signaler l’absurdité de la violence, ça serait une manière de banaliser la tragédie, nous serions capables de rire de notre propre malheur, l’évidence de l’atrocité en deviendrait drôle, seul l’humour noir nous sauverait... Ici il n’y a pas d’intention préalable de faire de l’humour. Nous ne cherchons pas à provoquer le rire avec les souffrances des autres. L’humour naît par défaut. Dans beaucoup des cas, nous nous basons sur la logique du personnage qui exécute le mal et nous découvrons que sa capacité rationnelle pour faire le mal est tellement structurée qu’elle laisse voir, avec clarté, la fracture morale qu’il y a au plus profond de notre société. Bien que cela paraisse paradoxal, cela produit du rire. « Comment ai-je pu rire face à ça ? » se demandent beaucoup de spectateurs. « Comment expliquer que nous fassions rire avec ça ? » nous demandons-nous de notre côté²¹⁴.

La dimension critique de son théâtre serait donc cette capacité à faire rire les spectateurs sans le vouloir sur des sujets traditionnellement pathétiques ou tragiques. Cela permettrait,

²¹³ Entretien avec l’auteur réalisé en novembre 2013, cf. annexes . (Nous traduisons.)

²¹⁴ Rubiano, Fabio, *Teatro Petra, 30 años, op.cit.*, p. 16: “Se ha hablado mucho del humor de las obras del Teatro Petra: que es un mecanismo efectivo para señalar lo absurdo de la violencia, una manera de banalizar la tragedia, que somos capaces de reírnos de nuestra desgracia, que la evidencia de lo atroz se vuelve chistosa, que solo el humor negro salva... Aquí no hay una intención previa de hacer humor. No buscamos provocar risa con los dolores de los otros. El humor sale por defecto. En muchos casos, nos basamos en la lógica del personaje que ejecuta el mal y descubrimos que su capacidad de raciocinio para la maldad es tan estructurada que deja ver, con claridad, la fractura moral que hay en lo profundo de la sociedad. Y, aunque parezca paradójico, esto produce risa. “¿Cómo fui capaz de reírme de esto?”, se preguntan muchos espectadores. “¿Cómo es que provocamos risa con esto?”, nos preguntamos nosotros.” (Nous traduisons.)

selon lui, de questionner l'horreur et l'ambiguïté d'une société de manière non frontale et non didactique. Nous retrouvons cependant dans cette posture une notion de piège pour le spectateur ou du moins l'idée que l'auteur dispose une situation inconfortable pour son public afin de le pousser à se remettre en question. Dans ce sens le critique Alvaro Augusto Serrano Rodriguez réaffirme l'effet surprenant dont peut relever ce théâtre :

On ne cherche pas ici une prise de conscience [du spectateur] par la dénonciation sociale ou l'explication de vérités sociales mises en scène. Il s'agit plutôt de faire en sorte que le spectateur se diverte, se sente à l'aise et profite de la fiction théâtrale, jusqu'à ce que de lui-même, s'il arrive jusque-là, il se rende compte que son plaisir repose sur la souffrance des autres²¹⁵.

En ce qui concerne le futur pour Fabio Rubiano et son Teatro Petra, une nouvelle étape semble se profiler dans la mesure où le groupe est toujours soucieux de ne pas se répéter. Plusieurs projets de mise en scène de classiques, notamment *Hamlet* de Shakespeare et *Les sorcières de Salem* d'Arthur Miller, serviront *a priori* de base aux prochaines explorations du groupe.

5- Une dialectique d'écriture entre texte et scène

À la fois auteur, acteur, metteur en scène et pédagogue, Fabio Rubiano pense sa pratique dans ce va-et-vient entre écriture dramatique et travail scénique en considérant le texte de manière spécifique sans le sacraliser pour autant.

En premier lieu vient un temps d'élaboration de la pièce, de composition individuelle, qui peut durer plusieurs années. Selon les dires de l'auteur, la pièce naît d'une idée, d'une question, d'une anecdote qui l'obsède. Ces questions théoriques doivent trouver une réponse depuis les moyens spécifiques du théâtre. Fabio Rubiano écrit alors une première version de la pièce qui contient déjà les personnages, les situations, la trame même si la pièce reste ouverte et incomplète pour rencontrer le reste de la troupe par la suite.

Lors des répétitions, le rôle des acteurs et des actrices est aussi si ce n'est plus important que celui de l'auteur pour la création finale. Ces *ensayos* sont pensés comme un laboratoire

²¹⁵ Serrano Rodríguez, Álvaro Augusto, "Cuando el teatro nos deja fuera de combate", *Estudios de Literatura Colombiana*, Bogotá, n°31, 2012, p. 260: "No se busca la toma de conciencia de éste por medio de la denuncia social o de la explicitación de verdades sociales puestas en escena. Más bien, se pretende que el espectador se divierta, se sienta cómodo y disfrute de la ficción teatral hasta que por sí solo, si es que lo consigue, vaya notando que su placer está construido sobre el sufrimiento de otros." (Nous traduisons.)

de recherche, une expérimentation collective à partir de la première version du texte proposée pour que le groupe se l'approprie quitte à en changer radicalement la forme initiale. Après une première lecture, le texte est rapidement mis de côté. Les acteurs oublient les répliques, les dialogues spécifiques pour essayer de comprendre individuellement puis ensemble le mouvement général de la pièce. Ils proposent alors des improvisations sous forme de petites scènes à partir des situations, des personnages et des questions importantes proposés par l'histoire. Ces improvisations permettent de rendre le texte plus théâtral dans le sens où elles vont le rendre plus efficace pour la scène.

Pour Fabio Rubiano, l'association de son théâtre avec le jeu relève principalement de ce moment de la création scénique alors que le texte représente explicitement la matière ludique avec lequel les acteurs travaillent :

Le jeu est essentiel lors des répétitions avec les acteurs, car à ce moment-là le texte va complètement changer. Je donne des sortes de prémices avec mon texte et les acteurs commencent à composer. Je ne cherche pas a priori une activité, une représentation. Il s'agit plutôt de voir ce qu'il apparaît sur scène à partir des improvisations sur le texte. Le texte est lui-même ludique puisqu'il est fait de mensonges et de vérité, de réel et de fabriqué. Il compte plusieurs options et interprétations. Il provoque des associations toujours depuis une certaine logique du caprice formel et des contraintes. Tout cela permet une certaine complexité et créativité sur scène²¹⁶.

Nous retrouvons donc des éléments du modèle ludique dans le processus de mise en scène, comme la variabilité, l'absence de fin et la participation à égalité des joueurs. Le jeu des répétitions sert à percevoir tout ce qui ne fonctionne pas sur le plateau. Tout ce qui est trop narratif, trop bavard, trop littéraire ou trop abstrait doit être supprimé. À l'inverse tout ce qui semble manquer, comme des gestes, des images, des silences ou même des scènes complémentaires, est ajouté à la version initiale du texte. À ce moment-là de la création, Fabio Rubiano est à la fois acteur sur le plateau et dramaturge à l'écoute des changements à intégrer à son texte. Cela n'est pas sans rappeler les principes de la création collective. Finalement, le spectacle présenté au public est la dernière version du texte après avoir subi plusieurs transformations pendant les répétitions. Il en est de même pour les publications de la pièce quand il y en a, quoique le texte continue de se transformer à chaque nouvelle représentation.

²¹⁶ Entretien avec l'auteur réalisé en novembre 2013. (Nous traduisons.)

B - RAFAEL SPREGELBURD

1- Parcours et formation

Rafael Spregelburd (Argentine, 1970) entreprend très jeune une formation en tant qu'acteur auprès de Daniel Marcove qui remarque son talent pour l'écriture et le pousse parallèlement à travailler auprès de Mauricio Kartun, professeur d'un certain nombre de dramaturges argentins actuels. Ce dernier lui conseille de continuer sa formation scénique en suivant l'atelier expérimental au Sportivo Teatral de Ricardo Bartís, tout aussi influent pour la génération d'acteurs et de metteurs en scène aujourd'hui active. En parallèle, il suit un cursus d'Arts entre Cinéma et Arts vivants à la Faculté de Lettres et de Philosophie de l'Université de Buenos Aires qu'il abandonne au milieu des années quatre-vingt-dix pour se consacrer totalement à la pratique théâtrale.

Dans son approche de la dramaturgie, Rafael Spregelburd considère comme déterminante l'influence de l'espagnol José Sanchis Sinisterra, duquel il suit d'abord les ateliers à Buenos Aires pour participer ensuite comme boursier à la formation du Teatro Fronterizo dans le théâtre de la Sala Beckett à Barcelone en 1995. Autre expérience importante, celle de sa résidence au Royal Court Theatre en 1998 où Rafael Spregelburd a la possibilité de travailler avec des personnalités du champ théâtral anglais comme Harold Pinter, Sarah Kane, David Mamet ou encore Martin Crimp. Il lie également des amitiés durables avec d'autres résidents de cette session comme Juan Mayorga (Espagne), Marius von Mayenburg (Allemagne), Lucia Cajchanová (Suède), Lionel Spycher (France), Dominick Parenteau-Lebeuf (Québec) ou encore Petr Svojtka (République Tchèque).

2- Premiers textes et théâtre métalinguistique (1990 – 1993)²¹⁷

S'inscrivant dans un contexte de rupture avec le réalisme coutumier des scènes officielles et depuis une préoccupation partagée pour le renouvellement du théâtre, Rafael Spregelburd reconnaît cette première période comme relativement formelle :

Mes premières œuvres sont le résultat de deux situations naturelles : la première, ma propre inexpérience. La deuxième relève d'une certaine émotion et confusion à la fin des années quatre-vingt qui paraissaient dominer l'esprit critique du milieu théâtral, à la recherche de la nouveauté, la « nouvelle dramaturgie » dans à peu près n'importe quoi. Ces deux situations ont favorisé l'apparition d'un premier groupe d'œuvres que j'ai écrites, plus préoccupé par les aspects formels et linguistiques que pour la nature spécifique du théâtre en tant que moyen de connaissance du monde²¹⁸.

Par ailleurs, Rafael Spregelburd et par la suite les critiques associent ces années à celles d'un théâtre métalinguistique en partie héritier de l'absurde²¹⁹ et surtout des réflexions postérieures sur la prédominance du langage dans l'expérience humaine²²⁰. Dans ce sens, Jorge Dubatti explique :

La dramaturgie de Spregelburd attire notre attention sur la nature linguistique de la réalité et signale l'arbitraire des signifiants. Son objectif ultime est de révéler la convention comme base de la réalité culturelle. Il s'agit de la construction d'une réalité provisoire, d'« interprétation », dont la nature temporelle et humaine amène à suspecter « que le réel n'existe certainement pas » (texte de Spregelburd sur la quatrième de couverture du livre *L'illusion optique* d'Eduardo Del Estal)²²¹.

²¹⁷ Pour les deux premières époques de l'œuvre de Rafael Spregelburd, nous nous inspirons largement de la périodisation proposée par Jorge Dubatti notamment dans « El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico », in *Revista CELCIT*, année 15, n° 28, 2005. Pour la suite, il s'agit davantage de suivre la logique des mises en scène et des publications tout en notant la résistance de sa production au classement typologique dans la mesure où elle reste toujours hétérogène, simultanée et répondant à différents besoins et situations.

²¹⁸ Spregelburd, Rafael, « Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La Paranoia* », *op.cit.*, p. 161: « Mis primeras obras son productos de dos situaciones naturales: la primera, mi propia inexpendencia. La segunda, cierta conmoción y confusión que hacia finales de los ochenta pareció dominar el espíritu crítico del entorno teatral, que buscaba la novedad, la « nueva dramaturgia » en casi cualquier cosa. Ambas situaciones favorecieron la aparición de un primer puñado de obras que escribí más preocupado por los aspectos formales, lingüísticos, que por la propia naturaleza del teatro como modo de conocimiento del mundo. » (Nous traduisons.)

²¹⁹ Le critique Osvaldo Pelletieri associe la période à une dramaturgie de la désintégration en lien avec les réflexions du théâtre de l'absurde qu'il identifie chez les jeunes dramaturges argentins de l'époque. Cf. Pelletieri, Osvaldo, « Introducción. El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro », in *Teatro Argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna-Roberto Arlt, 2000, pp. 11-25.

²²⁰ Nous pensons ici à l'héritage de la philosophie du langage de Wittgenstein tout comme aux théories poststructuralistes et déconstructivistes dont celle de Derrida qui amènent à déconstruire le langage comme convention sociale et, avec lui, considérer la réalité comme un produit culturel.

²²¹ Dubatti, Jorge, « El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico », *op.cit.* p. 23: « La dramaturgia de Spregelburd llama la atención sobre la naturaleza lingüística de la realidad y señala la arbitrariedad de los significantes. Su objetivo último es poner de manifiesto la convención como base de la realidad cultural. Se trata de la construcción de una realidad provisoria, de "interpretaciones", cuya naturaleza

Cette période, où Rafael Spregelburd se consacre à l'écriture, s'initie avec *Destino de dos cosas o de tres* [Destin de deux ou trois choses] (1990), immédiatement saluée par la critique, ce qui lui ouvre les portes du milieu théâtral très jeune. La pièce raconte le langage inventé entre un homme et une femme bloqués dans une gare isolée qui constatent les conventions du vocable amoureux et essaient d'y échapper en rappelant l'incommunicable des sentiments. Vient ensuite *Cucha de almas* [La Maison des âmes] (1992), où un narrateur quelque peu manipulateur mélange les intrigues et les temps entre un quartier populaire de Buenos Aires et la mythologie grecque antique. Dans *Remanente de invierno / Les Restes de l'hiver* (1992), là aussi une narratrice se remémore son enfance en mélangeant le présent avec le passé où la petite fille qu'elle était refusait alors d'utiliser les prépositions. Enfin, *La tiniebla* [Les Ténèbres] (1993) raconte comment deux prisonniers en viennent à mélanger identité et représentation quand ils décident de sacrifier une prostituée qui leur rend visite pour prendre son rôle. Avec cette pièce-là, Rafael Spregelburd confirme la force atypique de son travail et consolide sa place dans le milieu du théâtre indépendant portègne.

Cette étape d'écriture prend fin alors qu'au milieu des années quatre-vingt-dix Rafael Spregelburd s'essaie à l'expérience radicale de la mise en scène, notamment au sein du groupe El Patrón Vázquez, cofondé avec l'actrice Andrea Garrote. Ses recherches par la suite continuent de prendre en compte certains éléments amorcés ici, comme la mise à nu des conventions linguistiques, l'invention de langues ou encore l'intrusion de digressions théoriques dans la fiction.

3- Passage à la mise en scène et rencontres décisives (1994 – 1997)

3-1 La création du groupe El Patrón Vázquez (1994-1995)

En 1994, Rafael Spregelburd et Andrea Garrote créent *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* [Deux personnes différentes disent qu'il fait beau] (1994), librement inspiré de récits de l'auteur nord-américain Raymond Carver. Ils travaillent non seulement l'écriture, mais aussi l'interprétation et la mise en scène ensemble. Grand succès, le spectacle part en

temporal y humana conduce a la sospecha de que "es casi seguro que lo real no exista." (texto de Spregelburd en contratapa a "La ilusión óptica" de Del Estal)." (Nous traduisons.)

ournée en Amérique latine et en Europe jusqu'en 1998. C'est justement en Espagne, alors qu'ils présentent le spectacle et suivent ensemble la formation du Teatro Fronterizo à Barcelone en 1995, que Rafael Spregelburd et Andrea Garrote formalisent leur collaboration sous le nom du groupe El Patrón Vázquez.

Le projet suivant, *La Modestia / La Modestie* (1999), amène les deux fondateurs à faire appel à de nouveaux acteurs et actrices ; dans un premier temps Alberto Suarez puis Monica Raiola et Hector Díaz. Ces cinq protagonistes constituent jusqu'à aujourd'hui l'équipe aussi singulière qu'efficace du Patrón Vázquez. Cette étape marque un tournant dans la pratique de Rafael Spregelburd dans la mesure où il s'autorise à partir de là à monter ses propres textes²²². Son rapport à l'écriture s'en voit changé avec une recherche dramaturgique davantage à l'écoute des exigences de la scène et des propres ressources des acteurs avec qui il travaille. Dans ce sens, les textes suivants témoignent d'une approche moins formaliste et cérébrale que ceux du début et renouent avec le plaisir fictionnel comme l'indique le critique Luis Emilio Abraham :

Les œuvres de Spregelburd continuent à explorer les langues et les conventions de la représentation, mais d'une manière plus subtile et sans que cela limite la constitution d'un monde imaginaire ni interrompe trop abruptement la possibilité d'illusion²²³.

Par ailleurs, pour Rafael Spregelburd, le travail personnel et constant avec l'équipe du Patrón Vázquez devient d'autant plus précieux à mesure qu'il diversifie ses projets auprès de nouveaux groupes et institutions et qu'il travaille pour des commandes à l'étranger.

3-2 L'expérience Caraja-ji (1995-1997)

Une autre expérience importante dans le parcours de cet auteur, qui intervient à peu près au même moment que la création du Patrón Vázquez, est celle du groupe de jeunes auteurs argentins Caraja-ji²²⁴.

²²² La première mise en scène de Rafael Spregelburd est *Remanente de invierno* (écrit en 1992) en 1995 au Centro Cultural General San Martín.

²²³ Abraham, Luis Emilio, "De la realidad como 'mero' lenguaje a un lenguaje para la 'mera' realidad: El teatro de Rafael Spregelburd", *Teatro XXI*, n°25, 2007, p. 41: "Las obras de Spregelburd siguen indagando los lenguajes y las convenciones de la representación, pero de un modo mucho más sutil y sin que esto limite tanto la conformación de un mundo imaginario, sin que se quiebre de un modo tan abrupto la posibilidad de la ilusión." (Nous traduisons.)

Cet épisode du théâtre argentin récent marque définitivement la fracture entre, d'une part, les dramaturges des générations précédentes, très actifs dans la résistance contre la dictature militaire et à la tête des instances officielles de l'activité théâtrale au retour de la démocratie, et, d'autre part, un ensemble de jeunes dramaturges refusant ce qu'ils considèrent comme le standard esthétique d'un réalisme symbolique et psychologisant, héritier d'une vision militante du théâtre et peu inventif sur le plan formel. Cette fracture générationnelle s'annonce dès la sortie de la dictature à la fin des années quatre-vingt avec des expériences dans le champ artistique aussi radicales qu'éphémères en contrepoint de la culture officielle²²⁵.

Dans cette ambiance, le groupe El Caraja-ji se forme en 1995 à la suite d'un vif débat entre les organisateurs d'un atelier de « jeune » dramaturgie, notamment Roberto Cossa et Bernardo Carey, et les dramaturges invités à y participer : Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Alejandro Zigman, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Ignacio Apolo, Carmen Arrieta et Rafael Spregelburd. Alors que les dramaturges organisateurs désapprouvent unilatéralement le travail des plus jeunes sur un plan esthétique et idéologique, ils décident de stopper l'atelier et de suspendre le projet de publication. Ces derniers, soudés, forment alors un groupe d'écriture et s'expriment publiquement sur le droit à la diversité d'expression. Rafael Spregelburd participe publiquement au débat comme lors de cette intervention :

Les principes. Questionner la tradition. Ce n'est pas de notre faute, à nous les jeunes, si le typique théâtre argentin, traditionnel, allégorique et prestigieux, agonise alors que le public prend l'habitude de venir assister aux représentations pour s'ennuyer. Le principe de plaisir. Qui a dit qu'aller au théâtre était divertissant ? Le théâtre, c'est du conflit et de la contradiction, ça ne devrait pas être aussi apaisant que la télévision. Le principe de réalité. Le meilleur théâtre est celui qui se réfère à la réalité en général, pas à l'actualité médiatique en particulier²²⁶.

²²⁴ Pour une compréhension plus complète de cet événement, on peut consulter les études de Célia Dosio, notamment l'ouvrage *El Caraja-ji (primera parte) - Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2008.

²²⁵ On parle de mouvement underground ou de contre-culture, à l'image de la Movida espagnole des années 80 qui fait suite à la mort du Général Franco et s'exprime sur un plan social, culturel et artistique. Dans le mythique lieu du Parakutlura et avec des groupes comme Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, La Banda de la Risa, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, de nouvelles expériences entre musique, arts vivants, arts plastiques et fête rompent avec les schémas des scènes traditionnelles. Pour approfondir ce sujet, voir la thèse en cours de Florencia Dansilio (Paris 3) sur Les avant-gardes théâtrales en Argentine, Chili et Uruguay post-dictature de cette période qui étudie le phénomène depuis une approche sociologique et esthétique à la fois.

²²⁶ Spregelburd, Rafael, "Sí. Suplemento Joven", Sección "Última Generación", *Clarín*, [En ligne], consulté le 17 / 11 / 1995, p. 7: "Lema: Cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a participar con su aburrimiento. El principio del placer: ¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión. El principio de la realidad: El mejor teatro es el que se refiere a la realidad en general y no a la actualidad periodística en particular." (Nous traduisons.)

Le groupe ne dure officiellement que deux ans, mais donne lieu à des publications de pièces inédites²²⁷ qui brouillent définitivement la place hégémonique du théâtre précédent.

4- Explorations pour un théâtre d'une autre réalité, années de confirmation (1995-2003)

4-1 Entre philosophie...

À partir du milieu des années quatre-vingt-dix, Rafael Spregelburd développe de nouvelles recherches dans sa création dramatique²²⁸ qu'il qualifie, et les critiques avec lui, de métaphysiques. Il s'agit de penser la déconstruction linguistique et, par-là même mimétique, du théâtre, non plus comme une finalité en soi, mais comme un moyen pour rendre perceptible une autre réalité plus latente et authentique à la fois. Nourri des réflexions de philosophes argentins comme Eduardo del Estal ou Felipe Luis Noé, Rafael Spregelburd s'intéresse à la différence qualitative entre signification et sens :

Ici Del Estal propose ce subtil tour poétique et rebaptise les concepts : il associe la forme, le connu, la notion, la figure, à un même terme : la Signification. Et il associe l'informe, l'inconnu, l'impensable, le fond, au concept de Sens. Je vois la figure sur le fond, autrement dit je comprends la Signification sur le Sens. [...] Quand nous rencontrons quelque chose qui nous désoriente, nous disons « Cela n'a aucun sens ! ». En réalité, nous devrions dire : « Cela n'a aucune signification ! ». Il s'agit de ne pas « vouloir dire » quelque chose, ne pas être le signe d'autre chose. En effet, ne pas avoir de sens c'est impossible, justement, quand quelque chose est incompréhensible, mystérieux, c'est qu'il est plein de sens²²⁹.

²²⁷ Voir les deux anthologies de la collection Caraja-ji du Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, en 1996 et 1997.

²²⁸ Nous n'évoquerons pas ici ses travaux de mises en scène et traductions, comme *Varios pares de pies sobre piso de mármol* (1996), adaptation du texte *Trahisons* d'Harold Pinter, *Motín* (1997) avec le musicien Federico Zypce sur des textes du philosophe Eduardo Del Estal ou encore *Diario de trabajo* (1999) avec Matías Feldman à partir des textes du journal de Brecht.

²²⁹ Spregelburd, Rafael, "Prologo", in *I. La modestia, II. La extravagancia, III. La inapetencia, Heptalogía de Hieronymus Bosch/1*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, p. 7: "Aquí Del Estal propone esta grácil trampa poética y vuelve a ponerles nombres a estos conceptos: asocia la forma, lo conocido, el concepto, la figura, a un mismo término: el significado. Y asocia lo informe, lo desconocido, lo impensable, el fondo, al concepto de sentido. Veo figura sobre fondo, lo que es decir entiendo significado sobre sentido. [...] Cuando vemos algo que nos desorienta solemos decir: "ah, esto no tiene ningún sentido". En realidad, deberíamos decir: "no tiene ningún significado". No "quiere decir" algo, no es un signo de otra cosa. No tener sentido es imposible, quiero decir, justamente, cuando algo es incomprensible, misterioso, es porque está lleno de sentido." (Nous traduisons.).

La distinction entre Sens et Signification constitue, selon l'auteur, le champ spécifique de l'art alors qu'il sert à témoigner de la résistance des êtres et des choses à cette signification, autrement dit à la simplification de l'expérience par le langage et la rationalité :

Le langage ce n'est pas ce qui se dit du monde, mais tout l'inverse : le réel c'est la résistance des choses à ce qu'il en est dit. C'est inévitable et effrayant d'imaginer cette fuite des choses, ce militantisme ancestral pour s'échapper du langage²³⁰.

Dans ses œuvres, Rafael Spregelburd espère donc rendre sensible cette résistance et son dépassement dans la fuite vers une autre réalité, non pas depuis une vision nihiliste et fataliste, mais plutôt par curiosité pour la complexité indéniable de l'expérience.

Les premières pièces de cette recherche correspondent à une étape intermédiaire avec la période précédente, encore très orientées sur les questions du langage et de la structure. *Entre tanto las grandes urbes* [Pendant ce temps dans les grandes villes] (1995) raconte quatre fois le même fait en suivant le modèle de quatre syllogismes différents. *Cuadro de asphyxia* [Tableau d'asphyxie] (1995), sorte de suite du livre *Fahrenheit 451*, met en scène l'amnésie de narrateurs censés pouvoir réciter les grands chefs d'œuvres de la littérature. *Rasgando la cruz* [En frottant la croix] (1996), une des pièces écrites dans le cadre de Carajaji, présente trois versions d'un même événement en remontant à l'origine polémique du fait qui raconte la trahison d'un groupe de résistance tchèque par un de ses militants dans le contexte idéologique de la Seconde Guerre mondiale.

La véritable incarnation de ce théâtre d'une autre réalité correspond au lancement du projet de *L'Héptalogie de Hieronymus Bosch* en 1996 lorsque Rafael Spregelburd découvre la table de Bosch au Musée du Prado à Madrid, *Les Sept Péchés capitaux et les Quatre Dernières Étapes humaines* (1485). L'auteur se propose alors de composer sept pièces indépendantes développant l'idée de péchés inédits, respectivement inspirés des sept péchés originels. Conçue initialement pour être jouée simultanément ou dans un laps de temps raisonnable, l'écriture de *L'Héptalogie* durera douze ans en parallèle à d'autres projets²³¹. Elle commence avec trois œuvres écrites successivement qui laissent présager des

²³⁰ Cette citation de Rafael Spregelburd est tirée de la quatrième de couverture de *La ilusión óptica* d'Eduardo Del Estal, Buenos Aires, Ediciones Pluma, 1999: "El lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje." (Nous traduisons.)

²³¹ Dans la mesure où *L'Héptalogie* accompagne toute l'évolution dramaturgique de l'auteur, nous avons choisi de la fragmenter dans les différentes étapes qui composent son parcours jusqu'à aujourd'hui.

recherches à venir. *La inapetencia* [L'Inappétence] (1996) est la première pièce de la série et reprend le péché de luxure en développant les fantasmes d'une mère de famille depuis une fable fragmentée et trompeuse pour le lecteur. *La extravagancia / L'Extravagance* (1996) improvise sur le péché d'envie à travers la rivalité de trois sœurs jumelles depuis la virtuosité d'un seul monologue. *La modestia* (1999), à partir du péché d'orgueil, alterne deux histoires et contextes différents, entre Italie et Corée, XIX^e et XXI^e siècle, Romantisme et Postmodernisme.

Finalement, on peut aussi mentionner dans cette période d'exploration trois autres courts textes de Rafael Spregelburd qui sont écrits à l'occasion de commandes européennes comme ce sera de plus en plus le cas par la suite. Il s'agit de *Canciones alegres de niños de la patria / Chansons joyeuses d'enfants de la patrie* (1998) pour le Festival de la Renaissance en France, *Satánica / Satanique* (1998) pour le Festival de la Mousson d'été en France et *Estado / Etat* (1998) pour le Royal Court Theater en Angleterre.

4-2 ... et théories scientifiques

Nouvelle étape ou approfondissement d'une même recherche, toujours est-il qu'autour des années deux-mille, les références philosophiques sont complétées par des théories scientifiques pour essayer de comprendre autant que de représenter cette autre réalité dont il est question. Physique Quantique, Théorie du chaos, Géométrie fractale, Thermodynamique, etc., Spregelburd s'appuie sur des théories scientifiques du XX^e siècle révolutionnaires sur le plan épistémologique, capables de comprendre des phénomènes complexes de la vie comme un fleuve ou même le cours de la bourse. Naît là un type de « réalisme alternatif » où la science devient un interlocuteur particulier et omniprésent :

Une œuvre chaotique crée aussi une illusion de vie dans la mesure où elle invente un corps cohérent avec lui-même et non avec les idées préalables sur le monde que les spectateurs ont déjà. Une œuvre chaotique idéale n'a pas de morale. La morale ce n'est pas son problème, elle ne la connaît pas. Elle offre plus d'un point de vue, et ainsi peut problématiser au lieu de tranquilliser. Beaucoup d'auteurs ont revendiqué les concepts de la théorie du chaos, la majorité sans le savoir. Le choix de la catastrophe plutôt que celui de la tragédie, la fuite du message chiffré et de la pièce bien faite, etc. sont autant d'éléments qui peuvent donner lieu à un théâtre plus vivant, en tous cas dans le sens où la vie est plus complexe que les explications réductionnistes qu'on en fait²³².

²³² Spregelburd, Rafael, "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, p. 70 : "Una obra caótica crea también la ilusión de la vida en tanto inventa un cuerpo que es coherente consigo mismo, y no con las ideas previas a ese cuerpo que los espectadores ya tienen sobre el mundo. Una obra caótica ideal carece de moral. La moral no es asunto suyo, le es desconocida. Soporta más de un punto de vista, por lo tanto lo que hace es problematizar más que

Par ailleurs, ces mêmes années correspondent au krach économique de l'Argentine suite à la décennie de néolibéralisme effréné qui mène le pays à des situations tout autant grotesques que tragiques. C'est là que chaos et crise se retrouvent même si l'analogie doit toujours rester énigmatique dans la fiction comme le dit Rafael Spregelburd lui-même :

Le théâtre se méfie des contenus. Non pas parce qu'il est devenu superficiel. Cela s'explique par le fait que, dans une société en crise, ces contenus sont déjà très présents dans la tête du spectateur avant même d'entrer dans la salle de spectacle. Le spectateur intelligent en profite pour confronter ses propres idées, ses propres contenus, avec ce qui se présente devant lui, qui doit nécessairement être autre chose. Si ce n'est pas le cas, la comparaison, ou la réflexion deviennent très vite ennuyeuses. Faire en Argentine aujourd'hui une œuvre sur la corruption par exemple serait aussi ennuyeux que de faire une pièce sur la violence en Colombie ou sur le racisme en France²³³.

Les débuts de cette réappropriation de la science coïncident paradoxalement avec une nouvelle méthode d'écriture et de mise en scène chez Rafael Spregelburd ; celles de la création collective et des improvisations. *Fractal* [Fractale], *DKW Brasil* [DKW Brésil] et *El plan canje* [Le Plan d'échange] (2000) s'élaborent avec la matière des improvisations des différents groupes d'acteurs, réorganisée ensuite par Rafael Spregelburd dans une fiction. Ces pièces suivent structurellement les principes réflexifs de la théorie des Fractales sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. *Un momento argentino / Un Moment argentin* (2001) se développe ainsi depuis les improvisations des acteurs pour raconter comment, au sein d'une même famille, les militaires et les militants cohabitent en temps de crise économique.

Pour sa part, le projet de *L'Héptalogie* est enrichi par deux nouvelles œuvres qui témoignent de ce vif intérêt pour les théories scientifiques. *La estupidez / La Connerie* (2001), inspirée du péché de cupidité, développe un *road-movie* à travers cinq histoires en parallèle autour de l'équation Lorenz et de la course à l'argent. Elle est par ailleurs la

tranquilizar. Muchos autores han apelado a conceptos de esta teoría, la mayoría sin saberlo. La apelación a la catástrofe por sobre la tragedia, rehuir del mensaje cifrado y de la *pièce bien faite*..etc. pueden dar lugar a un teatro más "vivo", al menos en el sentido en que entendemos que la vida es más complejidad que las explicaciones reduccionistas." (Nous traduisons.)

²³³ Hernández, Marisa, "Rafael Spregelburd", *Hispanamérica* 34, n° 102, 2005, p. 49: "[...] el buen teatro desconfía de los contenidos. No porqué se haya tornado frívolo. Lo que pasa es que los contenidos, en una sociedad en crisis, ya están muy presentes en la cabeza del espectador antes de entrar a la sala donde se verán una representación. El espectador inteligente disfruta de copara ¿??? sus propias ideas, sus propios contenidos, con aquello que se le presenta ante sus ojos, que debe ser necesariamente otra cosa. Si no, la comparación, o la reflexión son aburridísimos. Hacer en Argentina en este momento una obra sobre la corrupción, por ejemplo, sería tan aburrido como hacer una sobre la violencia en Colombia, o sobre la Xenofobia en Francia." (Nous traduisons.)

première pièce de notre corpus. *El Pánico / La Panique* (2002), associée au péché de paresse, travaille à partir d'improvisations des acteurs le détournement de films de série B pour créer des ponts entre réalité des vivants et monde des morts.

Finalement, comme point culminant de cette période de surenchères et d'expérimentations, *Bizarra* [Bizarre] (2003) propose un format de *teatronovela* en dix chapitres de trois heures chacun, pris en charge par une équipe de quatre-vingt-cinq artistes et sous-titrée « La lutte des classes expliquée aux enfants, avec du porno et du pop²³⁴ ». Cette expérience atypique, qui lui vaut la reconnaissance d'un large public, confirme sa place dans le champ théâtral argentin.

Les années suivantes, Rafael Spregelburd prolonge ses recherches parascientifiques tant sur le plan dramaturgique que scénique avec une maîtrise et une efficacité toujours plus grande. Par ailleurs, les projets et les rencontres se multipliant, Rafael Spregelburd s'essaie à différents formats et réussit à mener de front la compagnie du Patrón Vázquez, le travail avec de nouveaux groupes d'acteurs et les commandes à l'international.

5- Des verbes irréguliers jusqu'à aujourd'hui (2004-2015)²³⁵

5-1 Aboutissement de *L'Héptalogie*

Plus de dix après sa découverte du tableau des *Sept péchés capitaux* de Bosch à Madrid, Rafael Spregelburd conclut *L'Héptalogie* avec deux pièces qui poussent encore plus loin les recherches précédentes. Ces deux pièces font partie de notre corpus. *La Paranoïa / La Paranoïa* (2007), surprenante interprétation du péché de gourmandise, déploie un univers de science-fiction pour questionner la fabrique de la fiction elle-même et sa frontière ambiguë avec ce qui n'en est pas. *La Terquedad / L'Entêtement* (2007), confronte le péché d'orgueil initial au contexte idéologique d'une Guerre d'Espagne touchant à sa fin à travers le projet polémique d'une langue universelle.

²³⁴ “La lucha de clases explicada a los niños, con pornografía y pop”. (Nous traduisons.)

²³⁵ Reprenant l'idée du titre de l'anthologie *Les Verbes irréguliers* (2008) et l'étendant jusqu'aux dernières années, il s'agit d'une période de production hétéroclite, simultanée, jouant ses lois à chaque nouvelle expérience.

5-2 Les verbes irréguliers

L'écriture des dernières pièces de *L'Héptalogie* entre 2005 et 2007 s'accompagne d'un certain nombre d'autres projets caractérisés surtout par leur diversité. Cependant une nette curiosité pour des formes plus classiques et des contextes plus réalistes dans certaines des pièces en question témoigne d'un besoin avoué de contrepoint face aux excès multiples de *L'Héptalogie*. Dans ce sens, Rafael Spregelburd explique :

Comme en 1997 et ensuite en 2003, l'année 2007 a été marquée par de nombreuses créations. Après quasiment trois années d'écriture simultanée et plusieurs pièces très différentes poussant parallèlement comme de la mauvaise herbe, bâtarde et métisse. Cette tendance, que je voyais avant comme une anomalie, est finalement devenue une norme dans mes processus de création : écrire en parallèle plusieurs pièces signifie pour moi satisfaire voracement plusieurs appétits, souvent antithétiques. [...] Face à une vision négative qui en conclurait que chaque œuvre est donc démentie par celles qui s'opposent à elles, je commence à penser, en réalité, que cette heureuse cohabitation de choses contraires est fondamentale dans mon écriture (dans ma vie) [...] ²³⁶.

Ainsi, *Lúcido / Lucide* (2006), détourne le genre mélodramatique en renversant une comédie onirique en véritable tragédie familiale. *Buenos Aires / Buenos Aires* (2006) raconte l'étrange arrivée du gallois Gwyn dans une colocation portègne cocasse jusqu'à la découverte finale du drame intime qui l'a poussé à fuir son pays. *Acassuso* (2007), peint le quotidien haut en couleur d'un groupe d'institutrices dans une école de quartier périphérique de Buenos Aires. *Bloqueo* [Blocus] (2007) suit l'enregistrement musical quelque peu loufoque entre un groupe de musiciens cubains et des techniciens argentins.

Après une année de latence dans son écriture à la fin de *L'Héptalogie*, Rafael Spregelburd revient avec *Todo / Tout* (2009) qui, sous forme de trois tableaux (« État », « Art » et « Religion »), décortique le discours sur la fin des idéologies. Cette pièce fait partie de notre corpus. Les deux projets suivants entament une collaboration étroite avec la musique par ailleurs toujours importante pour Rafael Spregelburd. *Apátrida doscientos años y unos meses* [Apatride, deux-cents ans et quelques mois] (2010) est un opéra parlé mono-dramatique qui

²³⁶ Spregelburd, Rafael, "Prólogo", in *Los verbos irregulares, Acassuso. Lúcido. Bloqueo. Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 5 : "Como ya había sucedido en 1997, y luego en el 2003, el 2007 fue un año caracterizado por múltiples estrenos, lo cual implicó prácticamente tres años previos de escrituras simultaneas, de varias piezas muy distintas creciendo en paralelo como maleza mestiza y cimarrona. Esta característica, que yo en general tendía a ver como anomalía, ha empezado a instalarse en mis procesos creativos más bien como la norma: escribir en paralelo significa para mí satisfacer golosamente apetitos múltiples, en la mayoría de los casos, contradictorios. [...] Frente a una actitud negativa que podría aseverar que, entonces, cada obra esta desmentida aquí por sus detractoras, estoy empezando a pensar que, en realidad, esta amable convivencia de opuestos es fundamental en mi escritura (en mi vida) [...]" (Nous traduisons.)

revient sur les fondements polémiques de l'art national argentin au XIX^e siècle. *Envidia* [Jalousie] (2010) est un opéra adapté de pièces antérieures, *La extravagancia* et *Satánica*.

5-3 *El fin de Europa, vers une nouvelle Héptalogie ?*

En 2012, Rafael Spregelburd est invité à diriger l'atelier international de l'École des Maîtres²³⁷ et se propose de travailler la brûlante question d'une hypothétique fin de l'Europe. Intéressé par ce sujet autant pour son potentiel dramaturgique que ses enjeux politiques, notamment son eurocentrisme latent, Rafael Spregelburd en poursuit la réflexion au-delà du cadre de l'atelier. À la manière de *L'Héptalogie*, le concept de « Fin de l'Europe » devient une matrice qui suscite les projets les plus récents de l'auteur. *Spam* (2013) poursuit l'expérience des opéras parlés, cette fois autour d'une intrigue maffieuse italo-chinoise sur fond de crise économique et autres promesses apocalyptiques. C'est la dernière pièce de notre corpus. *Santa Cecilia de Borja en Zaragoza* [Sainte Cécile de Borja à Saragosse] (2014) revient sur l'histoire de la restauration ratée du tableau « Ecce Homo » par Cecilia Fernandez qui vient remettre en question les principes de l'histoire de l'art et leur légitimité. *Furia avícola* [Furie avicole] (2014) réunit plusieurs textes de l'atelier. Enfin, ou plutôt à venir, le spectacle *El Fin de Europa* [La Fin de l'Europe] (prévu pour septembre 2017 à la Comédie de Caen), promet une série de tableaux brefs et autonomes très corrosifs sur la question de la fin et autres mythes contemporains à la mode. Pour se faire une idée, ce commentaire de l'auteur nous semble annoncer la couleur :

De fait, un projet européen, en pleine crise mondiale, dirigé par un Argentin... Qu'est-ce qui pouvait sortir de là ? J'ai eu l'idée du concept de fin parce que je les voyais tous [les élèves] très angoissés à l'idée de la crise. J'en ai vécu plusieurs en Argentine et j'ai voulu leur dire ce que j'en pensais : que l'idée de fin est une fantaisie, une fantaisie utile. Avec l'épouvantail de la fin, on peut installer des politiques qui font que rien ne change alors que la fin en soi n'existe pas²³⁸.

²³⁷ Il s'agit d'un cours de perfectionnement théâtral international et itinérant pour des artistes européens entre 24 et 32 ans. Lors de sa 21^e édition en 2012, l'atelier était organisé entre la Belgique, l'Italie, le Portugal et la France et Rafael Spregelburd a proposé de travailler sur les « Cellules théâtrales : machines pour produire des catastrophes ».

²³⁸ Tesone, Raquel, « Al diván con Rafael Spregelburd », *Revista El Inconsciente* [En ligne], consulté le 23/05/2016, disponible sur <https://revistaelinconsciente.com/2016/02/15/al-divan-rafael-spregelburd/>: "En fin, un proyecto europeo, en medio de una crisis global, dirigido por un argentino. ¿Qué otra cosa podía surgir? Se me ocurrió la idea del final porque los veía a todos muy angustiados por la crisis. Yo viví varias en Argentina y me propuse decirles lo que pensaba: que la idea de final es una fantasía, una fantasía útil. Con el cuco del final se pueden implementar las políticas para que nada cambie realmente, el final no existe." (Nous traduisons.)

Ainsi, Rafael Spregelburd explore de nouvelles questions depuis des formes renouvelées même si son théâtre atypique prolonge des recherches initiales qui le rendent reconnaissable entre mille.

6- Les sept procédés

Rafael Spregelburd a souvent résumé sa vision du théâtre à partir de sept procédés. Il précise toujours par ailleurs que, si la question du procédé concerne la forme et que le travail du théâtre se trouve bien là, il ne faut pas oublier que c'est au fond le dévoilement d'un contenu autre qui est en jeu :

[...] la question du procédé est liée presque exclusivement au problème de la création des formes. Et c'est un problème dont il a beaucoup été question ces derniers temps. La préoccupation excessive pour la forme a généré dans beaucoup de cas un théâtre sans aucune préoccupation pour le contenu. Quand on parle de rénovation [...] on fait systématiquement allusion à la « nouveauté des formes ». C'est sûr que les artistes travaillent de manière obsédante la forme (la volonté de donner forme au chaos intérieur est l'unique certitude du créateur) et sur l'informe rien ne peut être dit, par définition. Cependant nous savons aussi que la lutte pour la forme renferme un but bien plus attractif : le dévoilement du contenu. Et par contenu je ne pense pas uniquement au thème²³⁹.

6-1 La fuite du symbolique

Partant du principe que le matériel artistique est une chose qui s'ajoute à la réalité, ce matériel a sa propre existence et ne peut être considéré comme un reflet symbolique de la réalité :

Le produit artistique est plus réel que le réel. Ce n'est pas le signe d'autre chose, c'est la chose elle-même. Une des premières données consiste à fuir toute lecture symbolique (réductionniste et presque toujours évidente²⁴⁰).

²³⁹Hartwig, Susanne, Portl, Klaus (éd.) "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, p. 66: "[...] el asunto del procedimiento está ligado casi exclusivamente al problema de la creación de formas. Y este es un problema cuyo fuego se ha avivado mucho estos últimos tiempos. La excesiva preocupación por la forma ha generado en muchos casos un teatro sin ninguna preocupación por el contenido. Siempre que se habla de renovación [...] se alude sistemáticamente a la "novedad de las formas". Es cierto que los artistas trabajan obsesivamente sobre la forma (lo voluntad de dar forma al caos interno es la única certeza del creador) y sobre lo informe nada puede decirse, por su propia definición. Pero sabemos también que la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido. Por contenido no me refiero solamente al tema." (Nous traduisons.)

²⁴⁰*Ibidem.*: "El producto artístico es más real que lo real. No es signo de otra cosa, es la cosa. Huir de toda posible lectura simbólica (reduccionista y casi siempre, obvia) es el primero." (Nous traduisons.)

Les analogies, métaphores et autres allégories ne sont donc pas l'objet de ce théâtre et il souhaite se distinguer de la posture d'un théâtre résistant qui recourt au symbolique pour contourner la censure.

6-2 L'imagination technique

Afin d'éviter les impasses d'un théâtre thématique, l'auteur s'appuie sur la technique qui vient révéler plutôt qu'expliquer la profonde volonté de l'auteur que lui-même ne connaît pas totalement. Ainsi, il s'identifie au peintre Francis Bacon qui lance d'abord la matière sur la toile puisque le « thème doit rester totalement congelé dans la forme²⁴¹. » Pour ce faire, Rafael Spregelburd dit favoriser les méthodes qui créent des accidents et des rencontres hasardeuses au sein du matériel qu'il convoque.

6-3 La multiplication du sens

À partir de la distinction évoquée entre Signification et Sens, le théâtre doit utiliser le langage de manière consciente. S'il est un outil vital de notre expérience, il faut aussi le déconstruire pour approcher l'incompréhensible, l'inconnu, la métaphysique de cette expérience. L'art est donc à la recherche du Sens tout en travaillant à partir des conventions et des formats de la Signification.

6-4 L'attentat linguistique

Le théâtre doit proposer une logique alternative à celle qui régit le langage depuis la rationalité et la causalité. Pour cela Rafael Spregelburd propose de révéler la logique naturellement catastrophique des événements :

Dans la catastrophe, les faits s'accélèrent jusqu'au point où les effets précèdent les causes et l'événement catastrophique n'est plus le signe d'un autre événement, mais se convertit en présence pure inexplicable, placée face à notre pensée²⁴².

Il s'agit de suspendre une logique discursive trop stricte et de la mêler avec d'autres systèmes de production du sens.

²⁴¹ *Ibidem.*, : "El tema debe quedar totalmente congelado en la forma." (Nous traduisons.)

²⁴² *Ibid.*, p. 68: "En la catástrofe, los acontecimientos se aceleran hasta el punto en que los efectos preceden a las causas, y el evento catastrófico deja de ser signo de otro evento y se convierte en pura presencia inexplicable y tensada ante nuestro pensamiento." (Nous traduisons.)

6-5 La fuite du langage

L'art ne relève définitivement pas d'une fonction communicationnelle et c'est heureux, selon l'auteur, car il permet un autre type de relation signifiante : la contagion.

Dans la communication un émetteur dit « A » et espère que le récepteur entende exactement « A » avec le moins d'ambiguïté et de bruit possibles. [...] le récepteur doit se transformer ensuite en émetteur (et vice et versa) pour faire tourner le mécanisme discursif. Rien de tout ça n'a lieu dans l'art. L'artiste offre timidement, mais honnêtement sa cosmovision, son regard personnel, son univers d'images non régies par le sens commun. Et de fait, c'est cela que recherchent les bons spectateurs ! Ils n'attendent plus que l'artiste leur « représente », leur renvoie une image sensée qui représente ce que nous sommes. L'image doit être insensée. Elle doit être en dehors du langage que nous parlons. Là, le véritable miracle de l'art advient. [...] Pour moi, il ne peut y avoir de communication, au sens strict, dans l'art ni dans le théâtre. Il s'agit d'autres formes de contact. J'appelle cela « contagion ». Contagion d'impressions, de peurs, d'intuitions, encore sans nom, au-delà de l'explicable pour le sens commun, ce sens commun qui nous appartient à tous y que ne dit rien de plus que ce que nous savons déjà. Mais ce n'est pas un problème qu'il n'y ait pas de communication. Je pense même que c'est souhaitable. La communication existe dans beaucoup d'autres sphères de l'activité humaine et c'est une bonne chose que la spécificité de l'art ne passe pas par là²⁴³.

6-6 Désolenniser l'objet

Une des missions principales de l'art est de déplacer la solennité des objets convoqués, autrement dit leur autorité et leur univocité afin de les remettre en mouvement et, ainsi, laisser une place à celui qui assiste à l'acte théâtral :

La solennité n'est pas la même chose que le manque d'humour, c'est l'affirmation à tendance fasciste d'une seule vérité. [...] Pour éviter la solennité dans un processus créateur, il faut savoir sortir de soi-même. Comprendre que je peux voir une chose et autre chose en même temps. Me débarrasser de mes convictions antérieures, et me moquer aussi, si possible, des convictions qui pourraient surgir après. De cette manière seulement mon regard ne pourra être l'unique clef pour dénouer l'œuvre. Inclure d'autres regards est ma garantie rituelle de théâtralité et de confrontation avec mes contemporains. L'absence de solennité est fondamentale pour permettre

²⁴³ Hernández, Marisa, "Rafael Spregelburd", *op. cit.*, "En la comunicación el emisor dice "A" y espera que el receptor entienda exactamente "A", con la menor ambigüedad y ruido posibles. [...] luego el receptor debe transformarse en emisor (y viceversa) y volver a echar a rodar el mecanismo discursivo. Nada de eso ocurre en el arte. El artista ofrece tímida pero honestamente su cosmovisión, su mirada privada, su universo de imágenes no dominadas por el sentido común. Y de hecho, justo es lo que los buenos espectadores esperan! Ya no se espera que el artista se nos "represente", nos devuelva una imagen sensata que represente que somos. La imagen debe ser insensata. Debe estar fuera del lenguaje que hablamos. Allí ocurre el verdadero milagro del arte. [...] No hay para mi comunicación en el arte, ni en el teatro, en sentido estricto. Lo que hay son otras formas de contacto. Yo lo llamo 'contagio'. Contagio de impresiones de temores, de intuiciones aun si nombre, aun fuera de lo explicable por el sentido común, ese que nos pertenece a todos, y que no dice nada que no sepamos de antemano. Pero que no haya comunicación, no debe sonar a algo grave. Yo creo que es naturalmente deseable. Existe comunicación en muchas otras aéreas de la actividad humana, y está bien que la especificidad del arte prescinda de esta." (Nous traduisons.)

que dans ce vide soit nécessaire la présence de l'autre. Celle d'un spectateur. Et c'est bien en cela que consiste le rituel théâtral²⁴⁴.

La capacité à désacraliser et désolenniser les objets mis en scène serait donc un point particulièrement subversif du théâtre dans la mesure où elle fait une place réelle à l'altérité.

6-7 Procédé réflexif

L'auteur promeut une logique réflexive ou de la *réfléctafore*, inspirée de la logique des Fractales, dont le flocon de neige serait la représentation idéale. Cette dernière fait en sorte que le tout soit dans chaque partie et à différents niveaux de détails. Tout se reflète et se répond librement, finalement comme dans la vie :

Une réfléctafore c'est tout recours rhétorique (la métaphore incluse) qui opère en reflétant dans un détail moindre de l'objet fabriqué artificiellement la totalité ou d'autres parties de ce même objet. De là son nom, il reflète, avec plus ou moins de fidélité, d'autres éléments constitutifs de l'objet garantissant ainsi une illusion de vie²⁴⁵.

6-8 La production bourgeoise

Il faut sortir le théâtre du système de consommation bourgeois et capitaliste. Pour cela, l'auteur invite à penser autrement le public. Il faut éviter de le présupposer socialement et culturellement avant même que la rencontre ait lieu sinon le théâtre se réduit à un circuit pour et par les mêmes. Le théâtre doit pouvoir être pour « cualquiera », dans l'idée d'un « quiconque » selon l'expression d'Alain Badiou²⁴⁶.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 69: "La solemnidad no tiene que ver con la falta de humor sino con la afirmación fascistoide de una única verdad. [...] Para evitar la solemnidad en un proceso creador hay que saber deshabitar. Comprender que debo poder ver lo mismo y otra cosa al mismo tiempo. Descreer de mis convicciones previas a la obra, y burlarme también -de ser posible- de la permanencia de aquellas convicciones que pudieran surgir después de la obra. Solo así mi mirada no será la única clave para desenredar la obra; incluir otras miradas es mi garantía ritual de teatralidad y de confrontación con mis contemporáneos. La falta de solemnidad es fundamental para permitir que en ese hueco sea necesaria la presencia de otro. De un espectador porque en eso consiste el rito teatral." (Nous traduisons.)

²⁴⁵ *Ibidem.*, "La reflectafora es un recurso un poco más difuso, pero también menos newtoniano. Una reflectafora es todo recurso retórico (la metáfora está incluida) que opera a partir de reflejar en un pequeño detalle del objeto fabricado artificialmente a la totalidad o a otras partes de ese mismo objeto. De allí su nombre: refleja, con mayor o menor fidelidad, otros elementos constitutivos del objeto creado, y por lo tanto funciona como la garantía de la ilusión de "vida". (Nous traduisons.)

²⁴⁶ Cf. Badiou, Alain avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, collection Café Voltaire, 2013.

Je crois qu'il est fondamental de ne rien présupposer sur le public pour que celui-ci puisse fonctionner comme un désirable « quiconque²⁴⁷ ».

Cette idée d'un « quiconque » dialogue particulièrement bien avec l'idée d'un théâtre qui tente toujours de vérifier l'égalité selon Jacques Rancière et nous y reviendrons.

7- Des processus de créations eux aussi hétérogènes

À l'image de la diversité de sa production dramatique, les processus de création sont multiples. Le simple parcours antérieur des œuvres de Rafael Spregelburd laisse entendre cette diversité. Pour cerner les différentes pratiques, on peut distinguer deux grandes catégories, une première sépare le travail dramaturgique de celui de la scène, une seconde hybride les deux selon les principes d'une « écriture de plateau²⁴⁸ ». Par ailleurs cette distinction entre les deux pratiques ne se veut pas évolutive, même si la seconde pratique devient toujours plus fréquente. Rafael Spregelburd affirme trouver dans l'alternance des processus de création la même complémentarité que celle des genres dramatiques évoquée auparavant :

Certaines de mes œuvres proviennent d'un travail solitaire de bureau, d'autres répondent à des commandes spécifiques. Certaines résultent du tumulte animé des répétitions avec les acteurs, d'autres se sont faites dans une intimité absolue, en secret, jusqu'à ce que je les fasse lire aux acteurs quand la toute dernière ligne est prête. Imaginez-vous cher lecteur que je revenais d'une répétition bruyante d'*Acassuso* et je me mettais à écrire - dans le meilleur des cas - une autre œuvre. Avec d'autres règles. Pour d'autres gens. Pour un autre pays. Avec un autre destin. Loin de m'effrayer cette séparation apparemment pathologique de la personnalité de l'écrivain, cette dissolution de ce que nous supposons « le personnel », c'est ma garantie depuis le ludique d'assumer des points de vue inespérés, d'appréhender des choses inconnues à partir de l'observation d'autres grammaires²⁴⁹.

²⁴⁷ Hartwig, Susanne, Portl, Klaus (éd.) *"Rafael Spregelburd", op.cit.*, p. 71: "Creo que es fundamental no presuponer nada sobre el público para que éste pueda funcionar como un deseable "cualquiera". (Nous traduisons.)

²⁴⁸ Nous reprenons ici l'expression consacrée « d'écrivain de plateau » développée par Bruno Tackels notamment dans une collection aux Solitaires Intempestifs et que Marion Cousin étudie également dans *L'Auteur en scène. Analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, Thèse en Études Théâtrales, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2012.

²⁴⁹ Spregelburd, Rafael, "Prólogo", in *Los verbos irregulares, Acassuso. Lúcido. Bloqueo. Buenos Aires, op. cit.*, pp. 5-6; "Algunas de mis obras son trabajos solitarios de escritorio, otras responden a pedidos específicos. Algunas ocurren en el griterío fervoroso de los ensayos con los actores, y otras en la más absoluta intimidad, en secreto, hasta que las doy a leer con la última línea de texto terminada. Imagínese usted querido lector, que yo volvía a casa de un ensayo tumultuoso de *Acassuso* y me ponía a escribir -a lo mejor- otra obra. Para otras reglas. Para otra gente. Para otro país. Para otro destino. Lejos de abrumarme esta división aparentemente patológica de la personalidad de escritor, la propia disolución de eso que suponemos "lo personal" es mi garantía lúdica de asumir puntos de vista insospechados; de aprender cosas inciertas a partir de la observación de otras gramáticas." (Nous traduisons.)

D'une part, un certain nombre d'œuvres²⁵⁰ sont écrites préalablement et proposées *telles quelles* aux acteurs dans la mesure où les répétitions amèneront forcément à modifier certains détails. Le travail de répétition commence directement avec les textes en main, la réflexion sur le sens et la dramaturgie se jouant davantage sur le plateau qu'autour d'une table préalable. C'est le cas d'une majorité de pièces écrites pour El Patrón Vázquez avec l'avantage d'une pratique de longue date de l'univers de l'auteur et d'une compréhension intuitive de ses propositions par les acteurs. Par ailleurs, cette même situation se présente quand le texte est une commande extérieure et sera monté et joué par une autre équipe.

Dans le cas de certaines commandes ou directions d'atelier voire même dans de récentes expériences avec El Patrón Vázquez²⁵¹, l'écriture dramatique se développe durant les répétitions avec les acteurs grâce à la vérification et la modification simultanée des textes proposés et des idées de l'auteur concernant des personnages, des situations ou des pistes de mise en scène. Le travail de Rafael Spregelburd peut même consister à poser uniquement un cadre, un début de canevas général, une matrice de narration que les acteurs doivent ensuite nourrir de leur proposition, notamment en partant d'un certain autobiographique fantasmé²⁵². Le travail de dramaturgie est donc en partie collectif même si guidé et coordonné par Rafael Spregelburd et cela n'est pas sans rappeler des traits de la création collective.

²⁵⁰ Tel est le cas de *La inapetencia*, *La extravagancia*, *La modestia*, *La estupidez*, *La terquedad*, *Raspando la cruz*, *Un momento argentino*, *Remanente de invierno*.

²⁵¹ Tel est le cas de *Fractal* avec les élèves de son atelier, *DKW* et *Plan Canje* avec les acteurs brésiliens de CAOS, *El Pánico*, avec les acteurs de l'ENAD, *Bloqueo* et *Acassuso* avec certains acteurs rencontrés à l'occasion de *Bizarra*, *La Paranoïa* avec l'équipe du Patrón Vázquez.

²⁵² Voir Pisani, Guillermo, *Le processus d'écriture et la pratique scénique chez Joël Pommerat et Rafael Spregelburd*, op.cit.

C - GABRIEL CALDERÓN

1- Parcours et contexte

1-1 Formation

Gabriel Calderón (Uruguay, 1982) pratique le théâtre très tôt entre cours et ateliers, notamment avec le professeur Diego Artucio et au sein du Teatro Circular de Montevideo. Quelque temps après sa sortie du lycée, il intègre la principale formation publique en Art dramatique d'Uruguay, à savoir l'École Multidisciplinaire d'Art Dramatique Margarita Xirgu. Il y rencontre la metteuse en scène Mariana Percovich qui est sa professeure et deviendra une collaboratrice fondamentale pour la suite.

Pratiquant parallèlement la dramaturgie en autodidacte alors que les formations proposées au niveau national se concentrent surtout sur le jeu d'acteur, Gabriel Calderón est sélectionné comme boursier en 2004 pour un cours de dramaturgie et mise en scène à Madrid comptant comme professeurs Rafael Spregelburd, Sergi Belbel, José Sanchís Sinisterra ou encore Juan Mayorga.

1-2 À la tête d'une nouvelle dynamique

Depuis la fin de la dictature en Uruguay, le champ théâtral indépendant semble polarisé entre deux générations. D'une part, ceux qui ont vécu le régime militaire prolongent aujourd'hui le modèle d'un théâtre de résistance, majoritairement organisé en groupes et avec des salles propres. D'autre part, la génération postdictature à la marge des circuits officiels est davantage attirée par les questions esthétiques et la découverte d'espaces de représentation alternatifs.

La génération suivante, celle des créateurs nés dans les années quatre-vingt, qui commencent à travailler dans les années deux-mille, vient dépasser cette polarisation en réinvestissant les théâtres par des approches nouvelles, en se formant dans les écoles officielles pour monter des collectifs alternatifs et en participant activement aux politiques culturelles du moment. L'essor de cette génération sur les scènes coïncide avec l'élection

d'un gouvernement de gauche qui met en place des politiques favorables à la culture.

Mélanie Léger explique ainsi :

Née avec le retour à la démocratie en Uruguay, cette génération représente la première génération n'ayant pas connu la dictature militaire à atteindre le marché du travail au début des années 2000. Alors que la crise économique de l'Argentine en 2001 a des répercussions importantes en Uruguay, en 2004 est élu pour la première fois le Frente Amplio, une coalition de mouvements et de partis politiques de gauche. Celui-ci effectue, dès le début de son mandat en 2005, une certaine restructuration des programmes en matière de culture. Ainsi, cette génération, héritière d'une tradition théâtrale en rupture depuis la fin de la dictature, commence une carrière en bénéficiant d'une amélioration du statut professionnel des artistes²⁵³.

Gabriel Calderón contribue amplement à cette restructuration politique et culturelle en travaillant quelque temps au sein du gouvernement²⁵⁴.

Par ailleurs, les jeunes artistes en question, héritiers des pratiques et des discours de la génération postdictature, se refusent à la logique contraignante d'un groupe stable et d'un lieu unique et pensent toujours le théâtre au contact d'autres disciplines. Baptisée la génération des *Escenaturgos*²⁵⁵ ou autodésignée comme celle de *Los Nuevos*²⁵⁶, elle est caractérisée par des pratiques interdisciplinaires ainsi que par un partage des activités artistiques et des tâches administratives depuis une logique ouverte du collectif²⁵⁷. La tradition de la création collective est là aussi actualisée.

Gabriel Calderón serait considéré, si ce n'est comme le représentant, du moins comme le point de départ de cette rénovation alors qu'il abandonne l'EMAD à son retour d'Espagne et se lance dans ses projets en fondant le groupe COMLOT avec le chorégraphe Martin Inthamoussú.

²⁵³ Léger, Mélanie, *Auteurs dramatiques uruguayens contemporains : entre récit individuel et engagement collectif*, Mémoire de Maîtrise en Théâtre, Université du Québec, 2013, p. 4.

²⁵⁴ Gabriel Calderón est nommé coordinateur général des projets culturels au Ministère de la Culture de 2006 à 2010. En 2011, il coordonne l'organisation des événements pour le bicentenaire de l'Uruguay. Par ailleurs, Gabriel Calderón dirige de 2005 à 2006 la plateforme *Enconstruxion* qui cherche à faire connaître les jeunes créateurs scéniques du pays, soutenir les lieux indépendants et développer des relations avec le milieu académique.

²⁵⁵ L'expression vient du dramaturge uruguayen Sergio Blanco pour qualifier la polyvalence de ces artistes que l'on pourrait traduire par « scénaturges » en français.

²⁵⁶ Calderón, Gabriel, "Nota sobre nosotros "los Nuevos", *Revista digital Ministerio de educación y cultura*, n°5, 2008, pp. 31-35.

²⁵⁷ Braselli, Gabriela, "El teatro de la pos dictadura uruguaya buscando su voz", *Gestos*, n°53, Abril 2012, pp. 85-86.

1-3 COMLOT, compagnie d'arts scéniques contemporains (2005)

Créée en 2005 par Gabriel Calderón et Martin Inthamoussú après le succès de leur mise en scène chorégraphiée de *Morir* [Mourir] de Sergi Belbel, cette compagnie atypique intègre en 2007 des créateurs appartenant à la génération postdictature qui sont Mariana Percovich, Sergio Blanco y Ramiro Perdomo.

COMLOT est une plateforme interdisciplinaire pour la création de spectacles où les cinq membres en question restent indépendants dans la conception de leurs projets. Le collectif n'implique pas ici un groupe stable d'acteurs ni de techniciens, ni un lieu précis et encore moins une exigence de production régulière. Selon Gabriel Calderón, ce fonctionnement cherche à ne jamais entraver la liberté de création individuelle et à multiplier les chances de rencontres professionnelles :

On a beaucoup accusé les créateurs contemporains de placer l'individuel au-dessus du collectif. On a beaucoup surestimé, du moins dans mon pays, l'idée du collectif, groupe, travail, rôles, participation, comme si tout cela était positif en soi. À COMLOT, nous croyons que le collectif doit impulser l'individualité de chacun de ses membres et cela est en opposition claire avec l'idée classique du groupe où tous travaillent pour le bien collectif, y compris en sacrifiant l'éclat (*lucimiento*, en espagnol signifie aussi brio, le fait de briller) personnel. Notez que j'utilise le mot éclat parce que c'est le mot qui a été utilisé pendant des années pour limiter l'épanouissement de certaines personnes dans un groupe. Briller, émerger, se mettre en valeur, se détacher, se distinguer étaient mal vu, car cela faisait de l'ombre aux collègues, les laissait à l'écart. Dans notre groupe, nous voulons continuer à être un moyen de développement individuel des personnes, nous n'avons ni assemblées ni commission de travail, on n'est pas de COMLOT, on travaille avec COMLOT²⁵⁸.

COMLOT est donc là pour que chacun se développe et fasse ce qu'il n'aurait pu faire seul pour des raisons logistiques, de formation ou de temps. Il est un moyen d'échanges et de discussions, de possibles et toujours libres collaborations. L'un monte le texte de l'autre, l'autre joue le texte de l'un, l'autre convoque tout le groupe, l'autre conseille l'un ou coécrit à quatre mains, à Montevideo, à distance, dans le cadre d'un laboratoire ou une résidence internationale. Les esthétiques et les projets diffèrent, et le collectif remet chaque année en discussion l'intérêt d'une telle organisation.

L'interdisciplinarité est aussi un principe phare du groupe avec des spectacles entre théâtre, danse, arts plastiques, performance et musique qui cherchent à tendre à la

²⁵⁸ Calderón, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *Revue Frictions (théâtres-écritures)*, Dossier Hors-série n°5, Paris, avril 2013, p. 69.

« transdisciplinarité²⁵⁹ ». Sans tomber dans une fusion amnésique des traditions et des histoires de chaque discipline, les processus de création tentent d'intégrer le moins hiérarchiquement possible les approches des différentes pratiques artistiques. Par ailleurs, la logique du groupe sollicite les différents artistes à tous les moments du processus, de la mise en scène, à la direction d'acteurs, en passant par la conception et réalisation de la scénographie, la production, la communication ou encore la diffusion des œuvres.

Dans ce cadre, *Los restos de Ana* [Les Restes d'Ana] (2005), la première pièce officielle de COMLOT, aborde une même histoire depuis le point de vue du corps chorégraphique et celui du jeu de l'acteur. À la danse et au théâtre se rajoutent la musique et l'image audiovisuelle pour raconter l'histoire des survivants au suicide d'Ana qui convoquent son souvenir : sa mère, son père, son fiancé, ses deux amants, un homme et une femme.

2- Les débuts irrévérencieux, du cri générationnel aux terrains de l'obscène (2000-2008)

Même si Gabriel Calderón s'y refuse²⁶⁰, on peut distinguer dans sa création dramatique plusieurs étapes. Une première, particulièrement corrosive et décapante, inscrit Gabriel Calderón comme un rénovateur de l'art dramatique en Uruguay.

2-1 Les premières pièces ou l'expression d'un malaise générationnel (2000-2004)

Composé de jeunes étudiants en théâtre et programmé tard en soirée, le spectacle *Ma Petite poupée* (2004) est pourtant un énorme succès, qui permet l'émergence d'un nouveau public et se prolonge en tournées internationales durant plusieurs années. La pièce est considérée par beaucoup comme le point de départ d'une nouvelle dynamique pour la dramaturgie uruguayenne qui reflète une jeunesse irrévérencieuse n'attendant plus qu'on lui donne la parole. Mélanie Léger note ainsi l'importance du phénomène :

²⁵⁹ Inthamoussú, Martin, "Interdisciplina, transdisciplina y mutlidisciplina", *Revista digital Ministerio de educación y cultura, Cuerpo y Objeto*, Montevideo, 2008, pp. 33-37.

<http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/resources/resource/3/>

²⁶⁰ Delorme, Estelle, « Radical Calderón. Trilogie Uruguayenne », (Dossier de presse) *Théâtre des Quartiers d'Ivry* [En ligne], consulté le 05/04/2014, disponible sur http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fr/la-saison/spectacles/uruguay_trilogie: « Je ne dirais pas qu'il y a eu des étapes successives mais plutôt des vecteurs simultanés. J'écris à la fois deux ou trois types de théâtres différents selon mon état d'esprit. »

En parlant du phénomène de sa génération, une participante dit qu'elle appartient à la génération « post-Calderón ». Le spectacle mentionné est perçu comme une sorte de déclencheur pour les créateurs de cette même génération. Comme l'a si simplement expliqué un autre participant en entretien : « avec cette œuvre, les jeunes sont devenus à la mode ». Dans la foulée de cet événement, être auteur dramatique apparaît possible. Cela représente même une porte d'entrée intéressante vers le milieu du théâtre indépendant pour une génération de jeunes artistes à peine sortie de l'école. C'est d'abord en hommage à la pièce de Calderón, qui est déjà entrée dans l'histoire du théâtre en Uruguay, que cette génération est baptisée celle « de la provocation ». Ce terme représente bien l'expérience de Mi Muñequita tant dans le propos explicite du texte dramatique, quelque peu obscène et, provocant, que par la manière dont elle fut réalisée, à partir de la participation à un concours²⁶¹.

Le rapide succès de Gabriel Calderón a un lien direct avec sa capacité dès ses premières pièces à incarner un point de vue différent, une expérience propre à sa génération. Il s'agit de rendre compte de la place et du sentiment de ceux qui n'ont pas vécu la dictature, mais qui sont faits de ses échos et ses traumas, de ses non-dits et ses paradoxes latents. Cela s'incarne principalement depuis la cellule familiale qui, à la manière d'une mise en abyme de la société, révèle sa violence et ses rapports de domination. La famille devient un champ de bataille où la maltraitance, le viol, le meurtre, l'insulte et toutes sortes de violences sont assumés et surenchéris comme l'extrapolation d'une douleur plus profonde. L'humour noir est déjà présent et souhaite renforcer l'irrévérence, mais aussi créer un espace possible de réflexion.

Latent dans *Más vale solo* [Vaut mieux tout seul] (2001), qui met en scène les conflits d'une famille réunie dans une chambre d'hôpital autour du père mourant, le malaise générationnel explose dans *Ma Petite poupée - la farce* écrite en 2000 et mise en scène en 2004. Une famille *a priori* « idéale » de la haute société y révèle peu à peu ses vices et sa violence (sexuelle, langagière, psychologique...) depuis le regard d'une adolescente en pleine régression infantile qui dialogue avec sa diabolique poupée. À la manière d'un jeu de domino, les membres de la famille tombent un à un, chacun bourreau et victime à leur tour, de l'oncle incestueux, à la mère maltraitante, en passant par le père tyrannique et machiste. Représentante d'une génération « née morte » selon l'expression de l'auteur, la *Niña* finit seule avec sa poupée qui semble n'avoir toujours été que la voix d'une douleur héritée et mal comprise. D'une autre manière, *Las buenas muertas / Les Bonnes Morts* (2003) pose la question du conflit générationnel à travers la fiction d'une guerre haineuse des enfants contre les personnes âgées. Les points de vue alternés entre le chef des enfants terroristes,

²⁶¹ Léger, Mélanie, *Auteurs dramatiques uruguayens contemporains : entre récit individuel et engagement collectif*, op.cit., p. 4.

le journal télévisé et l'intimité d'un trio de vieilles sœurs pour finir par révéler l'histoire familiale traumatique qui lie les différents protagonistes. C'est la première pièce de notre corpus pour cet auteur.

Par ailleurs dès cette première période, Gabriel Calderón ouvre les différentes pistes dramaturgiques qu'il développe par la suite : celle de l'obscène et celle du fantastique.

2-2 L'obscène comme manifeste (2003-2008)

Déjà perceptible dans *Ma Petite poupée*, l'exploration d'un « théâtre de l'obscène » se confirme dans *LLagdan* (2003). Là, trois voix s'alternent, celles de La personne, Lui et Elle, dévoilant de manière crue leurs désirs et leurs fantasmes sexuels jusqu'à l'orgie finale. C'est surtout la mise en scène du regard depuis l'intime qui flirte avec l'obscène et pousse le spectateur jusque dans ses retranchements.

L'obscène devient à partir du milieu des années deux mille une perspective assumée chez Gabriel Calderón, à la fois comme un terrain de recherche esthétique, mais aussi comme une manière d'entrer en contact avec le public. La revendication de l'obscène par cet auteur s'appuie en partie sur la théorisation préalable qu'en fait un autre dramaturge du Cône Sud, Marco Antonio de La Parra :

Le théâtre doit rechercher ce qui ne se sait pas ou ce qui ne se dit pas. Il amène sur scène l'obscène (étymologiquement : de mauvais augures, présage), ce qui est hors scène. Il le place dans ton esprit, mobilise ta pensée, te marque²⁶².

Le théâtre doit donc provoquer une inquiétude chez le créateur et le spectateur mettant au-devant de la scène ce qui est considéré comme honteux, incorrect, abject ou monstrueux dans nos sociétés modernes. Pour Gabriel Calderón, ce théâtre doit même être insolent, brutal, audacieux en exagérant la tendance de dévoilement. Convaincu du rôle paradoxal du théâtre dans la société, notre auteur cherche à choquer, indigner, déranger les spectateurs pour provoquer le débat et la critique qui naît de tout inconfort :

Mets l'acteur d'un côté de la scène, mets le spectateur d'un autre côté, mets un bout de papier toilette - sale de préférence - d'un autre côté encore, mets une chanson, mets-toi dans un autre

²⁶² De la Parra, Marco Antonio, *Carta a un joven dramaturgo*, México DF, El Milagro, La Rana, Conacultura, Colección "Cuadernos de Ensayo Teatral" n°2, 2007: "El teatro e investigación sobre lo que no se sabe o lo que no se dice. Trae a la escena lo obscuro (etimológicamente: de mal augurio, presagio), lo que está fuera de escena. Lo pone en tu mente, moviliza tu pensamiento, te marca. "(Nous traduisons.)

endroit et mets tout ce que tu veux d'autre. Ensuite, répartis le pouvoir de manière équivalente pour que la scène devienne un champ de bataille intéressant et brutal. Chaque représentation doit être une guerre dont personne ne sait, même pas toi, qui va gagner cette fois-là²⁶³.

La pièce *Mi pequeño Mundo Porno* [Mon petit Monde Porno], écrite en 2006, est dans ce sens révélatrice d'un théâtre compris comme un ring. *Mon petit Monde Porno* esquisse un portrait cru et violent des relations intimes entre seize personnages, en soixante-dix-sept fragments et depuis les chambres d'un hôtel bon marché. Dans *Boris muere* [Boris meurt] (2006), l'auteur utilise le dispositif du monologue qui s'adresse aux spectateurs pour donner à entendre les dernières paroles d'un criminel pédophile condamné à mort. *Las Nenas de Pepe* [Les Filles à Pepe] (2007) s'inspire de la fameuse pièce de García Lorca, *La casa de Bernarda Alba* [La Maison de Bernarda Alba] (1936), pour mettre en scène sous la forme du cabaret musical le bordel improvisé d'une mère qui prostitue ses propres filles. *Obscena* [Obscène] (2008), qui porte tout justement son nom, est le résultat d'un travail collectif sur l'obscène, le scatologique et la pornographie entre Gabriel Calderón et les trois jeunes dramaturges apprentis Luciana Lagisquet, Alejandro Gayvoronsky et Santiago Sanguinetti. La pièce propose trois histoires, dans trois temps et espaces différents, toutes reliées par un événement initial sur fond de dictature : une histoire violente en 1988, une histoire scatologique en 1998, une histoire pornographique en 2008. Enfin, *Un Día en la vida de Monseñor Rasguño / Un Jour dans la vie de Monseigneur Rasguño* (2008), présente sous forme de trois dramaticules²⁶⁴ les dérives machistes, racistes et pédophiles d'un curé quelque peu déjanté. Ici, l'influence corrosive de Thomas Bernhard est revendiquée ne serait-ce que dans le format qu'il reprend au dramaturge autrichien du dramuscule (dramolette en allemand).

La recherche de Gabriel Calderón s'oriente à partir de là vers une mise à distance et une fictionnalisation plus importantes alors que les questions de l'histoire récente se font plus explicites dans sa dramaturgie. Cela correspond à un moment de fort malaise social et de changements politiques en Uruguay.

²⁶³ Calderón, Gabriel "Mecálogo en el perfecto dramaturgo", in "Hacer teatro hoy en Uruguay", *Revista Celcit Teatro, Centro latinoamericano de creación e investigación teatral*, n°33, 2008, pp. 78-83. "Pon al actor a un lado del escenario, pon al espectador de otro, pon un pedazo de papel higiénico en otro lado -sucio sería mejor-, pon una canción en el aire, ponte a ti mismo en otro lugar y pon cuantas más cosas te plazca. Luego reparte el poder de forma equitativa para que la escena se vuelva un campo de batalla interesante y brutal. Cada función debe ser una guerra en donde nadie sabe, ni siquiera tú, quien va a ganar esta vez." (Nous traduisons.)

²⁶⁴ Le mot « dramaticule » a été inventé par Samuel Beckett pour désigner des pièces très courtes.

3- Explorer de nouvelles approches, les années de diversification (2009-2015)

3-1 La tentation fantastique face à la politique (2009-2013)

Dès ses débuts, Gabriel Calderón s'est essayé à l'écriture d'intrigues et d'univers surnaturels avec des pièces comme *Taurus -el juego-* [Taurus -le jeu-] (2003) qui revisitait le mythe du Minotaure par un huis clos conflictuel entre Thésée, Ariane et Phèdre ou encore avec *El Callejón de los Ateos* [L'Allée des Athées] (2005) qui mettait en scène un monde divisé entre des mortels voulant devenir des dieux et des dieux désirant vivre comme les mortels. C'est surtout la pièce *Uz - el pueblo / Ouz - le village* (2006), qui fera postérieurement partie de la trilogie des pièces fantastiques, qui approfondit cette recherche sur le surnaturel. La pièce propose la mise en scène contemporaine du personnage biblique de Job sous les traits d'une mère de famille catholique exemplaire, mise à l'épreuve par un Dieu qui lui demande de tuer un de ses deux enfants pour lui prouver sa foi.

Il faut attendre 2009 pour que la série des pièces fantastiques redémarre, notamment sous l'influence des lectures de Koltès, alors que l'auteur sent le besoin de contrebalancer la noirceur de ses premières œuvres. En même temps, l'échec du second référendum en 2009 pour abroger la Loi dite d'impunité, pourtant tant attendue avec l'élection du président ex-guérillero José Mujica, remet au centre des débats le rapport paradoxal de l'Uruguay avec la dictature. Cette loi empêche l'ouverture des archives de la dictature et par là le procès des responsables de cette période. Dans ce contexte, l'auteur écrit *Or - tal vez la vida sea ridícula / Or - peut-être la vie est-elle ridicule* (2009) qui s'empare du thème des disparus et de la violence d'État pendant la dictature tout en brouillant les pistes par la mise en scène de la révélation pour une famille que les responsables de l'enlèvement de leur petite fille ne sont autres que des extraterrestres sur le point de revenir. *Ex - que revienten los actores / Ex, que crèvent les protagonistes* (2012) raconte la tentative de la jeune Ana pour faire revivre les membres de sa famille à l'aide d'une machine fantastique afin de connaître quels rôles ils ont joués pendant la dictature et pourquoi ils se sont tous fâchés. Enfin, *La Mitad de Dios* [La Moitié de Dieu] (2013) vient compléter la série en imaginant la rencontre explosive entre des

représentants des autorités religieuses, politiques, militaires et militantes sur fond de troisième guerre mondiale et de *telenovela* familiale.

Dans le même temps, Gabriel Calderón écrit une autre pièce avec un goût similaire pour le surnaturel, *La casa que decía la verdad* [La Maison qui disait la vérité] (2010) qui met en scène une maison transmise de génération en génération, témoin des histoires et des secrets passés de la famille Suarez, dont les murs révèlent peu à peu le pourquoi de la douleur de ceux qui vivent dans le présent.

L'histoire récente et son rapport avec l'actualité politique sont donc ici au cœur des préoccupations de l'auteur alors que ce dernier pensait jusque-là faire partie d'une génération qui n'aurait pas besoin d'y revenir :

L'histoire de ma vie c'est ravalé les mots que j'ai prononcés et toujours me contredire. Ça vient aussi du fait que je m'engage pour les choses auxquelles je crois sur le moment. Et c'est pour ça que je ne crains pas de dire que j'y croyais à ce moment-là. Ce n'était pas une posture, j'en étais convaincu. Ensuite, l'histoire m'a montré que j'avais tort. Ou - je me trouve une excuse - que peut-être à ce moment-là il fallait dire ce que j'ai dit. [...] Ma position était claire, je n'allais pas parler de la dictature. « La dictature ne m'intéresse pas et ce n'est pas mon problème. ». [...] Ensuite j'ai mieux compris et ça a été douloureux, pas pour ce que j'ai dit, mais de devoir me défaire de ce que je croyais sur la dictature et de voir dans quel état était notre société sur ce sujet. C'était aussi un mensonge personnel, croire que certaines questions étaient réglées. J'en étais convaincu, maintenant non. Et je ne crois pas que ça se règle, mais si je crois qu'à ce moment-là j'ai dit ce qu'il fallait dire sur le sujet²⁶⁵.

Si l'inquiétude pour le présent se fait plus explicite à ce moment-là c'est toujours depuis une approche qui se veut troublante et réflexive dans la veine d'un théâtre de provocation au moyen de la fiction et de l'humour. Gabriel Calderón explique ainsi le rapport entre fantastique et politique :

²⁶⁵ Quiring, Débora, "Tal vez la vida sea ridícula. Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo hablan sobre los diez años de la compañía Complot", *La Diaria* [En ligne], consulté sur le 30/05/2016, disponible sur <http://ladiaria.com.uy/articulo/2015/8/tal-vez-la-vida-sea-ridicula/>: "QD: -En un coloquio de teatro realizado en 2006 asegurabas que tenías muy poco para decir sobre la dictadura y que pertenecías a una generación que pensaba en nuevos temas para la escena. ¿Creías que en esos años era subversivo negarse? GC: -La historia de mi vida es tener que comerme las palabras y contradecirme fuertemente. Tiene que ver también con que me comprometo con las cosas que creo en cada momento. Y por eso no temo decir que yo creía eso en ese entonces. No era una pose, estaba convencido de eso. Después la historia me demostró que estaba mal convencido. O -hago una salvedad- quizá en aquel momento había que decir eso. [...] Mi reacción fue que yo no iba a hablar de la dictadura. "La dictadura no me importa y no es un tema mío". [...] Después tuve que aprenderlo y me llevó a un dolor, no relacionado con haber dicho eso sino con desasarme de lo que yo creía sobre la dictadura, y ver el estado en que estaba la sociedad en relación con el tema. Pero eso también era parte de un engaño personal, al creer que había ciertas cuestiones que ya estaban solucionadas. Estaba convencido; ahora no. Y tampoco creo que se vayan a solucionar, pero sí creo que en aquel momento dije lo que se necesitaba decir sobre eso. "(Nous traduisons.)

Le fantastique met en crise le modèle établi en utilisant une intervention magique qui contredit les lois naturelles conventionnelles. Si, de plus, ce modèle est complexe, la crise générée par l'intervention fantastique est fascinante et commence à offrir et montrer les limites des conventions. Le fantastique comme stratégie et le politique comme objectif. Il s'agit de suggérer, au lieu du songe tranquilisant, un cauchemar inquiétant. Un cauchemar qui nous maintient attentifs, qui nous réveille anxieux et qui, au lieu de nous émouvoir, nous remue et nous trouble²⁶⁶.

3-2 Écrire à partir des classiques (2014-2016)

Dans les derniers temps, Gabriel Calderón s'intéresse aux textes du répertoire classique et à ses auteurs et personnages devenus mythiques. Cette sacralisation constitue le point de départ d'une exploration métathéâtrale depuis des portraits crus et mordants du milieu en question. *Algo de Ricardo, la resistible ascensión del jabalí* [A propos de Richard, la résistible ascension du sanglier] (2014) présente le monologue inquiétant d'un comédien qui joue le rôle de Richard III dans l'œuvre éponyme de Shakespeare et qui bascule peu à peu dans la folie mégalomane et machiavélique du personnage. Il finit par prendre le contrôle sur toute l'équipe du spectacle à la manière du personnage de fiction sur le Royaume d'Angleterre. Dans son dernier texte *Falta Fedra* [Il manque Phèdre] (2016), c'est le personnage tragique de Phèdre que tente d'incarner une fameuse actrice sur le déclin qui finit par confondre les frontières entre fiction et réalité jusqu'à sa propre fin.

4- Le renouvellement de la dimension politique

Pour Gabriel Calderón, comme pour de nombreux artistes de sa génération, la question du théâtre politique doit se poser différemment qu'avant. Sans généraliser sur ce que devrait être le théâtre politique, il commence tôt dans son parcours par remettre en cause la pratique du théâtre précédent et répond vivement aux critiques contre la dépolitisation de la nouvelle génération :

Je crois qu'un nouveau théâtre est apparu qui ne se préoccupe plus autant des thèmes dits politiques au sens strict. Pendant longtemps, la scène et surtout le théâtre indépendant se sont chargés de dénoncer toute la vérité politique. La guerre politique avait lieu sur scène, puisqu'à l'extérieur on ne pouvait pas le faire, ni même le dire, comme pendant la dictature évidemment. Aujourd'hui, la guerre politique, s'il y en a une, ne se passe plus sur scène, en tous cas plus obligatoirement, et cela a libéré le théâtre d'un poids, parfois terrible, de devoir dire les choses

²⁶⁶ Calderón, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *op.cit.*, p. 69.

que les autres taisaient. Ce nouveau théâtre, n'est pas mauvais ou bon, meilleur ou pire, en comparaison à celui d'avant, mais sans doute il est plus libre et cela nous rend tous plus libres²⁶⁷.

La question de la liberté artistique devient donc primordiale dans ce théâtre et par-là même celle de son indépendance vis-à-vis des autres sphères de l'expérience.

Par ailleurs, Gabriel Calderón souhaite renouveler la dimension politique dans son travail par une remise en cause radicale des convictions de son public. Le but est clairement de réveiller l'auditoire de sa tranquille torpeur à partir d'une révélation de ses propres paradoxes :

Il s'agit de montrer que le possible cauchemar, le plus proche de la réalité, consiste à nier le rêve, à nous confronter à un moment de véritable réflexion sur les possibilités de notre existence. Bannir le théâtre qui tranquillise, la fable pleine d'espérance, l'histoire qui nous endort et nous promet un doux repos. Écarter cette paix anesthésiante qui nous fait voir seulement les bons côtés de la vie et nous pousse à vivre tranquillement tout en côtoyant les cris étouffés des injustices et de nos propres incohérences, je répète PROPRES. Dans cette récupération du théâtre politique, nous ne dénonçons pas l'autre, nous ne dénonçons pas une vérité occulte, nous crions aux quatre vents ce que nous-mêmes, par commodité ou faiblesse, avons décidé d'ignorer. Il s'agit de se réveiller et de vivre, parce qu'en fin de journée, le théâtre, comme la vie, n'est pas un rêve²⁶⁸.

Il utilise le rire comme un moyen pour rendre le réveil à la fois plus divertissant et corrosif. Ainsi, Gabriel Calderón explique qu'il cherche à provoquer le rire de manière subtile pour désarmer son spectateur tout en nuanciant le choc provoqué :

Changer le pays, on peut peut-être le faire, mais à travers le rire. Mes pièces ont un côté divertissant (du moins je l'espère), mais c'est un piège. Le piège qui joue avec le roi et qui prend le risque pour celui qui l'a tendu de se faire couper la tête. Faire rire les gens, manipuler l'humour... Il faut tenter de tenir les gens en haleine. Quand quelqu'un se met à rire, il s'ouvre, et quand il s'ouvre c'est une bonne occasion pour lui tirer dessus ! Sinon on ne fait que tirer sur eux, ils finissent par se fermer et se blinder. Dans mes pièces les gens peuvent beaucoup rire, mais au bout du compte, ils finissent par être heurtés, blessés par quelque chose²⁶⁹.

Le piège est donc un mécanisme important dans la logique de cet auteur et il suppose que le spectateur est une sorte de cobaye. Si la remise en question autocritique ne fonctionne pas

²⁶⁷ Calderón, Gabriel, "Caos", in Roger Mirza (ed.), *Teatro, memoria, identidad*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la Republica, 2009, p. 290: "Creo que ha aparecido un nuevo teatro que no se preocupa tanto de los llamados "temas políticos" estrictamente. Durante mucho tiempo, la escena y sobre todo el teatro independiente se hizo cargo de enunciar la verdad política. La guerra política se daba en el escenario, debido a que afuera no se podía dar, ni siquiera decir, por remitirnos a la dictadura como ejemplo más notorio. Hoy por hoy, la guerra política, si es que hay algo así, ya no se da en la escena, por lo menos no obligatoriamente y esto ha liberado al teatro de la carga -a veces terrible- de solo poder decir lo que otros callan. Este nuevo teatro, no es ni bueno ni malo, ni mejor ni peor que aquel, pero sin dudas es más libre y eso nos hace más libre a todos." (Nous traduisons.)

²⁶⁸ Calderón, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *op. cit.*, p. 70.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

immédiatement, laissant le spectateur tout simplement choqué, le piège sert au moins à ouvrir un débat qui peut se poursuivre hors scène selon Gabriel Calderón :

Finale si quelqu'un s'indigne de l'indécence de mon théâtre je vais pouvoir lui demander grâce au débat que l'œuvre a ouvert si l'indécence ce n'est pas plutôt que la loi continue d'être appliquée²⁷⁰.

Le théâtre a donc pour mission de provoquer des débats qui sont tus ou banalisés dans le reste de la société et cela fait politique.

5- Des textes comme cartes de voyage pour la scène

Gabriel Calderón se considère avant tout comme un dramaturge. Il a choisi l'écriture alors que tout l'amenait à l'interprétation et à la mise en scène dans un pays sans formation spécifique dans le domaine de l'écriture dramatique. Pourtant son rapport aux textes reste pratique et l'auteur assume écrire pour une future scène et pour ses acteurs :

Je m'intéresse très peu à l'écriture en soi et beaucoup plus à sa compréhension scénique, je considère que l'écriture de mes œuvres se termine sur scène, durant les répétitions avec les acteurs et les actrices. L'œuvre comme littérature ou belle pièce ne m'intéresse pas²⁷¹.

Le plus souvent, Gabriel Calderón propose un texte aux groupes d'acteurs et à l'équipe de travail dans une version qu'il considère comme complète. Les personnages, les situations et les dialogues sont finalisés après plusieurs années de conception. Par ailleurs, une fois livré à la scène, ce texte peut être modifié par le travail des répétitions, par la réappropriation des acteurs, par les avis et les ressentis de l'équipe aussi souvent que nécessaire. Gabriel Calderón change sa casquette de dramaturge pour celui de metteur en scène et directeur d'acteurs afin de coordonner et faire des choix qui permettent d'avancer en collectif :

Je ne peux travailler qu'à partir de l'opinion de tous les créateurs, du technicien lumière à la costumière, en passant par tous les autres rôles. La majorité des choses vient des acteurs et des plasticiens. Mon travail c'est de savoir quelles sont les bonnes choses pour le spectacle et celles qui ne le sont pas vraiment. Une fois que tout est-là, je sers alors à assembler²⁷².

L'auteur parle souvent de ses textes comme des cartes pour impulser le voyage de la scène et le jeu des répétitions. Il s'agit de cartes incomplètes, imparfaites où le texte est modifiable, de manière à laisser libre choix pour la destination finale :

²⁷⁰ Entretien avec l'auteur en janvier 2013. Cf., annexes. (Nous traduisons.)

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

J'aime bien imaginer le texte comme la carte d'un pays inconnu. Nous partons tous en voyage en vue de découvrir ce pays et nous savons que finalement l'important sera de traverser le pays et non pas de respecter la carte. Le texte est une idée, un guide possible, mais en chemin il faut se laisser tomber amoureux et se préoccuper surtout de l'expérience réelle qu'offre la scène. Il n'en demeure pas moins que le texte doit être précis, doit être une œuvre forte, terminée, suggestive, qui invite à visiter ce pays, mais sans jamais que cet appel soit la chose primordiale. Il ne s'agit pas de produire des œuvres, il faut faire du théâtre et, dans ce mystère, nous sommes tous des créateurs à égalité de condition, amenant chacun nos connaissances aussi bien que nos doutes et notre ignorance²⁷³.

Cependant, dans cette quinzaine d'années de pratique, les processus d'écriture ont évolué, au fur et à mesure des explorations et des rencontres. Les pièces du début invitent à un jeu d'acteur particulièrement physique, voire chorégraphique, qui laisse penser que le processus d'écriture de cette première période se concentrait surtout sur l'efficacité scénique du texte et les répétitions. Dans la deuxième période, ce sont surtout des histoires et des situations d'une relative complexité où les dialogues préalablement écrits, quoique riches pour le jeu d'acteurs, comptent autant que les trouvailles de la scène.

²⁷³ Calderón, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *op.cit.*, p. 68.

D - ACCORDS ET DÉSACCORDS

Si nous faisons à présent dialoguer nos trois auteurs, il ressort que leur parcours et leur posture se rejoignent sur certains points tout en divergeant sur d'autres. D'une part, ils s'inscrivent dans une même dynamique de remise en question du théâtre politique précédent sur le modèle de l'engagement dont il était question dans notre première partie. Ainsi, le recours à un théâtre ludique est évoqué, parfois de manière plus explicite que d'autres et semble une alternative possible. Par ailleurs, cette reformulation par le ludique de la politique au théâtre ne mène pas aux mêmes horizons selon les auteurs et cela devient déterminant pour la suite des analyses.

1- Une époque commune

Même si chronologiquement les auteurs appartiennent à trois décennies différentes, ils commencent tous leur création pendant ou après le tournant des années quatre-vingt-dix qui bouleverse les paradigmes idéologiques et esthétiques du théâtre latino-américain. Fabio Rubiano joue l'intermédiaire, Rafael Spregelburd marque la rupture et Gabriel Calderón hérite des changements en question. Une continuité est donc palpable chez ces auteurs qui ne veulent définitivement plus faire du théâtre comme cela se faisait avant. Si se distinguer de la génération précédente est sûrement le moteur qui anime toute l'Histoire de l'Art, il s'agit ici de voir en quoi la distinction se fait autour de la manière d'envisager le rôle du théâtre et ses moyens pour y arriver.

Fabio Rubiano et Rafael Spregelburd reconnaissent eux-mêmes leurs débuts plus formalistes et esthétisants dans un contexte où le théâtre devait se redéfinir pour lui-même et tenir ses distances avec la représentation et le langage. De manière plus ou moins radicale, les auteurs rompent avec la génération précédente et s'intéressent à ce moment-là aux productions européennes et états-uniennes. Ils revendiquent en partie l'influence des écritures dites alors postdramatiques depuis Beckett jusqu'à Peter Handke en passant par Heiner Müller. Cela leur vaut de nombreuses critiques notamment sur leur manque d'engagement par les générations précédentes. Il est également notable pour ces deux auteurs qu'une deuxième période se dessine dans la mesure où ils reviennent quelque peu

de leur posture radicale de jeunesse et que la course à l'innovation est moins importante que l'élaboration d'une esthétique propre. Pour sa part, Gabriel Calderón commence quelque temps après sa carrière et n'éprouve pas le besoin d'avoir recours aux mêmes stratégies artistiques formelles. Il est davantage occupé à révolutionner les mentalités que les formes en renouant en fin de compte avec un théâtre plus ouvertement critique comme vu précédemment, même s'il prend toujours en compte les renouvellements esthétiques du moment.

Par ailleurs, nos trois auteurs pensent l'écriture dramatique et sa production de sens en termes techniques et non plus depuis une logique discursive et figurative repérable dans le théâtre précédent. L'influence de l'espagnol José Sanchis Sinisterra²⁷⁴ semble dans ce sens primordiale chez nos trois auteurs. Au cours de ses nombreux ateliers et résidences en Amérique latine, l'auteur espagnol a travaillé et travaille encore la dimension « mécanique » de la dramaturgie, l'entraînement à cette mécanique et le détachement par rapport au thème et, par-là même, à la tentation réaliste. Ses exercices techniques, abstraits selon ses termes, même si toujours en rapport avec la scène et les acteurs, sont largement reconnus et retransmis jusqu'à aujourd'hui dans l'aire géographique. Dans ce sens, nous avons pu constater en tant que participante que Gabriel Calderón et Fabio Rubiano lui empruntent ses exercices d'écriture lors de leurs ateliers afin de favoriser la créativité de l'écriture depuis la règle et la contrainte. Fabio Rubiano adopte également dans son théâtre la logique du scénario cinématographique et télévisuel qu'il a connue auprès de José Sanchis Sinisterra :

Beaucoup d'entre nous se sont formés avec Sanchis. Enrique Buenaventura ne l'aimait pas beaucoup à cause de sa méthode des formules, mais finalement la dramaturgie relève d'une formulation particulière à laquelle il faut s'intéresser. Parfois les dramaturges se refusent à ça, rejettent l'idée du scénario, car cela implique des règles précises, et, bien sûr, certaines choses sont très « pénibles » : à la quatrième page, l'intrigue ou le teaser doivent être déterminés, l'action doit être posée, et à la quinzième page le premier retournement de situation doit apparaître, etc. C'est « pénible » bien sûr, mais regardons comment les scénarios fonctionnent bien, comment fonctionne le cinéma au niveau narratif, au niveau du traitement du récit. Ce que fait Sanchis, c'est créer des règles particulières, non pas pour établir une mécanique, mais pour favoriser l'action. Dans les exercices de Sanchis, on trouve toujours un conflit, des provocations au conflit. Cela doit apparaître. Cette approche a été vitale pour moi. Je le considère comme un grand pédagogue et un grand théoricien²⁷⁵.

²⁷⁴ Martínez Thomas, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, Madrid, Ñaque, 2004.

²⁷⁵ Peláez, Cristóbal, "Entrevista hecha por Cristóbal Peláez, director del Teatro Maticandelas a Fabio Rubiano", *op.cit.*, : "Sanchis nos formó a muchos. A Enrique Buenaventura no le gustaba mucho Sanchis, por aquello de las fórmulas, pero en últimas la dramaturgia tiene una formulación particular de la cual hay que aprender. A veces los dramaturgos no quieren eso, desprecian el guión porque tiene unas reglas precisas y claro, hay unas cosas del guión que son "jartísimas"; que a la cuarta página ya tiene que estar determinado el plot point o el Teaser;

De son côté, Rafael Spregelburd partage avec le dramaturge espagnol une même passion pour les sciences et les mathématiques notamment autour de la théorie du chaos, les fractales et autres théories quantiques. Il qualifie également son théâtre par les termes de « procédé », d'« imagination technique », de « logique catastrophique » qui ne sont pas sans faire écho aux recherches du propre José Sanchis Sinisterra :

[...] je dois avouer que toutes ces rencontres avec Sanchis furent pour moi décisives. J'avais déjà suivi un atelier à Buenos Aires et j'ai toujours été très séduit par ses exercices de mécanique dramaturgique : on travaillait de manière très spécifique les systèmes, la narrativité, les relations entre le langage de l'interprétation et celui de la mise en scène, la dramaturgie de l'acteur, etc²⁷⁶.

Tous retiennent des enseignements du maître espagnol une paradoxale désacralisation du texte en tant qu'objet littéraire, mais qui dans le même temps réhabilite la dramaturgie comme un travail à part entière d'autant plus rigoureux et précis qu'il reste un matériel à actualiser sur scène. Ainsi, les auteurs ne semblent pas inquiets de la qualité de la langue ni des intrigues en elles-mêmes dans leurs œuvres, mais s'appliquent à les rendre efficaces pour le plateau et les acteurs. Nos auteurs se pensent donc avant tout comme des techniciens, plus attentifs à ce qui se passe dans l'écriture qu'à son rapport immédiat avec le réel, pour espérer convoquer ce même réel d'une autre manière. Et c'est là que le jeu entre en scène tout particulièrement.

2- Le théâtre comme jeu au regard du théâtre politique antérieur

Nous avons plusieurs fois évoqué dans quelle mesure l'hypothèse d'une politique du jeu nous appartient et implique une part d'arbitraire et de présupposés. Cependant, nos auteurs ont largement contribué à cette formulation, plus ou moins explicitement, et chacun depuis sa propre vision. De manière claire chez Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón, l'association

o que usted ya tiene que tener sembrada la acción y que a la página quince ya debe estar el primer punto de giro y a la página veinte... Sí, eso es "jartísimo", pero mire cómo funciona de bien el guión; mire cómo funciona de bien el cine en el sentido narrativo, en el sentido del tratamiento del relato. Sanchis lo que hace es crear unas reglas particulares, pero no para establecer como una mecánica, sino para atraer la acción. En los ejercicios de Sanchis siempre hay un conflicto, provocaciones al conflicto. Eso tiene que existir. Entonces para mí fue vital. Lo reconozco como un gran pedagogo y un gran teórico." (Nous traduisons.)

²⁷⁶ Spregelburd, Rafael, "Notas de viaje. Influencias de la dramaturgia europea", Calderón, *Revista digital Ministerio de educación y cultura*, n°5, 2008, p. 23 : "[...] Debo confesar que todo el evento con Sanchis fue para mí decisivo. Yo ya había hecho un taller con él en Buenos Aires, y siempre me sentí muy inspirado por sus ejercicios de mecánica dramática: se trataba de intereses muy específicos sobre sistemas, narratividad, relaciones entre lenguajes de actuación y de dirección, dramaturgia actoral, etc." (Nous traduisons.)

du théâtre au jeu permet à la fois de remettre en question la posture du théâtre militant et d'imaginer des reformulations possibles du rôle politique du théâtre. Même si les conclusions des deux auteurs divergent par la suite, ils partagent une même référence comme point de départ à leur réflexion : *Juego y compromiso* (2001-2003) de Javier Daulte.

Javier Daulte, *teatrista* argentin partie prenante de l'expérience Caraja-ji, propose deux articles à la manière d'un manifeste pour redéfinir de manière polémique les notions de vérité, de responsabilité et de liberté dans le théâtre contemporain. «Le procédé. La vérité. Une affirmation contre la querelle entre le ludique et l'engagement » et « La responsabilité et la liberté » sont deux textes²⁷⁷ qui prennent explicitement le contre-pied, à partir du jeu, des valeurs du théâtre argentin de la génération antérieure et, de fait, mettent à distance le modèle du théâtre engagé que nous avons évoqué précédemment. Les articles deviennent une véritable référence dans le théâtre latino-américain, en particulier pour les pays du Cône Sud, même si bien sûr ils ne font pas toujours l'unanimité parmi les artistes et les théoriciens. Voyons donc les sept axiomes que Javier Daulte énonce dans ces articles.

2-1 Le théâtre, en tant que jeu, tend à s'opposer à la réalité.

En reprenant la citation célèbre de Freud, Javier Daulte rappelle la nature fondamentalement ludique (artificielle) du théâtre pour questionner la posture morale de responsabilité propre au théâtre de la génération antérieure. S'il reconnaît la légitimité de cette posture durant les décennies de dictature argentine et la très respectable participation du théâtre, notamment avec l'expérience de Teatro Abierto, il refuse l'injonction reconduite d'un théâtre responsable qui devrait parler de choses considérées comme importantes alors que l'époque et le contexte ont changé. Dans ce sens, il insiste sur le fait que la tendance à la détermination des choses importantes peut paradoxalement prendre un caractère dictatorial :

La détermination préalable de ce qui est important amène naturellement à une attitude didactique, verticaliste et dictatoriale²⁷⁸.

²⁷⁷ Daulte, Javier, "Juego y compromiso. El procedimiento. La verdad. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido", *Conjunto*, n° 136, 2005, pp. 51-56 et "Juego y compromiso. La responsabilidad y la libertad", *Conjunto*, n° 140, 2006, pp. 46-59.

²⁷⁸ Daulte, Javier, "Juego y compromiso. El procedimiento. La verdad. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido", *op.cit.*, p. 51: "La determinación *a priori* de lo importante conlleva naturalmente una actitud didáctica, verticalista y dictatorial." (Nous traduisons.)

Il questionne alors la tradition réaliste de son pays qui passe selon lui à côté de cette différence fondamentale entre théâtre et réalité :

Si le théâtre est un jeu et que le jeu existe parce qu'il s'oppose à la réalité, quelle urgence y a-t-il à rapprocher la réalité du théâtre ? Quand je parle de réalité, je ne parle pas de réalisme, soyons-clairs, mais d'un certain bout de monde, d'univers symbolique et d'imaginaire²⁷⁹.

De même, il considère caduque l'idée du théâtre comme piège pour la conscience du spectateur que prolonge pourtant le théâtre de la génération antérieure. Si le théâtre d'Hamlet tend un piège à la conscience de Claudio face à son crime, le théâtre argentin après la dictature ne fait que tranquilliser les consciences, car il n'y a plus que des Hamlets dans la salle :

Le théâtre responsable se présente en tant que piège, le théâtre comme jeu en tant qu'illusion. Quelle est la différence entre piège et illusion ? L'illusion est faite pour être vue par n'importe qui, elle s'offre généreusement ; le piège cible un ou des spectateurs en particulier (si le spectateur en question n'est pas dans la salle, la représentation de l'œuvre n'a plus de sens ; si les Claudios n'assistent pas à l'œuvre préparée par les Hamlets, le plan ne fonctionne pas.) C'est primordial de faire la distinction entre ; le théâtre est un piège à titre exceptionnel et l'exception prend la trompeuse apparence de quelque chose qui rend le théâtre utile, important²⁸⁰.

Il oppose donc à cette vision une « responsabilité irresponsable » du théâtre en évoquant l'émergence d'une génération, à laquelle il s'identifie dans le cadre de l'expérience Caraja-ji, qui serait celle des irresponsables salutaires. Les irresponsables en question interrogent l'hégémonie d'un théâtre de la moralité et de la mémoire solennelle :

Il a fallu attendre les années quatre-vingt-dix pour qu'une génération de dramaturges ose produire des œuvres irresponsables. La naissance du groupe Caraja-ji, qui comptait huit auteurs, a été le porte-parole de cette irresponsabilité. En tant que représentants involontaires de cette nouvelle génération de créateurs, ils ont ignoré l'injonction du théâtre antérieur concernant la Responsabilité du théâtre. Il y avait quelque chose d'une irrévérence désintéressée dans ce groupe. Les échanges n'étaient pas très méthodiques, c'est vrai, mais très vivants. Le débat qui s'est produit a été violent et exposé publiquement. Les œuvres de ces nouveaux dramaturges ont été qualifiées d'étrangères, d'insensibles aux problèmes du contexte, et finalement, de frivoles. Deux camps s'opposaient, celui de la pertinence ou de l'impertinence de la Responsabilité du théâtre²⁸¹.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 53: "Entonces, si el teatro es juego y el juego existe porque se opone a la realidad, ¿cuál es el afán de conciliar la realidad con el teatro? Y cuando hablo de realidad no hablo de realismo, que quede claro, sino de cierto recorte del mundo, del universo simbólico y el imaginario." (Nous traduisons.)

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 54: "El teatro responsable se yergue como trampa, el teatro en tanto juego como ilusión. ¿Cuál es la diferencia entre trampa e ilusión? La ilusión es para cualquiera, está donada; la trampa apunta a un/os espectador/es en particular (si ese espectador en particular no está en la sala, la presentación de la obra pierde sentido; si los Claudios no asisten a la obra preparada por los Hamlets, el plan no puede avanzar). Es esencial hacer esta distinción: el teatro como trampa es una excepción, aún cuando esa excepción tenga la engañosa apariencia de hacer del teatro algo útil, importante." (Nous traduisons.)

²⁸¹ "Juego y compromiso. Le responsabilidad y la libertad", *op.cit.*, p. 48: "Hubo que esperar a los 90 para que una nueva generación de dramaturgos se animase a producir obras irresponsables. El surgimiento del grupo Caraja-ji, integrado por ocho autores, fue portavoz de esa irresponsabilidad. Como involuntarios

Derrière le terme d' « irresponsabilité », Javier Daulte souhaite insister clairement sur le déplacement de paradigme d'un théâtre reconsidéré depuis son autonomie et sa spécificité.

2-2 Au théâtre le seul engagement possible est celui de la règle.

Toujours depuis la considération du théâtre comme une activité ludique, Javier Daulte pense que son but premier est d'instaurer et de respecter les règles spécifiques impliquées par le jeu afin que ce dernier ne cesse. Il oppose cet engagement artistique, à la fois librement créatif et conscient de ses limites, aux autres activités qui impliquent un engagement plus large et extérieur. Si les deux types d'engagements se confondent, le jeu s'annule alors.

2-3 Tout système de relations mathématiques qui peut se déduire d'un matériel est un procédé.

S'appuyant sur l'exemple de Beckett et de ses dispositifs, Javier Daulte considère le concept de procédé comme un mécanisme constitué de règles prédéterminées et préalablement énoncées :

Il pose des règles et des contre-règles pour ensuite les appliquer à la lettre. Les règles doivent être parfaitement définies, l'œuvre doit seulement ensuite les réaliser²⁸².

Pour lui, l'œuvre est avant tout un système de relations d'éléments hétérogènes qui produisent leurs effets par l'activation de son mécanisme. On remarque que la théorie du procédé et celle du dispositif coïncident particulièrement bien ici sur ce point.

representantes de esa nueva generación de creadores, desestimaban el reclamo de la generación anterior acerca de la Responsabilidad del teatro. Había en ese grupo algo de gratuita irreverencia, claro. La discusión tenía poco método pero estaba viva. Y la pelea que se produjo fue violenta y se hizo pública. Las obras de estos nuevos autores eran tachadas de extranjeras, de ser indiferentes a los problemas de la sociedad local, y en definitiva, de frívolas. Se trataba de una discusión cuyos polos eran la pertinencia o la impertinencia de la Responsabilidad del Teatro." (Nous traduisons.)

²⁸² Daulte, Javier, "Juego y compromiso. El procedimiento. La verdad. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido", *op. cit.*, p. 54: "Plantea reglas y contra reglas y luego sólo se limita a seguirlas. Las reglas están impecablemente planteadas, la obra sólo se limita a cumplirlas." (Nous traduisons.)

2-4 Tout procédé est mathématique, c'est-à-dire que, comme les Mathématiques, il reste indifférent aux contenus.

Cette prédominance du procédé au théâtre, par analogie aux relations mathématiques, implique une indifférence particulière et initiale aux contenus qui s'oppose à l'habituel volontarisme du théâtre de résistance. Cela évite, en effet, de coloniser le théâtre de questions et de discours qui lui sont extérieurs et qui risquent de réduire l'efficacité de ses propres effets.

Autrement dit, l'indifférence aux contenus propres aux Mathématiques élimine toute spéculation. Et cela est souhaitable. J'entends par-là même que ce qui naît des règles du procédé échappe en partie à la volonté d'un contenu imposé *a priori*. Cela peut amener à un résultat surprenant, suspendant merveilleusement toute volonté de domination. Cela revient à éliminer le volontarisme en question. C'est risqué, mais donc opportun [...] ²⁸³.

2-5 L'objectif de tous les éléments qui composent le phénomène théâtral consiste à rendre efficace le procédé.

La mise en scène, l'interprétation, les lumières, le son, etc. sont tous au service du principe supérieur de procédé, toujours depuis une logique ludique et propre à provoquer une illusion. Trop longtemps empêtré dans les principes réalistes et psychologisants, l'objectif du théâtre redevient son bon fonctionnement en tant qu'artifice irresponsable :

[...] cet exercice obligatoire de l'Irresponsabilité [c'est] l'unique voix pour rappeler toujours et encore la spécificité de la discipline en question ²⁸⁴.

La nouvelle responsabilité de l'artiste tiendrait finalement au fait de préserver cette spécificité performative du théâtre.

2-6 Rester fidèle au procédé permet de produire une vérité.

Cette fidélité (complicité) désintéressée des éléments du théâtre pour faire advenir l'artifice est la seule manière de produire potentiellement une vérité. La vérité n'est donc

²⁸³ *Ibid.*, p. 55 : "Dicho de otra manera, la indiferencia a los contenidos por parte de la matemática elimina cualquier especulación. Esto es algo deseado. Quiero decir que lo que surja del seguimiento de las reglas del procedimiento creado escapa en parte a la voluntad de contenido que pudiese pretenderse imponer *a priori*. Esto puede llevar a una resultante sorprendente, que elude fantásticamente la voluntad de dominio. Es decir, que se elimina todo voluntarismo. Esto implica un riesgo, es bienvenido [...]" (Nous traduisons.)

²⁸⁴ Daulte, Javier, *Juego y compromiso. Le responsabilidad y la libertad*, *op.cit.*, p. 467: "[...] ese ejercicio obligado de la Irresponsabilidad, único camino para conferirle una y otra vez a la disciplina en cuestión su especificidad." (Nous traduisons.)

plus pensable en termes de contenu préétabli ou réductible aux discours d'autres disciplines comme la philosophie, la psychologie ou l'histoire, mais naît d'un effet imprévisible du ou des procédés.

Si la fidélité est désintéressée, alors, elle est capable de nous conduire vers des lieux inespérés. Au bout de ce chemin de la fidélité, il est possible qu'advienne un sens, une vérité. Cela signifie que la vérité est consécutive et non déterminée *a priori*²⁸⁵.

2-7 La clef de tout procédé doit rester inconnue au spectateur pour que celui-ci devienne un public.

Javier Daulte se pose finalement la question de la place du spectateur dans le procédé. Il en conclut que le spectateur ne peut être mis au courant du procédé lui-même, mais par ailleurs doit toujours avoir conscience de l'artifice, du « déguisement » sous-jacent, et, ce, de manière collective :

Le spectateur doit voir le déguisement. De cette manière, on a la garantie que le spectateur reste spectateur. C'est peut-être le seul rôle du théâtre : garantir au spectateur qu'il ne devienne pas autre chose que spectateur. Redonnant à chaque spectateur cette place de manière plus ou moins permanente, il est possible de convertir ce groupe hétérogène en public, c'est-à-dire en tout homogène²⁸⁶.

Javier Daulte ouvre donc plusieurs pistes explicites entre théâtre et jeu qui déplacent considérablement la portée symbolique et critique du théâtre. Voyons à présent comment ces pistes sont reprises et reformulées chez nos auteurs d'une manière personnelle.

Pour Rafael Spregelburd, le texte de Javier Daulte a un mérite principal : rappeler que l'approche théâtrale ne peut se confondre avec celles des autres disciplines sous peine de disparaître et de perdre sa capacité de remise en jeu :

Daulte développe à outrance l'hypothèse que le théâtre - pour être réellement important comme phénomène, pour être du théâtre et ne pas commencer à être n'importe quoi d'autre (sociologie, thérapie ou anthropologie pseudo-scientifiques) - doit comprendre sa mission comme un outil ludique de connaissance du monde. Ou du réel. Une œuvre de théâtre sur un thème ponctuel (plus ou moins conjecturel) de la réalité n'est jamais une bonne source d'information sur ce sujet. Par

²⁸⁵ Daulte, Javier, "Juego y compromiso. El procedimiento. La verdad. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido", *op.cit.*, p. 55: "Si esa *fidelidad* es desinteresada, consecuente, es capaz de conducirnos a lugares impensados. En el final del camino de la *fidelidad* es posible que advenga un sentido, una verdad. Esto quiere decir que la verdad es a posteriori, no *a priori*." (Nous traduisons.)

²⁸⁶ *Ibid.*: "El espectador debe ver el disfraz. Es de esta manera que puede garantizarse que el espectador continúe siendo espectador. Y quizá sea esta la única tarea del teatro: garantizar que el espectador no devenga en otra cosa que no sea espectador. Devolviéndole a cada espectador ese lugar de manera más o menos continua es posible quizá convertir a ese grupo heterogéneo de personas en *público*, es decir, en un todo homogéneo." (Nous traduisons.)

contre, cela a un mérite fondamental : autant les créateurs que les spectateurs savent, ont souscrits au pacte, que toute affirmation catégorique ici posée sera remise en question²⁸⁷.

Cette approche ludique et non sérieuse de la réalité, c'est ce qui donne au théâtre sa dimension politique renouvelée dans la mesure où elle permet de reconfigurer les images du commun de manière atypique. Le jeu sert de laboratoire pour observer et remettre en mouvement le réel depuis toujours le prétexte du non sérieux :

D'autres, comme nous, pour cette raison [...] préférons être fidèles aux procédés créatifs plutôt qu'au thème. La fidélité aveugle au procédé inventé c'est notre garantie de responsabilité avec notre époque. Le théâtre relève toujours d'un procédé ludique et non scientifique. Chaque œuvre est un jeu avec les différentes valeurs et pièces de la réalité. J'ai commencé en disant que pour moi la politique c'est l'administration publique des images ; et bien, le théâtre qui m'intéresse davantage, celui que je considère en plus un théâtre vraiment politique, ce n'est pas celui qui emprunte ses thèmes à l'actualité politique (sachant qu'ils sont de toute façon dans la tête des spectateurs), mais celui qui privatise cette administration des images jusqu'à les rendre complètement personnelles : l'administration des images dans le théâtre ça ne peut être qu'une vision privée, personnelle, disons, arbitraire, bizarre et peu sérieuse. Comme dit mon maître, Kartun, le théâtre n'est pas sérieux. Ses mécanismes de multiplication du sens ne sont pas sérieux. Les acteurs ne sont pas en général des gens sérieux. La production c'est ce qui est sérieux, à l'intérieur du complexe théâtral. Mais le théâtre en soit, ça ne l'est pas. C'est un mécanisme ludique qui, mis en fonctionnement, construira, dans le meilleur des cas, des vérités *a posteriori*. Le théâtre ne me semble pas un bon outil pour démontrer des vérités *a priori*, surtout dans un pays où la crise de la représentation est si profonde²⁸⁸.

Après avoir affirmé cette distinction entre théâtre et réalité, il explique alors comme le jeu de l'œuvre depuis ses propres règles peut avoir un effet politique à la fois critique et utopique sur cette réalité :

287 Hartwig, Susanne, Portl, Klaus (éd.) "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, p. 61: "Daulte desarrolla a ultranza la hipótesis de que el teatro —para ser realmente importante como fenómeno, para ser teatro y no empezar a ser cualquier otra cosa (sociología, terapia o antropología seudocientífica)- debe entender su misión como herramienta lúdica de conocimiento del mundo. De lo real. Una obra de teatro sobre un tema puntual de la realidad (sea mas o menos coyuntural) no es nunca una buena fuente de información sobre este tema. Pero tienen un mérito fundamental: tanto creadores como espectadores saben, pactan, que toda afirmación categórica allí está en tela de juicio. "(Nous traduisons.)

²⁸⁸ Hernández, Marisa, "Rafael Spregelburd", *oc.cit.*, p. 46: "Otros -por ello- preferimos ser más fieles a los procedimientos creativos que al tema. La fidelidad ciega al procedimiento inventado; es nuestra prueba de responsabilidad para con nuestra época. El teatro se sustenta siempre en un procedimiento lúdico, no científico. Cada obra es un juego con valores y piezas diferentes de la realidad. Comencé diciendo que para mí la política se entiende como la administración pública de las imágenes; pues bien, el teatro que más me interesa, el que yo considero —además— un teatro político, no es aquel que toma prestados los temas de la actualidad política (ya que estos temas estarán de todos modos dentro de la cabeza de sus espectadores) sino aquel que privatiza esta administración de imágenes hasta (hacerlas completamente personal: la administración de las imágenes en el teatro es solo una visión privada, personal, y que si se quiere, arbitraria, bizarra y poco seria. Como dice mi maestro, Kartun, el teatro no es serio. Sus mecanismos de multiplicación de sentido no son serios. Los actores no son en general gente seria. La producción es lo que es serio, dentro del complejo creativo teatral. Pero el teatro en sí, no lo es. Y es un mecanismo lúdico que, puesto en funcionamiento, construirá, en el mejor de los casos, verdades *a posteriori*. El teatro no parece una buena herramienta para la demostración de verdades *a priori*, sobre todo en un país donde la crisis de la representación es tan profunda. " (Nous traduisons.)

Si le théâtre se propose, à l'inverse, de créer un « corps ludique, autonome et vérosimil [...] depuis sa propre grammaire dont l'usage est unique », une fiction autosuffisante et tournée vers l'immanence, pur devenir imaginaire sur la scène, il réussit à instaurer une sorte d'« alternative au réel » et, depuis un autre plan, il est capable d'engager une résistance. En montrant un objet véritable et en même temps l'acte de sa construction, en configurant un monde illusoire et en montrant par moment la règle autonome, artificielle et arbitraire qui lui permet de fonctionner, le théâtre peut révéler la réalité comme fausse : il faut faire voir au spectateur que la réalité en dehors de la salle pourrait tout aussi bien relever d'un jeu dont les règles ont été imposées par les pouvoirs successifs. Il s'agit, en fin de compte d'opposer un simulacre sincère à une simulation cachée du « réel²⁸⁹ ».

Rafael Spregelburd partage donc avec Javier Daulte cette idée d'un théâtre humble, libre et autonome qui se garde bien de disposer des vérités préalables sur la réalité, tout en misant sur le fait que les moyens du théâtre eux-mêmes peuvent créer des vérités. La question du procédé ici est première comme l'unique marge de manœuvre intéressante à travailler. Par ailleurs, notre auteur semble prendre ses distances avec l'analogie totale entre théâtre et jeu de Javier Daulte au moment où ce dernier semble renoncer à toute portée critique du théâtre, voire à un quelconque effet. Chez Rafael Spregelburd, de fait, les dimensions cognitives et métaphysiques du théâtre ne sont pas optionnelles et doivent sous-tendre le travail créatif pour présenter un intérêt.

Chez Gabriel Calderón, c'est la critique d'un théâtre condescendant et tranquillisant que pose Javier Daulte qui l'intéresse. Il reprend son analyse du piège défailant d'Hamlet et renverse les rôles afin de rendre le jeu autrement plus efficient :

Le théâtre que je pratique actuellement et qui m'intéresse est un théâtre qui réclame son espace et son droit d'exister. Un théâtre qui divertit en même temps qu'il dérange, avec l'intention de retenir le spectateur afin de mieux le piéger. Le spectateur cherche une expérience qui lui procure du plaisir et reçoit en échange la saveur aigre-douce de la politique. Il veut se défendre, il veut apaiser sa conscience, mais nous l'avons trompé et nous n'allons plus le lâcher. Un théâtre-piège - au dire de Javier Daulte- qui, à l'égal de Hamlet, ourdit une œuvre afin d'éveiller la conscience de Claudio -spectateur, mais à la différence près que ce Hamlet s'est rendu compte que dans la salle il n'y a pas de Claudio, qu'elle est peuplée de Hamlet qui ne veulent qu'une chose : qu'on leur raconte chaque fois à nouveau l'histoire qu'ils connaissent déjà, pour se tranquilliser, pour ne pas se sentir seuls, pour savoir qu'au moins quelqu'un pense comme eux. Ce théâtre qui apaise les consciences doit se transformer et voilà pourquoi, à mon humble opinion, si la salle est pleine de Hamlet, alors le créateur doit se transformer radicalement en Claudio qui ourdit le piège. Un

²⁸⁹ Hernández, Marisa, "Rafael Spregelburd", *Hispanérica* 34, n° 102, 2005, p. 26 : "Si el teatro se propone, en cambio, generar un "cuerpo lúdico", autónomo, "verosímil [...] en su propia gramática de uso único", una ficción autosuficiente y orientada en la inmanencia, puro devenir imaginario sobre la escena, logra instaurarse como "alternativa a lo real" y, desde este otro plano, es capaz de emprender la resistencia. Mostrando un verosímil y al mismo tiempo el acto de su construcción, levantando un mundo ilusorio y exhibiendo por momentos la regla autónoma, artificial y arbitraria que lo deja funcionar, así consigue el teatro revelar como falsa a la realidad: haciendo ver al espectador que "la realidad fuera de la sala de teatro bien podría ser también un juego cuyas reglas han sido puestas por los poderes de turno ". Se trata, en definitiva, de oponer una simulación sincera a la simulación disimulada de "lo real." (Nous traduisons.)

théâtre philofasciste pour un public bien-pensant qui ne recherche que son plaisir. Quel merveilleux monde de dégoût, de colère, d'indignation, d'ennui et de fureur nous avons abandonné pour la drogue du rêve et du divertissement. Nous avons tellement pris soin du public qu'il s'est endormi et qu'il veut seulement que nous les suivions en lui racontant un beau rêve pour qu'il ne se réveille jamais. Il s'agit de donner au public un peu du chocolat qu'il aime savourer, il s'agit d'utiliser le divertissement et le rire, mais pour le tromper, le déranger, lui dire en face certaines choses alors qu'il a payé sa place pour en entendre d'autres²⁹⁰.

Gabriel Calderón défend donc un théâtre divertissant, qui assume sa part ludique et plaisante, mais qui dans le même temps ne renonce pas à avoir un effet critique sur les spectateurs. Le jeu n'est ici que le premier temps qui permet ensuite de disposer le piège pour la conscience du spectateur. Gabriel Calderón prend d'autant plus ses distances avec Javier Daulte quand il affirme que ce piège polémique est fait fondamentalement pour amener au débat.

Ainsi, tout comme Javier Daulte, nos auteurs osent mettre au-devant de la scène depuis le prétexte ludique des notions comme celle de liberté, de diversité ou encore de spécificité pour prendre le contre-pied des injonctions de la génération précédente. Par ailleurs, ils semblent réticents à la radicalité de Javier Daulte au moment où il marginalise la question de la politique en l'associant de manière stigmatisante et réductrice au modèle de l'engagement de la génération passée²⁹¹. Si le changement de paradigme du théâtre politique est un fait, l'exclusion totale d'une ouverture sur le monde extérieur et l'unique préoccupation pour le procédé formel ne risquent-elles pas d'enfermer le théâtre dans l'impossibilité de se positionner vis-à-vis du présent ? Ne réduisent-ils pas toutes possibilités d'interaction avec le spectateur ? Cette vision pour ainsi dire dithyrambique du théâtre qui n'aurait besoin que de lui-même, en oubliant quelque peu ses spectateurs, réduit ici l'association au jeu à une posture formaliste et narcissique du créateur contemporain. Elle ne peut donc totalement correspondre à la politique du jeu que nous cherchons à distinguer ici et nos auteurs semblent l'avoir eux aussi différenciée.

Après avoir fait exposer les parcours et les postures de nos trois auteurs en leur rendant leur part essentielle dans la formulation de nos hypothèses, voyons à présent ce qu'il en est effectivement dans leurs œuvres.

²⁹⁰ Calderón, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *op.cit.*, p. 69.

²⁹¹ En effet, on peut reprocher à Javier Daulte de peindre un portrait très caricatural et austère des artistes des générations précédentes qui pourtant eux aussi hybridaient dans une certaine mesure leurs discours avec des formes ludiques, comiques et fictionnelles. Il faut alors se rappeler qu'il écrit ces textes au début des années deux-mille et qu'il entend à ce moment-là réaffirmer l'intérêt des nouvelles générations de théâtre.

CHAPITRE 2 : De l'hétérotopie ludique à la dystopie critique

Le détour permet le retour²⁹².

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Dans cette partie, il s'agit de penser depuis les textes une première dynamique du théâtre politique et ludique, dont nous faisons l'hypothèse, selon laquelle le jeu devient un moyen spécifique de critique et de convocation de la politique. Ici, le jeu serait le complice d'un questionnement du présent même si, et c'est là le terrain de notre analyse, depuis sa mise à distance paradoxale. Dans cet aller-retour, nous suivons les pistes de la pensée du détour développée par Jean-Pierre Sarrazac qui désigne une stratégie d'éloignement de l'objet pour mieux en découvrir et en appréhender la vérité complexe.

Principalement dans *La Parabole, ou l'Enfance du théâtre et Jeux de rêve et autres détours*²⁹³, Jean-Pierre Sarrazac revient sur la logique du détour propre à la parabole, qui désigne étymologiquement le « pas de côté ». Pour illustrer son procédé, il s'appuie sur le texte d'Italo Calvino²⁹⁴ qui fait du mythe de la Méduse une véritable allégorie de la création littéraire, en associant le regard pétrifiant de la Gorgone à la réalité et Persée à l'écrivain qui réussit à la vaincre en regardant de côté. En extrapolant au théâtre, Jean-Pierre Sarrazac se questionne sur l'urgence de certains artistes à vouloir se confronter aux maux de l'humanité dans la mesure où ils courent, si ce n'est le risque de pétrification, du moins celui d'inefficacité. Loin de toute transparence allégorique, ce détour artistique est proportionnel au désir de percer des réalités irreprésentables en augmentant toujours plus son opacité. Hélène Kuntz détaille ainsi :

La parabole n'est pas allégorie, précisait Jean-Pierre Sarrazac dès *L'Avenir du drame* (1999). Certes, elle évoque sous la forme d'un récit accessible et imagé une question difficile et abstraite, d'ordre politique, philosophique ou religieux. Mais le récit mis en œuvre par la parabole, loin de tendre à la

²⁹² Sarrazac, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 14.

²⁹³ Sarrazac, Jean-Pierre, *La Parabole, ou l'Enfance du théâtre*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002 et *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit.

²⁹⁴ Voir Calvino, Italo, *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1989, pp. 20-26.

transparence, s'appuie sur une comparaison ou une métaphore qui conservent une certaine épaisseur, une part d'opacité²⁹⁵.

Dans les pas de Brecht, la réhabilitation de la parabole par Jean-Pierre Sarrazac nous invite à penser la question de la distanciation, car au fond ce détour nous permet un regard plus critique et transversal sur ce qui nous inquiète. Il est finalement à comprendre comme un aller-retour entre figuration et transformation de la réalité et c'est ce mécanisme signifiant qu'il nous intéresse d'observer dans les textes de notre corpus.

Par ailleurs, la réflexion sur le détour, qui introduit la dynamique et les indices du jeu que nous étudierons dans cette partie, est indissociable du large recours à la fiction observable chez nos auteurs. Cette sortie volontaire de l'évidence du réel implique instinctivement l'entrée dans un « état de fiction » consistant selon Jean-Marie Schaeffer à une « mise entre parenthèse de la question de la véridicité et de la référentialité des représentations proposées [...] »²⁹⁶. Cette mise entre parenthèses repose sur un pacte avec les interlocuteurs, ici les spectateurs, qui y souscrivent toujours depuis une libre participation. De fait, la fiction dépend du va-et-vient permanent entre l'immersion crédule dans la « feintise », pour le dire avec l'expression de Jean-Marie Schaeffer, et la mise à distance lucide de la situation, autrement dit entre l'adhésion et la distance. Cette disposition mentale du spectateur n'est pas sans rappeler bien sûr le second degré propre au joueur, comme le rappelle Silva Ochoa Haydée :

La capacité à prendre du recul par rapport au vécu tout en s'y impliquant équivaut à la maîtrise du second degré, c'est-à-dire de la mise en œuvre simultanée de deux niveaux d'interprétation [...] d'une perception simultanée des deux plans de la réalité²⁹⁷.

Ainsi, jeu et fiction reposent sur un même dispositif en termes symboliques et pragmatiques au point d'être difficilement dissociables. L'expérience de la fiction est de fait redevable à l'apprentissage préalable du jeu comme le précise Jean-Marie Schaeffer :

Autant dire que, selon la perspective retenue ici, l'univers du « grand » art et celui des jeux « futiles » ne s'opposent pas comme deux mondes incompatibles. Au contraire : en l'absence du second, le premier n'existerait pas. C'est seulement parce qu'à un âge plus précoce nous avons

²⁹⁵ Kuntz, Hélène, « LA PARABOLE OU L'ENFANCE DU THÉÂTRE (J.-P. Sarrazac) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 juillet 2016, disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-parabole-ou-l-enfance-du-theatre/>

²⁹⁶ Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999, p. 171.

²⁹⁷ Ochoa Silva, Haydée, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 208.

acquis la compétence de la feintise ludique que nous sommes capables, plus tard, d'apprécier des fictions artistiques plus complexes²⁹⁸.

À eux deux, ils redoublent la garantie d'autonomie critique de l'œuvre, posée précédemment comme critère de la politique et rappelée ici par Muriel Plana :

La fiction est une manière, en effet, sans doute pas la seule, mais l'une des plus efficaces, de renforcer l'autonomie de l'œuvre face au réel qu'elle interroge. En s'appuyant sur la création imaginaire, sur l'effet non de présence faussement objective des choses, mais de représentation subjective avouée des choses, l'œuvre théâtrale peut non seulement traduire la réalité, mais elle peut également la comprendre, la critiquer, la fantasmer et la transformer²⁹⁹.

Cela ouvre un espace intervalle, intermédiaire, de médiation, qui permet de se livrer à toutes sortes de comparaisons et de contrastes complémentaires et éclairants sur le présent. Un théâtre ludique serait donc dans le même temps un théâtre de fiction et notre corpus semble clairement relever de cette articulation alors que les auteurs revendiquent le recours à la fiction contre son désaveu postmoderne.

Ainsi, nous verrons depuis une stratégie générale du décrochage comment les auteurs dans les quinze textes de notre corpus disposent le jeu pour créer des univers fictionnels qui se veulent autonomes de la réalité afin de mieux faire écho à ce qu'ils trouvent à lui redire. Dans un premier temps, nous étudierons en dialogue avec la notion d'« hétérotopie » de Michel Foucault, les différents dispositifs de ce décrochage, de la suspension et la reformulation des coordonnées contextuelles, au recours à des registres et des genres identifiés, en passant par l'élaboration d'un système de règles accompagnant la création comme l'interprétation. Paradoxalement, cette configuration hétérotopique laisse place à un réalisme alternatif qui, dans sa mise à distance à tendance dystopique, revisite des scènes historiques, sociétales et d'actualité. Le théâtre ludique peut donc devenir un outil de saisie du monde dans sa complexité en renouvelant l'opposition entre plaisir et sérieux, réalisme et fictionnalisation, engagement et démission.

²⁹⁸ Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction*, op.cit., p. 18.

²⁹⁹ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 1, Modèles et concepts*, op.cit., p. 59.

A - DISPOSER L'HÉTÉROTOPIE DU JEU

L'efficacité esthétique est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation avec le commun³⁰⁰.

JACQUES RANCIERE

Suspension, décrochage, détachement, etc., le jeu suscite l'expérience d'une réalité spécifique qui évolue indépendamment du reste de notre quotidienneté. Même s'il semble évident aujourd'hui que nous vivons et nous jouons dans une même réalité, c'est le ressenti du décrochage qui nous importe ici concernant ses effets de sens possible. Cela nous amène à parler d'hétérotopie ludique afin d'envisager le théâtre dont il est question qui convoque le critère d'autonomie évoquée précédemment.

Nous empruntons à Foucault son concept d'« Hétérotopie » désignant « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables³⁰¹ ». Cette approche nous semble particulièrement éclairante sur la nature à la fois atypique et usuelle de l'espace proposé par le jeu ainsi que pour parler de son temps spécifique :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel [...]³⁰².

S'il est possible de reconnaître le matériel du commun au sein du jeu, c'est de manière sporadique et distancée, car il est autrement configuré. Dans ce sens, Foucault définit les lieux hétérotopiques comme des espaces de reconfiguration :

[Ceux] qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis³⁰³.

³⁰⁰ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 62.

³⁰¹ Foucault, Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits* (1984), T IV, no 360, Paris, Gallimard, Nrf, 1994, p. 755.

³⁰² *Ibid.*, p. 759.

³⁰³ *Ibid.*, p. 755.

Même si Foucault n'évoque pas le jeu à proprement parler, il nous semble évident qu'une partie d'échecs ou un jeu de rôle rentrent dans cette catégorie hétérotopique. L'auteur fait par ailleurs référence à la scène du théâtre dans ce sens :

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres³⁰⁴.

Cela nous permet de penser que la disposition du jeu dans les œuvres redouble cette suspension, neutralisation, inversion des logiques du réel, latentes dans le fait même d'être des fictions théâtrales.

Dans ce premier temps du détour ludique, nous étudierons ainsi comment les pièces configurent des mondes autres. En termes d'univers inédits d'abord, elles décontextualisent les données et créent des systèmes de règles particuliers variablement partagés avec les spectateurs. Elles empruntent ensuite à des univers déjà existants grâce à une intertextualité permanente qui accentue le décrochage fictionnel en question.

1- Créer des univers inédits

1-1 Décontextualiser la fiction

Afin d'installer l'hétérotopie ludique, il faut d'abord suspendre l'existant. Une des choses évidentes qui apparaît à la lecture des textes de notre corpus c'est la volontaire neutralisation de toute référentialité. Si certains des éléments donnés, comme des espaces, personnage, intrigues, sont reconnaissables dans leur singularité, l'ensemble s'applique à brouiller les pistes par des configurations invraisemblables et des coordonnées inespérées. Voyons comment la fiction « se décontextualise » par des espaces-temps tour à tour hétérogènes, transversaux ou indéterminés à partir d'exemples significatifs du corpus étudié.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 758.

1-1-1 Des coordonnées tous azimuts – *La Paranoïa*

Sans même aborder encore la dimension surnaturelle de la pièce de science-fiction *La Paranoïa*, nous pouvons constater qu'elle annule le souci de référentialité à force justement de références tous azimuts. Rafael Spregelburd conçoit l'avant-dernière pièce de son *Héptalogie* comme un patchwork vivant où les situations se superposent depuis un principe général d'hétérogénéité. La couleur est annoncée dès la liste aussi exotique qu'hétéroclite de distribution des personnages qui sont pris en charge par seulement deux actrices et trois acteurs entre le plateau de théâtre et des vidéos enregistrées au préalable :

ACTRICE 1

Julia Gay Morrison, écrivaine
Lorna Cifuentes, procureur
vénézuélienne
Brenda, future Miss Venezuela
Chi-Tsu, bourgeoise chinoise
Alexandra, cliente de salon de coiffure
Mirko La Laitue, artiste transsexuel
Saskja, prostituée lituanienne
présumée
Serveuse vénésuélienne
Ludmila, une apparition fugace

ACTRICE 2

Béatrice,
Alice, remplacement de Béatrice
Astrid, coiffeuse et voyante
Fileuse Chinoise, servante de Chi-Tsu
Secrétaire du président du Venezuela
Zusanna, artiste transsexuel
Iwlowa, prostituée lituanienne
présumée
Prostituée vénésuélienne, figurante

ACTEUR 1

Claus, astronaute
Soldat Nippon 1
Commissaire Kendry Morales
Dr. Barragan, chirurgien
Kwang, mari de Chi-Tsu
Leroy, assistant-coiffeur
Mischi, artiste transsexuel
Mousse du sous-marin lituanien

ACTEUR 2

Hagen, mathématicien
John Jairo Lazaro, policier vénésuélien
Soldat Nippon 2
Second du sous-marin lituanien
Estéban, une apparition fugace

ACTEUR 3

Colonel Brindisi
Maria Martha, nonne, sœur de Brindisi
Le Président Chavez
Général Nippon
Capitaine du sous-marin lituanien
Dr Naudi, chirurgien
Patron du Bar /
Policier Vénézuélien, un figurant³⁰⁵

³⁰⁵ Di Fonzo Bo, Marcial, Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa*, Paris, L'Arche, 2009, pp. 7-8. (Texte original.) "ACTRIZ 1 - Julia Gay Morrison, escritora / Lorna Cifuentes, fiscal venezolana / Brenda, futura Miss Venezuela / Chi-Tsu, burguesa china / Alexandra, cliente de la peluquería / Mirko El Lechuga, artista transexual / Saskja, presunta prostituta lituana / Camarera venezolana / Ludmila, una aparición fugaz, ACTRIZ 2 – Beatriz / Alicia, reemplazo de Beatriz / Astrid, peluquera y vidente / Hilandera China, sierva de Chi-Tsu / Secretaria del presidente de Venezuela / Zusanna, artista transexual / Iwlowa, presunta prostituta lituana / Prostituta venezolana, una extra, ACTOR 1 - Claus, astronauta / Soldado Nipón 1 / Comisario Kendry Morales / Dr. Barragán, cirujano / Kwang, marido de Chi-Tsu / Leroy, asistente de peluquería / Mischi, artista transexual / Grumete en el submarino lituano, ACTOR 2 - Hagen, matemático / John Jairo Lázaro, policía venezolano / Soldado Nipón 2 / Alférez del submarino lituano / Esteban, una aparición fugaz, ACTOR 3 - Coronel Brindisi / María Martha, monja, hermana de Brindisi / Presidente Chávez / General Nipón / Capitán, autoridad del submarino lituano / Dr. Naudi, cirujano / Dueño del bar / Policía venezolano, un extra."

À cette liste s'ajoutent des passages par la Norvège, Beirut, la nouvelle Californie, le temps des hiéroglyphes ou encore la culture maya, répartis tout le long du prologue et des seize tableaux composant *La Paranoïa*. L'impression face à ce fourmillement est, aux premiers abords, celle d'une confusion générale qui invite la logique à renoncer un moment à son principe de non-contradiction. Cela n'est pas sans rappeler la troisième caractéristique de l'« Hétérotopie » selon Foucault, à savoir une hétérogénéité non contestée du lieu en question :

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles³⁰⁶.

L'ancrage de la fiction dans une coordonnée unique est donc rendu impossible et, par-là même, la mise en rapport immédiate avec une quelconque actualité. Face à une telle proposition, l'esprit doit élargir ses limites de crédulité au risque de ne pouvoir apprécier la partie.

1-1-2 Une transversalité invraisemblable – *Imago Mundi*

Une autre technique de décrochage explorée par Fabio Rubiano consiste à instaurer un espace-temps transversal. Cela a d'abord été identifié par Álvaro Augusto Rodríguez Serrano concernant la temporalité de la pièce *Mouche*, entre Antiquité romaine, Renaissance shakespearienne et époque actuelle. Il nous explique que le procédé vise à mêler de manière articulée dans un même niveau de fiction des éléments relevant de différents contextes :

J'ai nommé « le temps transversal » une isotopie intéressante du point de vue de la richesse sémantique, qui potentialise le jeu intertextuel et la participation active du spectateur. Les références des personnages, la mise en scène suggérée, l'histoire, les énoncés des personnages, etc., tout participe à créer une faille dans le temps qui laisse passer n'importe quelle chose venant de n'importe quel temps [...]³⁰⁷.

³⁰⁶ Foucault, Michel, « Des espaces autres », *op.cit.*, p. 758.

³⁰⁷ Serrano Rodríguez, Álvaro Augusto, "Cuando el teatro nos deja fuera de combate", *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 31, 2012, p. 262: "Una isotopía interesante desde el punto de vista de la riqueza semántica y que potencia el juego intertextual y la participación activa del espectador es la que he llamado "el tiempo transversal". El saber de los personajes, la puesta en escena sugerida, la historia, lo dicho por los personajes demuestra una rasgadura en el tiempo que deja colar cualquier cosa de cualquier época [...]" (Nous traduisons.)

Ainsi dans la pièce *Imago Mundi*, qui s'ancre pourtant dans les coordonnées historiques de la colonisation espagnole, plusieurs contextes passé et présents se confondent jusqu'à créer volontairement chez le spectateur un effet de proximité. Cette sensibilité contemporaine marque un souci de réappropriation de l'Histoire mais soulignons d'ores et déjà l'invraisemblable à l'œuvre contre la contextualisation historique traditionnelle. Télévision, poussette, portable, frigo et autres objets anachroniques servent de décor à l'intrigue des Espagnols dans leur conquête du Nouveau Monde. Plus largement, le vécu et l'expérience des personnages relèvent d'un mélange de coordonnées que seule la plasticité de l'imagination peut expliquer comme dans cette scène entre Daphné, une prostituée française et Don Juan, un soldat espagnol, alors que ce dernier est sur le point de s'embarquer pour l'aventure américaine :

Daphné s'assoie à côté de Don Juan et regarde les photos qu'il tient dans ses mains ; lui et sa famille sont en train de manger, rires en coin de table, à côté d'un guide déguisé en musulman, une tête apparaît dans le trou d'un tableau fait pour les touristes sur l'histoire de l'expulsion des Maures. Daphné signale quelques détails sur les photos qui retiennent son attention. Elle sort de son sac un porte-monnaie et lui montre des photos de son enfance qui ont été prises dans différents lieux de Paris : baptême à Notre-Dame, adolescence sur les Champs-Élysées, posant avec son fiancé devant la Tour Eiffel, en pleine pauvreté durant la guerre, dans un port à la descente d'un bateau et finalement en train de faire le trottoir³⁰⁸.

La série d'anachronismes brouille toujours un peu plus la dimension historique annoncée par l'intrigue et réaffirme du même coup le peu d'importance accordée à la question de la fidélité aux coordonnées du contexte.

1-1-3 L'indétermination des données – *Tout*

Toujours dans une perspective de franche irréalité, l'indétermination des éléments proposés s'observe largement dans la pièce *Tout* de Rafael Spregelburd. Alors que le titre annonce la couleur non sans second degré, la pièce prétend à une certaine totalité et évolue

³⁰⁸ Rubiano, Fabio, *Imago Mundi*, manuscrit transmis par l'auteur, 2010, p. 24: "Daphne se sienta al lado de Don Juan, mira las fotos que él lleva; la familia comiendo, riendo en algún rincón, cerca de alguno disfrazado de musulmán, metiendo la cabeza en cuadros hechos para turistas donde se cuenta un pedazo de la historia de la expulsión de los moros. Daphne señala con su dedo algunas cosas que le atraen de las fotografías. Saca de un bolsito una cartera suya y le muestra desde cuando era niña y fue creciendo en diferentes lugares de París: bautismo en Notre Dame, adolescencia en los Campos Elíseos, con un novio frente a la Torre Eiffel, pobreza en París por la guerra, bajando de un barco en un puerto y trabajando en una calle." (Nous traduisons.)

depuis un niveau systématique de généralité. Dans ce sens, les trois parties qui la composent, « L'État », « L'Art » et « La Religion » relèvent du même type d'abstraction, empêchant aux premiers abords de se situer. De fait, la didascalie initiale insiste sur la nature nécessairement indéfinie de la scène et de ses objets pour que l'expérience soit pleinement réalisée :

*Una administración pública. Très peu d'éléments de scénographie. Ce dernier point est très important. À part les bureaux de Belén et Omar et un tampon sur celui de Belén, aucun objet évoqué dans la scène ne doit apparaître dans la réalité. Les acteurs manipulent des dossiers invisibles et portent des tasses inexistantes. Tout cela doit provoquer une énorme confusion sur l'identité des choses environnantes*³⁰⁹.

Par la suite, les situations et les conversations entre collègues de bureau relèveront d'un haut niveau de banalité, mais le tout semble évoluer depuis un hors contexte accentué par le minimalisme de la scénographie. Le fait de passer outre cette indication initiale au moment de mettre en scène la pièce annulerait sans doute l'intéressante complémentarité entre un effet de familiarité et celui d'une étrange irréalité qui laisse apparaître un autre sens. La mise en avant univoque du premier effet de familiarité reviendrait plutôt à une mécanique de l'illusion, autrement dit une mécanique de la « feintise sérieuse » à bien distinguer de celle du jeu selon Sylva Ochoa Haydée :

La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel. La situation de feintise ludique se distingue donc profondément de celle de la feintise sérieuse³¹⁰.

Ainsi, à l'instar des trois œuvres évoquées et illustrant l'idée sur la fiction de Gérard Genette selon laquelle « le tout y est plus fictif que chacune de ses parties³¹¹ », les pièces du corpus œuvrent à décontextualiser leurs univers respectifs entre connotations des détails et confusion générale. Les repères habituels sont déstabilisés par la multiplication et la rencontre d'éléments hétéroclites et doivent se livrer, pour un temps du moins, aux lois de la

³⁰⁹ Spregelburd, Rafael, *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*, Buenos Aires, Atuel /Teatro, 2011, p. 47: "Una oficina pública. Casi sin datos escenográficos. Esto es muy importante. A excepción de los escritorios que ocupan Belén y Omar, y del sello sobre el escritorio de Belén, ninguno de los objetos que se mencionan en la escena aparecen en realidad. Los actores sostienen carpetas invisibles, y portan tazas inexistentes. De allí la enorme confusión sobre la identidad de las cosas." (Nous traduisons.)

³¹⁰ Ochoa Silva, Haydée *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle, op.cit.*, p. 156.

³¹¹ Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1991, pp. 58-60.

fiction. Fabio Rubiano résume cette idée dans la réflexion suivante qui consiste à promouvoir une loi interne capable de créer un monde inédit plutôt que de se préoccuper pour témoigner d'une actualité immédiate :

Éviter la contextualisation. Cela bloque la liberté de la règle interne de la pièce. Son univers s'arrêterait face à l'inclusion d'un autre que nous connaissons déjà³¹².

Voyons donc à présent comment ces lois internes se composent à différents niveaux de l'œuvre.

1-2 Règles et principes créatifs

Le dispositif du jeu équivaut en grande partie à ses règles et elles lui sont nécessaires pour se définir comme tel. En effet, les jeux les plus libres et improvisés reposent sur une contrainte initiale qui leur permet de se distinguer et d'être partagés. La règle est tout autant indispensable dans le jeu de l'écriture et cela apparaît dans les postures « techniciennes » de nos auteurs précédemment évoquées. De fait, la part de jeu dans leur processus d'écriture relève principalement de l'établissement de contraintes originales, arbitraires, mais aussi librement choisies. À la manière d'une liberté kantienne qui s'acquiert par la soumission volontaire à ses propres lois, la création dépend ici d'un cadre, voire d'un obstacle, qui la provoque et la stimule. Parcourons quelques exemples de ces écritures à contrainte, d'abord depuis un niveau macro qui dépasse le cadre de la simple pièce, jusqu'au niveau micro des fondations de la pièce elle-même pour reprendre la distinction établie par Agatha Mohring à propos des dispositifs dans le roman graphique espagnol :

Nous pouvons distinguer les macro-dispositifs, c'est-à-dire les dispositifs les plus « évidents » dans la mesure où ils régissent l'organisation totale de la page, les modalités de lecture, de compréhension et d'interprétation du roman graphique. A un niveau plus subtil, il existe des micro-dispositifs qui correspondent à de petits détails et objets, à des observations discrètes, qui créent une légère ambiguïté, une brèche presque imperceptible dans la narration ou la caractérisation des personnages³¹³.

³¹² Rubiano, Fabio, "Genios 3 de julio", compte-rendu de séance de travail dans le cadre de l'écriture de *Sara dice*, transmis par l'auteur, 2009 : "Evitar la contextualización. Corta la libertad de la regla interna de la pieza. Este universo se corta con la inclusión de otro que ya manejamos." (Nous traduisons.)

³¹³ Mohring, Agatha, «La articulación de los dispositivos íntimos en la novela gráfica *Sangre de mi sangre* de Lola Lorente», in Martínez Monique et Gobbé-Mévellec Euriell (ed.), *Dispositivos: hacia una nueva aproximación a las artes*, Ciudad real, Ñaque, 2014, p. 133: "Podemos distinguir los macrodispositivos, es decir los dispositivos

1-2-1 Des macro-dispositifs à l'origine de parties de jeu multiples

Au sein de notre corpus, certaines œuvres s'inscrivent dans un ensemble plus large dont la règle générale est préalablement pensée. Matrice, série, trilogie, épisode, etc., l'architecture macroscopique donne lieu à une actualisation inédite et libre pour chaque partie. Voyons deux exemples paradigmatiques de ces systèmes générateurs de fictions : la matrice de *L'Héptalogie de Hieronymus Bosch* par Rafael Spregelburd et le projet collectif *Cien Días* [Cent jours] comme prémices à la pièce *Sara dit que* de Fabio Rubiano.

1-2-1-1 *L'Héptalogie de Hieronymus Bosch*, une matrice cosmogonique

La découverte par Rafael Spregelburd de la table-tableau de Jérôme Bosch *Les Sept Péchés capitaux et les Quatre Dernières Étapes humaines* (1485) est une révélation pour l'auteur. Plusieurs dimensions intéressent Rafael Spregelburd ici : d'abord le principe d'une œuvre majeure composée de scènes indépendantes qui se font par ailleurs écho à un niveau de détail élevé ; la disposition circulaire qui oblige le spectateur à faire le tour de l'œuvre afin de la voir au complet ; l'univers visuel et symbolique du peintre à la fois riche et énigmatique, qui semble témoigner de la fin d'une époque, le Moyen-âge, et relayer le désordre ambiant des valeurs morales³¹⁴.

Ainsi, dans un rapport plus inventif qu'illustratif, Rafael Spregelburd décide d'écrire sa propre *Héptalogie* composée de sept pièces indépendantes, mais reliées subtilement entre elles comme autant de péchés inédits s'inspirant des originels. Le péché de luxure donne lieu à *L'Inappétence*, celui d'envie à *L'Extravagance*, celui d'orgueil à *La Modestie*, celui d'avarice à *La Connerie*, celui de paresse à *La Panique*, celui de gourmandise à *La Paranoïa* et celui de

más "evidentes" en la medida en que rigen la organización total de la página, las modalidades de lectura, de comprensión y de interpretación de la novela gráfica. A un nivel más delicado, existen los micro-dispositivos que corresponden a pequeños detalles y objetos, a unas miradas discretas, que crean una ambigüedad ligera, una brecha casi imperceptible en la narración o en la caracterización del personaje. El vaivén entre los micro y los macro-dispositivos es permanente puesto que corresponden a un nivel preciso de penetración en la intimidad de los personajes. Esos dispositivos se articulan, permitiendo uno pasar al otro. Se compenetrán para que el lector se deje deslizar en los adentros de los personajes y de la narración." (Nous traduisons.)

³¹⁴ Une étude du tableau par Rafael Sregelburd lui-même, s'appuyant sur les analyses du philosophe Eduardo Del Estal, se trouve dans "Nota del autor a la primera edición", in *La inapetencia. La extravagancia. La modestia, Heptalogía de Hieronymus Bosch I, II y III*, op.cit., 2009, pp. 5-9.

colère à *L'Entêtement*. Si les processus de création, les formats et les thèmes varient à mesure que Rafael Spregelburd élargit ses recherches dramaturgiques et multiplie les collaborations sur les douze années d'écriture, la conscience d'un même principe sous-jacent habite les sept pièces en question et les connecte mystérieusement entre elles. Rafael Spregelburd décrit ainsi son *Héptalogie* comme :

Un système d'œuvres qui s'injurient et s'interpellent entre-elles, un ordre qui se réfère à lui-même à travers un réseau complexe de grammaires et de références entremêlées, cachées sous la surface du langage³¹⁵.

Tout comme Bosch, il ne cherche pas à créer une série successive d'épisodes, mais plutôt à favoriser un réseau organique dont les correspondances et les échos offrent autant de combinaisons possibles :

Je crois qu'elles sont entassées à partir d'une substance mythique d'une autre dimension : le fait d'appartenir à une saga, ouverte et démesurée, leur confère une valeur ajoutée, une valeur de la relation, aux combinaisons infinies³¹⁶.

Cet entrelacement potentiel qui peut toujours être actualisé contribue à tisser peu à peu la cohérence d'une autre réalité :

Le théâtre doit créer une autre réalité. [...]. Avec ses particularités et connotations spécifiques. Il doit créer un réseau interne d'assonances, de consonances, de rimes : ce que **j'appelle un système biologique (vivant) complexe**³¹⁷.

Cet effet-monde d'une grande complexité n'est pas sans rappeler la tradition argentine héritée de l'écrivain Jorge Luis Borges dont certains des ouvrages se définissent comme des extraits infimes ou des descriptions synthétiques d'univers plus complexes auxquels eux-

³¹⁵ Spregelburd, Rafael, "Nota del autor a la primera edición", *op.cit.*, p. 8: "Un sistema de obras que se gritan y se interpelan, un orden que refiere a sí mismo a través de una intrincada red de gramáticas y referencias cruzadas, ocultas bajo la piel del lenguaje." (Nous traduisons.)

³¹⁶ Spregelburd, Rafael, "Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*", in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2008, p. 160: "Yo creo que están amontonadas en relación a una sustancia mítica de mayores dimensiones: el hecho de pertenecer a una saga, abierta y descomunal, les confiere un valor agregado, un valor de relación. De infinitas combinatorias." (Nous traduisons.)

³¹⁷ Hartwig, Susanne, Portl, Klaus (éd.) "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, p. 61: "El teatro debe crear *otra* realidad. [...] Con sus propios atributos, connotaciones. Debe crear una red interna de asonancias, consonancias, rimas: lo que yo llamo **un sistema biológico (vivo) complejo**." (Nous traduisons et soulignons.)

mêmes appartiennent³¹⁸. Rafael Spregelburd semble alors faire du théâtre à la manière d'un romancier qui déploie un fragment d'un univers sous-jacent plus complet.

Finalement, si l'auteur parle spécifiquement de « grammaire » et nous de « règles du jeu », il s'agit bien dans les deux cas de signifier à quel point chaque œuvre de *L'Héptalogie* relève d'une actualisation, même si libre et inédite, d'un principe interne préalablement posé par l'auteur.

1-2-1-2 Le projet collectif Cent jours comme prémices à *Sara dit que*

La pièce *Sara dit que* de Fabio Rubiano s'inscrit elle aussi dans un projet plus large intitulé « Cent Jours » composé de trois œuvres écrites par différents dramaturges : Fabio Rubiano, Javier Gutiérrez y Ricardo Sarmiento. À l'occasion d'une coproduction avec le Festival Ibero-américain de Théâtre de Bogotá en 2010, les trois dramaturges se retrouvent dans l'idée de réaliser une trilogie en dialogue, partant d'une même consigne d'écriture et se répartissant le même temps de répétition avec un groupe d'acteurs. Par ailleurs, chaque auteur reste libre et responsable en ce qui concerne les choix d'écriture et de mise en scène.

La consigne de départ, ou plutôt le cadre général de création s'inspire des réflexions sociologiques de l'auteur japonais Mako Saguru qui s'interroge sur la présence récurrente du crime dans les groupes humains. Ce dernier élabore alors un système social sacrificiel capable d'institutionnaliser cette violence, selon lui nécessaire, mais de manière plus juste et plus rationnelle pour l'humanité. Les auteurs développent depuis ce terrain commun l'hypothèse d'une société sans morts violentes ni meurtriers, régie par une Norme générale qui gèrerait administrativement la question de la violence en organisant une exécution arbitraire tous les cent jours. L'administration tirerait au sort la famille de la victime et celle du bourreau laissant à chacune le soin de choisir parmi ses membres qui effectuerait la tâche en question. À partir de cette première base, chaque auteur s'efforce de tirer au maximum l'hypothèse dans ses effets et de peupler à sa manière l'univers proposé en imaginant une version singulière quoique partielle. *Sara dit que* de Fabio Rubiano est la première de la

³¹⁸ Cf. Borges, Jorge, « La Bibliothèque de Babel », in *Fictions* [1941] Paris, Gallimard, 1983.

trilogie et suit le quotidien de deux familles face à la décision de choisir qui de ses membres sera la victime. La pièce *Te equivocaste al decir no* [Tu t'es trompé en disant non] de Javier Gutiérrez est la deuxième pièce de la trilogie et développe l'idée d'une diaspora internationale composée des exilés de la Norme qui fuient leur destin de victime. Enfin, *En una azotea sin lotos* [Sur une terrasse sans lotus] de Ricardo Sarmiento revient sur l'origine de la mystérieuse Norme depuis les coulisses d'un cirque ancestral situé à Nagasaki au Japon.

Durant le processus d'écriture, les trois auteurs se donnent pour règle de croiser leur fiction de manière à installer un jeu d'échos et de contradictions entre les différentes versions. Ainsi *Sara dit que* partage des personnages et des situations avec les deux autres pièces, des objets et des thèmes transversaux ainsi que des effets d'inclusion et d'extension entre les trois narrations. Même si la plume est multiple, contrairement aux pièces de *L'Héptalogie* spregelburienne, la perception d'un monde complet derrière ce qui apparaît premièrement se développe ici. À la manière du « lecteur modèle » d'Umberto Eco³¹⁹, le spectateur se doit de reconstituer et compléter le puzzle initial. Reste à savoir si l'intérêt ne réside justement pas dans la nature fondamentalement hypothétique et incomplète de ce puzzle laissant d'autant plus de marge d'interprétation au lecteur empirique, lui, bien réel.

1-2-2 Des micros-dispositifs aux fondements de la fiction

Concernant à présent les pièces elles-mêmes, certaines configurations arbitraires se transforment en règles constitutives pour le déroulement des œuvres en question. Plus ou moins précises, contraignantes et évolutives, ces règles sont établies préalablement à l'exercice du jeu d'écriture. À titre d'exemple, la pièce *Spam* de Rafael Spregelburd propose un dispositif temporel sur le modèle du calendrier et *Ouz - Le Village* de Gabriel Calderón suit le déroulement du jeu improvisé par une enfant terrible.

³¹⁹ Umberto Eco évoque ces notions de « lecteur modèle » et de « lecteur empirique » dans son ouvrage *Lector in Fabula*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1979.

1-2-2-1 Une histoire de calendrier – *Spam*

Spam se compose d'un long et singulier monologue pris en charge par un certain Mario Monti, professeur d'Université à Naples, passionné par les langues disparues. Il y raconte son improbable fuite sur l'île de Malte afin d'échapper à la mafia chinoise à laquelle il s'est involontairement mêlé à la suite d'une arnaque sur le web qui proposait de l'argent facile. Le récit d'aventures n'a pourtant rien de classique puisque, lors d'un épisode, Monti tombe et se cogne la tête pour se réveiller dans un hôpital, en ayant oublié tous ses souvenirs récents. La narration adopte le point de vue amnésique du personnage (re)découvrant les restes énigmatiques de sa propre vie antérieure à l'accident notamment à travers sa boîte mail. Pour ajouter un peu plus à la confusion, et sans doute souligner cette dimension spécifique de l'amnésie, la narration est méticuleusement divisée en trente et une parties correspondant aux jours d'un calendrier. Ce dernier est volontairement renversé au commencement de l'œuvre laissant ainsi le fil de l'histoire complètement désordonné comme l'indique la didascalie initiale :

Au premier plan, un calendrier affichant les jours du mois sur d'énormes planches en aluminium, rangés par ordre chronologique du 1er au 31. [...] Sur scène se trouve Monti, un peu désorienté. Il est habillé d'un smoking élimé et peu convaincant. Monti observe les objets alentour, il observe le public, il aimerait tenter une explication. Il passe une main sur sa nuque, ça lui fait mal. Puis, il soulève un énorme souffleur de feuilles qui était posé par terre et l'allume. Les choses s'envolent dans tous les sens. Monti dirige le souffleur contre le calendrier et les jours tombent dans un total désordre. Monti laisse de côté le souffleur de feuilles. Pendant que la machine à karaoké continue de fonctionner, il ramasse les jours et commence à les remettre en place dans n'importe quel ordre. Le système de tirage au sort des jours peut varier, mais le public doit avoir l'impression que les scènes ont lieu au hasard. On pourrait également tirer au sort les jours avec une boule comme dans les jeux de loterie. Le premier numéro dans le calendrier est maintenant le 10. Monti l'annonce à voix haute, il le montre au public. C'est le numéro de la scène que nous verrons³²⁰.

³²⁰ Pisani, Guillermo (trad.), *Spam*, Paris, L'Arche, 2016, p. 4. (Texte original) "En primer plano, un calendario de aluminio con sus enormes días ordenados cronológicamente, del 1 al 31. [...] En escena, un poco desorientado, se encuentra Monti. Viste un smoking raído y poco convincente. Monti observa los objetos a su alrededor, observa al público, y le gustaría intentar una explicación. Se agarra la nuca con dolor. Luego levanta del suelo una enorme sopladora de hojas y la pone en marcha. Las cosas vuelan sin rumbo. Monti arremete contra el calendario, y las placas con los días caen en total desorden. Monti deja a un lado la sopladora de hojas. Mientras continúa el karaoke, recoge los números del suelo y comienza a reubicarlos en cualquier orden. El sistema para el sorteo de días puede variar, pero el público debe compartir la sensación de que las escenas ocurren al azar. También se podría hacer sorteando los días en un bolillero, como una lotería. El primer número en el calendario es ahora el 10. Monti lo anuncia en voz alta, se lo muestra al público. Es el número de la escena que veremos."

Ainsi toute la narration dépend de cette remise en jeu de la logique linéaire et conditionne préalablement l'écriture de la pièce dans la mesure où il faut redessiner une cohérence au chaos provoqué. Le dispositif oscille entre rigueur d'ensemble et marge de manœuvre, entre recreation minutieuse d'un déroulement hasardeux et part d'inconnu pour chaque nouvelle représentation. Ici nous reproduisons l'indication qui est donnée en fin de texte aux potentiels metteurs en scène accompagnant la liste des 31 journées :

Sont indiquées en bleu les scènes qu'on ne voit pas dans la version de la création à Buenos Aires. Ces scènes peuvent varier suivant le souhait du metteur en scène, et sont interchangeables avec, par exemple, les scènes 17, 18, 24, 25 ou 28. On suggère de ne pas changer les autres scènes afin de ne pas altérer la lisibilité du récit.

1. *Un coup de fil universitaire de Cassandra (Thèse I)*
2. *Le traducteur Google (Spam I)*
3. *Une aubaine (Spam II)*
4. *Le smoking de Sean Connery (Malte I)*
5. *Je m'envoie une lettre (Malte II)*
6. *Le plongeur suisse (Malte III)*
7. *La langue des Éblaïtes (Éblaïtes I)*
8. *Un terrible coup (Spam III)*
9. ***Une nuit dans un hôpital inconnu (Malte IV)***
10. *Agrandissez votre pénis (Thèse II)*
11. *Le temps des Inuit (Thèse III)*
12. ***Le paradoxe de l'interro surprise (Thèse IV)***
13. *La Cathédrale à Malte (Malte V)*
14. *Entre les mots (Éblaïtes II)*
15. *Mario Monti (Malte VI)*
16. *La mauvaise poupée : Un documentaire (Poupée I)*
17. *Déchets virtuels (Thèse V)*
18. *Ce sac est un jouet (Poupée II)*
19. ***Une chose très étonnante sous les eaux du Japon (Malte VII)***
20. ***Altercation entre linguistes (Poupée III)***
21. *Le chant poignant de la sirène (Malte VIII)*
22. *Quelque chose dans la poche intérieure du smoking (Thèse VII)*
23. *Le dictionnaire de pierre (Éblaïtes III)*
24. *Une opératrice à Nanchang (Poupée IV)*
25. *La soif d'Argguttimal (Éblaïtes IV)*
26. *Apocalypse (Thèse VI)*
27. ***Un cœur de poupées (Malte IX)***
28. *L'ami topographe (Malte X)*
29. ***Une solution simple et magique (Spam IV)***
30. *Les derniers écrits sur le sable (Éblaïtes V)*
31. *À peine une bruine passagère (Malte XI)*³²¹

³²¹*Ibid.*, p. 75. (Texte original) "En celeste se indican las escenas que no se ven en la versión de estreno en Buenos Aires. Estas escenas pueden variar a gusto del director, y son intercambiables con -por ejemplo- la 17, la 18, la 24, la 25 ó la 28. Se sugiere no alterar las otras escenas para no afectar la legibilidad del relato. Una llamada académica de Cassandra (Tesis I) El traductor de Google (Spam I) Un negocio redondo (Spam II) El smoking de Sean Connery (Malta I) Me envió una carta (Malta II) El buzo suizo (Malta III) La lengua de los

La consigne est donc claire et explicitement donnée, même s'il faudrait voir comment elle prend forme concrètement au moment de la mise en scène et à partir des choix singuliers de représentation.

1-2-2-2 Le jeu de rôle d'une enfant terrible – *Ouz - Le Village*

Dans *Ouz*, le jeu se trouve explicité au cœur même de la fiction faisant des personnages du village les pantins du piège imaginé par une petite fille. Dorotea la sœur autiste à laquelle personne ne fait attention décide de tromper sa famille en se faisant passer pour un Dieu tyrannique. À la manière de Job dans la Bible, elle met à l'épreuve sa mère Grace, fervente croyante et épouse modèle, en lui demandant de tuer un de ses enfants pour prouver sa foi. Depuis le dispositif simpliste de deux verres reliés par un fil pour conduire et amplifier le son, Dorotea laisse les personnages se débattre entre eux et assiste à la déchéance d'un Ouz idyllique. L'artifice du jeu enfantin n'est découvert qu'à la toute fin alors que le supposé Dieu ordonne à Grace une dernière preuve consistant à se donner la mort ainsi qu'à tout le village, sauf à Dorotea bien évidemment :

DIEU : Vous allez prendre l'arme qui est sur le sol, et vous vous la passerez, l'un après l'autre. Bien entendu... un seul coup de fer pour chacun. (*Grace s'approche de la petite maison de la fillette.*) Ce sera d'abord Grace, puis Jack et ainsi de suite. Qui ne respectera pas ma parole sera victime de la colère de Dieu qui est, je peux vous l'assurer, bien pire qu'une balle. (*Grace tire la toile. On voit Dorotea qui parle dans un micro faisant un jeu avec sa voix et le verre. Elle est de dos, et ne sait pas qu'elle vient d'être découverte*³²²).

eblaítas (Eblaítas I) Un golpe formidable (Spam III) Una noche en un hospital desconocido (Malta IV) Agrande su pene (Tesis II) El tiempo de los inuit (Tesis III) La paradoja de la prueba sorpresa (Tesis IV) La Catedral en Malta (Malta V) Entre las palabras (Eblaítas II) Mario Monti (Malta VI) La mala muñeca: un documental (Muñeca I) La basura virtual (Tesis V) Esta bolsa es un juguete (Muñeca II) Algo muy intrigante bajo el agua del Japón (Malta VII) Escaramuza entre lingüistas (Muñeca III) El canto desgarrador de la sirena (Malta VIII) Algo en el bolsillo interno del smoking (Tesis VII) El diccionario de piedra (Eblaítas III) Una operaria en Nanchang (Muñeca IV) La sed de Argguttimal (Eblaítas IV) Apocalipsis (Tesis VI) Un coro de muñecas (Malta IX) El amigo agrimensor (Malta X) Una solución mágica y simple (Spam IV) Las últimas arenas escritas (Eblaítas V) Apenas llovizna pasajera (Malta XI). ”

³²² Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 80. (Texte original.) “DIOS- Agarrarán el arma que está en el suelo y uno a uno se la irán pasando. Por supuesto queda sobreentendido un tiro para cada uno. *Grace se acerca a donde está la casita de la niña.* Dios- Primero será Grace, después Jack y así sucesivamente. Quien no cumpla con mi palabra será víctima de la ira de Dios que les puedo asegurar que es mucho peor que una bala. *Grace corre la tela y vemos a Dorotea hablando por un micrófono, haciendo un juego con la voz y el vaso. Dorotea está de espaldas hablando y no se da cuenta que la acaban de descubrir.*”

Ainsi la pièce organise dès le début une fiction à double lecture pour le spectateur où les personnages sont pris sans le vouloir dans un machiavélique jeu du chat et de la souris. Toute la contrainte d'écriture consiste en effet à articuler la dissimulation des agissements de Dorotea avec la cohérence d'indices capables de la trahir depuis un regard rétrospectif.

Ainsi d'une part, la présentation de Dieu comme un personnage distinctif brouille les pistes et ses interventions empreintes de religiosité et de références bibliques sont difficilement imaginables dans la bouche d'une petite fille autiste. D'autre part, tous les éléments techniques du piège de Dorotea, le verre, la cabane de couverture, le micro ou encore les fils sont précisés et répétés à plusieurs reprises non sans une certaine ironie dans les situations :

GRACE : Silence ! Il me reste une seule balle et je promets de ne pas m'en servir si vous ne l'ouvrez pas. (*Dorotea, qui était entrée, essaie d'attraper un verre.*) Dorotea, Dorotea, ma chérie, va dans ta petite maison, les grands doivent parler de choses de grandes personnes. (*Dorotea attrape un verre et va se cacher dans sa petite maison*³²³.)

Aussi, certaines scènes sont très près de dévoiler le piège comme lors de ce moment où Dorotea est seule dans la cuisine jusqu'à l'arrivée abrupte des voisines :

*Dorotea entre, prend un verre et le joint aux câbles, puis le porte à sa bouche, et semble vouloir dire quelque chose...*³²⁴

Face à cette ambiguïté de l'information, seule la mise en scène peut décider du niveau d'intégration des spectateurs et d'explicitation de la double lecture. Soit elle les tient au courant par l'accentuation des indices, soit elle les piège au même niveau que celui des personnages en comptant sur l'inégale perspicacité des spectateurs. Par ailleurs, dans la mesure où toute la tension de la pièce repose sur cette dissimulation, un dévoilement progressif semble l'option la plus intéressante.

³²³ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex*, op.cit., p. 73. (Texte original.) "GRACE- ¡Silencio! Me queda una sola bala y prometo no usarla si todos se quedan calladitos. *Dorotea que apareció en algún momento, trata de agarrar un vaso.* GRACE- Dorotea, Dorotea, anda a tu casita mi amor que ahora los grandes tienen que hablar de cosas de grandes. *Dorotea consigue agarrar el vaso y se va a ocultar a su casita.*"

³²⁴ *Ibid.*, p. 41. (Texte original.) "*Dorotea entra, agarra un vaso y lo una a los cables, luego se lo lleva a la boca, parece que va a decir algo...*"

Ainsi les auteurs utilisent des contraintes à la manière de règles pour organiser leur fiction. Ils les déclinent à différentes échelles de leurs pièces. Certaines sont plus techniques, d'autres plus symboliques, mais toutes conditionnent l'écriture afin de rester autonome face au rationalisme commun. Suite à l'exemple de cette dernière pièce *Ouz*, la problématique du partage relatif avec le spectateur des règles en question s'impose à présent.

1-3 Un contrat ludique avec le spectateur

Si les règles évoquées régissent l'écriture à différents niveaux, elles peuvent également encadrer la réception des œuvres de manière plus ou moins explicite. Les dispositifs du corpus se déclinent alors entre, d'une part, un second degré permanent où le spectateur est envisagé comme un joueur lucide sur sa condition et d'autre part l'illusion propre au piège qui cache ses indices aux yeux des spectateurs ou en retarde le dévoilement. Même si, comme on l'a vu, l'hétérotopie du théâtre porte en soi l'acceptation d'un contrat spécifique, différents degrés de convention peuvent s'emboîter dans une même fiction. Voyons comment les règles s'exposent et se déclinent singulièrement à travers des espaces plus ou moins à la marge des dialogues qui donnent néanmoins des indices sur le fonctionnement de l'œuvre et sa possible réception.

1-3-1 Paratextes et autres prétextes – *La Moitié de Dieu*

Les espaces paratextuels comme les titres et les sous-titres, mais aussi les prologues et les épilogues abondent dans les pièces de notre corpus. Ils exposent une matière complémentaire qui tend à éclairer une dimension spécifique de l'œuvre. Même si cette parole n'apparaît pas directement dans le temps de la représentation, elle peut avoir un rôle important dans l'établissement d'un contrat ludique avec le spectateur à travers les choix de mise en scène qu'elle suscite. Pas toujours explicite, parfois volontairement énigmatique, l'exposition des règles est cependant plus suggestive qu'informative dans la matière paratextuelle de notre corpus. Les pièces de Gabriel Calderón ont particulièrement recours à ces espaces autres, notamment des prologues à différentes voix et des sous-titres à rallonge.

Dans *La Moitié de Dieu*, par exemple, l'espace du prologue est utilisé de manière massive pour nous exposer le projet dont il est question à savoir un « auto sacrilegial » en contre-pied à la forme canonique de l'auto sacramental :

Un auto sacramental est une œuvre de théâtre religieuse allégorique d'un ou plusieurs actes dont le thème est de préférence eucharistique et qui se présentait le jour du Corpus entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, le plus souvent accompagné d'un grand dispositif scénique. Les représentations comptaient en général des épisodes bibliques, des mystères de la religion ou des conflits à caractère moral et théologique. Ils étaient initialement représentés dans les temples ou les portiques des églises. De nombreux auteurs, spécialement durant le Siècle d'Or espagnol (XVI et XVIII^e siècle), ont écrit des autos sacramentaux destinés à consolider la doctrine de la Contre-Réforme ; parmi les plus connus d'entre eux : Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, etc. À l'inverse, le nôtre est un Auto Sacrilegial qui se compose d'une Pentateuque théâtral. L'œuvre est à la fois une et cinq. [...] Notre Pentateuque compte : Les Dits, Les Faits, La messe noire, L'Exorcisme et La Trinité. Pour le plaisir du lecteur, nous ajoutons un livre apocryphe « le jugement »³²⁵.

S'ensuit un récit allégorique qui fait l'hypothèse d'une troisième guerre mondiale sur fond de désaccords religieux, en mettant en scène un huis clos débordant entre des représentants du pouvoir religieux, politique, militaire et ceux de voix dissidentes.

Par ailleurs, la nature de cette parole reste ambiguë alors qu'elle semble être une incarnation possible de la voix de l'auteur tout en appartenant déjà à la fiction qui lui échappe. Dans ce sens, la théorie du « didascale »³²⁶, développée par Monique Martinez, insiste sur le fait que ce type d'entité textuelle fait déjà partie du grand ensemble des didascalies et relève, non d'un paratexte, mais bien d'une création verbale à part entière. Le « didascale » est l'énonciateur du message didascalique qui sert à donner des indications pour la mise en scène et s'adresse ainsi à un hypothétique « didascalé » :

³²⁵ Calderón, Gabriel, *La Mitad de Dios*, manuscrit inédit transmis par l'auteur, 2013, p. 2 : "Un auto sacramental era una obra de teatro religiosa alegórica de uno o varios actos y de tema preferentemente eucarístico que se representaba el día del Corpus entre los siglos XVI y XVIII, por lo general con gran aparato escenográfico. Las representaciones comprendían en general episodios bíblicos, misterios de la religión o conflictos de carácter moral y teológico. Inicialmente eran representados en los templos o pórticos de las iglesias. Numerosos autores, especialmente del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII), escribieron autos destinados a consolidar el ideario de la Contrarreforma; entre ellos se destacan: Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, etc. A diferencia de los anteriores, el nuestro es un Auto Sacrilegial que está conformado por un Pentateuco teatral. La obra es una y cinco a la vez. [...] Nuestro Pentateuco está conformado por: Los Dichos, Los Hechos, La misa negra, El exorcismo y La trinidad. Para disfrute del lector se adjunta un Libro apócrifo "el juicio". (Nous traduisons.)

³²⁶ Voir Martinez Thomas, Monique, « Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol », in *Voir les didascalies*, Toulouse, Université du Mirail, CRIC, coll. « Ibéricas », 1994, pp. 135-231.

Cette entité textuelle chargée de donner des ordres pour la mise en scène dont la finalité est d'engendrer une action et qui présuppose en filigrane une entité textuelle complémentaire, co-agent idéal posé par le texte didascalique, le didascalé³²⁷.

Éléments paratextuels ou semblants de paratextes comme prétextes pour l'action, il est vrai que ces espaces permettent d'esquisser des règles pour la mise en scène concrète et, avant cela, pour la mise en scène virtuelle qu'est la lecture³²⁸.

1-3-2 Les didascalies comme mode d'emploi - *L'Entêtement*

Plus clairement encore, les didascalies explicitées en tant que telles sont essentielles dans la disposition d'un contrat ludique. Elles permettent de transmettre des informations, mais aussi surtout un état d'esprit, une tonalité sous-jacente qui peut servir d'indice ludique pour le spectateur. Les didascalies initiales en particulier permettent d'établir un terrain commun qui, selon les cas, va conformer plus ou moins explicitement la réception. Souvent dans les œuvres de Rafael Spregelburd, la règle de la pièce se partage dans une explication technique première selon un principe où le théâtre « assume le « mensonge » comme un procédé consubstantiel, de la même manière que le peintre assume la couleur et le photographe, la pellicule³²⁹ ». Dans ce sens, nombre des didascalies initiales de ses pièces correspondent à une sorte de mode d'emploi qui installe un niveau d'égalité entre les joueurs. Si dans *Spam*, cette consigne se faisait en quelque sorte dans le dos du spectateur et n'explicitait qu'à moitié son système hasardeux, dans *L'Entêtement* la consigne est on ne peut plus accessible en constituant le dispositif scénique lui-même.

³²⁷ Martinez Thomas, Monique, « Le didascale, acteur principal de la pièce Los figurantes de José Sanchis Sinisterra », in *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 110.

³²⁸ Dans ce sens, Monique Martinez parle de « spectacle » alors que la lecture d'une pièce de théâtre convoque à la fois les capacités verbales et visuelles du lecteur et que ce dernier est déjà un spectateur qui voit « la mise en scène inscrite dans le texte ». Cf. Martinez Thomas, Monique « Premières pistes pour la spectacle : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », in *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008*, Egger, Carole, Reck, Isabelle et Weber, Edgard (éd.), Presses universitaires de Strasbourg, Collection "hamARTia-collectif", 2012, pp. 247-259.

³²⁹ Spregelburd, Rafael, "¿Que es real?", Communication pour le Festival *Was ist wirklich* de Vienne, transmis par l'auteur, 2002, "Asume la "mentira" como procedimiento constitutivo, así como el pintor asume el color, o el fotógrafo el film." (Nous traduisons.)

L'Entêtement se passe durant les derniers jours de la Guerre civile espagnole dans un petit village de province valencienne au sein d'un groupe de bourgeois franquistes, constatant plus ou moins impassibles la fin de la révolution. L'action se déroule dans la maison du commissaire Planc qui voit défiler le village tout entier dans son salon. La pièce se compose en trois actes qui reprennent la même portion de temps et la déclinent scrupuleusement depuis des lieux différents de la maison :

La maison du commissaire Jaume Planc. Une propriété proche de Turís, aux alentours de Valencia, en mars 1939. [...] Le premier acte se passe dans la salle principale de la maison. Le deuxième, dans la chambre d'Alfonsa. Et le troisième, dans le jardin, juste devant la maison. Les trois actes racontent le même laps de temps, ce qui veut dire que quand quelqu'un arrivera dans la maison depuis le jardin, par exemple, on verra son entrée dans la maison pendant le premier acte, et sa sortie dans le jardin au troisième³³⁰.

S'engage alors un dévoilement kaléidoscopique de l'intrigue, où chaque nouveau point de vue vient compléter et brouiller les précédents. Dans les deux cas, la contrainte est explicitée par la scénographie et dans le décompte des minutes au sein du texte même, alors que la mise en scène ne peut négocier cette règle au risque de rendre incompréhensible toute l'intrigue.

1-3-3 Les personnages-narrateurs comme accompagnateurs tout au long de la partie
– *Tout, Sara dit que et Ex - Que crèvent tous les protagonistes !*

Les narrateurs, très présents chez nos trois auteurs, sont également un moyen de disposer le contrat ludique en lien avec le public. Encore plus explicitement, ils en viennent à évoquer ce contrat au sein même de la fiction alors que leur parole est énoncée contrairement aux paratextes et aux didascalies. Ces narrateurs sont le plus souvent des personnages à part entière même si parfois certains d'entre eux ont pour tâche exclusive d'établir une première connexion avec les spectateurs. Ils ont pour caractéristique d'évoluer depuis un second degré

³³⁰ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *L'Entêtement*, Paris, L'Arche, p. 10. (Texte original.) *"La casa del comisario Jaume Planc. Una comarca cerca de Turís, en las afueras de València, marzo de 1939. [...] El primer acto transcurre en la sala principal de la casa. El segundo, en el dormitorio de Alfonsa. Y el tercero, en el jardín, junto a la entrada de la casa. Los tres actos narran el mismo lapso de tiempo, quiere decir que cuando alguien entra del jardín a la casa, por ejemplo, veremos su entrada a la casa en el primer acto, y su salida del jardín en el tercero."*

similaire à celui du spectateur et laissent penser qu'ils servent de guide à la narration tout au long de la fiction.

Dans *Tout* de Rafael Spregelburd, la présence de trois narrateurs-personnages accompagne respectivement les trois parties de la pièce à la manière de *voix off* qui commentent l'action, la complètent et nous révèlent les pensées des personnages. De fait, le premier narrateur initie la pièce par la consigne suivante : « Voilà ce que nous allons faire. Moi, je vous dis ce que je sais, et, vous, vous voyez ce qu'il y a à voir³³¹. » Ainsi, les deux logiques, celles du dialogue mimétique et celle du commentaire pour ainsi dire épique, se superposent volontairement :

NARRATEUR : Voyons ce qu'il est en train de se passer.
OMAR : Ça en a tout l'air ?

BELEN : Mais ce n'est pas celui-là. OMAR : C'est vrai que ça se ressemble, je l'utilisais sans savoir. Va donc voir s'il ne se trouve pas dans le bureau de Viqui. BELEN : Moi, franchement, je ne comprends pas ce qu'elle fait. OMAR : Qui ? BELEN : Nelly.	NARRATEUR : Belén est nouvelle et occupe une position hiérarchiquement très en dessous de Nelly. Mais ça ne se voit pas à première vue. En effet, Belén reste assise pendant que Nelly semble courir d'un bout à l'autre du bâtiment. Cette position privilégiée de Belén, assise, spectatrice et passive la plupart du temps, lui permet de réfléchir à beaucoup de choses³³².

Dans *Sara dit que* de Fabio Rubiano, le statut du narrateur est particulièrement ambigu dans la mesure où il évolue depuis différents niveaux de fiction et qu'il pourrait incarner la figure du didascale évoqué précédemment. En effet le personnage Naturel est bien présent

³³¹ Spregelburd, Rafael, *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia, op.cit.*, p. 48: "Vamos a hacer una cosa. Yo les digo lo que sé, y ustedes vean lo que ha." (Nous traduisons.)

³³² *Ibidem*:

"Narrador: Veamos qué es todo esto. Omar: ¿Pero es parecido?

Belén: Pero no es. Omar: Si es parecido, yo que vos lo agarraba igual. Andá a saber si no se perdió en el escritorio de Viqui. Belén: Yo –te digo la verdad- no sé qué hace. Omar: ¿Quién? Belén: Nelly.	Narrador: Belén es nueva y ocupa una posición jerárquica muy inferior a Nelly. Pero esto no se nota a simple vista. Porque Belén permanece sentada, mientras Nelly parece correr de un lado al otro por todo el edificio. Esta posición privilegiada de Belén, sentada, expectante, pasiva la gran mayoría del tiempo, le permite pensar muchas cosas.

dans l'action, mais sa parole se distingue immédiatement du reste des dialogues. Il introduit, conclut, anticipe, annonce, résume et fait les transitions entre les différentes scènes de la fiction à la manière d'une parole didascalique énoncée au sein même du dialogue. Pourtant, sa parole est ponctuée de didascalies véritables qui viennent souvent distinguer le dire de l'action et nous laisse douter sur l'effectivité de cette parole qui sert finalement à interpeller le spectateur sur sa propre position comme nous le verrons ensuite :

NATURAL : (*Il lit ou écrit.*) Mes parents ne savent pas que je fume. (*Il ne fume pas.*) Je dois faire très attention. Faire attention, ça consiste à regarder fixement, analyser la composition des matériaux et la quantité d'ingrédients qui, réunis, constituent les éléments. Parfois, ça serait mieux de ne pas faire attention. Je regarde. Comme un enfant. (*Il regarde fixement, comme un chien.*) À 49 ans, je suis pratiquement un enfant. J'observe un homme qui ne présente aucun retard mental évident contrairement à moi, mais qui par ses gestes dit tout le contraire. (*Le messenger essaie de parler, il n'y arrive pas, il essaie de montrer quelque chose, il ne peut pas.*) Il est amoureux d'une femme d'âge moyen qui attend depuis une heure. (*Sara autrefois Yi – La Brune – attend assise ou debout.*) Deux heures. Trois heures. Quatre heures. Cinq heures. Six heures. Puis une autre femme arrive. Elle porte une jupe moulante à franges, des demi-bas, des talons et a les cheveux attachés. Une sorte de femme qui se déguise en secrétaire, mais qui ne l'est pas. La secrétaire d'un film porno, qui n'est pas plus secrétaire qu'actrice. Le stéréotype de quelque chose de sexy. On attend le bruit de ses talons ; tac, tac, tac. Elle tient un dossier à la main et un stylo dans la bouche. Pour l'heure, on entend le bruit d'un bureau. Un bureau d'une administration publique³³³.

Chez Gabriel Calderón, les narrateurs sont également des personnages un peu à part, qui possèdent un niveau supérieur de lucidité et ne rentrent que partiellement dans l'expérience des autres personnages. Par exemple, dans *Ex-Que crèvent les protagonistes*, le personnage de Jorge introduit l'intrigue de la pièce. Il s'agit de l'histoire de la jeune Ana qui brave la mort en faisant revenir les membres de sa famille grâce à une machine du temps pour un repas de Noël assez délirant. Ana est jeune, elle n'a pas connu la dictature, mais elle voudrait découvrir la vérité sur les lourds secrets qui pèsent dans sa famille. Pourquoi certains ont

³³³ Rubiano, Fabio, *Sara dice*, in *Dramaturgia colombiana contemporánea, Antología I*, Lamus, Marina (ed.), Ministerio de Cultura, col. "Pensar el teatro", 2013, pp. 303: " NATURAL: (*Lee o escribe.*) Mis papás no saben que fumo. (*No fuma.*) Tengo que poner mucha atención. Poner atención es mirar fijo, analizar la composición de los materiales y la cantidad de ingredientes que unidos constituyen los elementos. A veces sería mejor no poner tanta atención. Miro. Como un niño. (*Mira fijo, como un perro.*) A mis 49 años, soy prácticamente un niño. Veo a un hombre que no tiene retraso mental evidente como yo, pero que por sus gestos dan entender todo lo contrario. (*El Mensajero trata de hablar y no puede, trata de señalar y no puede.*) Está enamorado de una mujer de edad mediana que espera una hora. (*Sara antes Yi -La Pelinegra- espera sentada o de pie.*) Dos horas. Tres horas. Cuatro horas. Cinco horas. Seis horas. Hasta que llega otra mujer. Lleva una falda negra apretada con faja, medias veladas, tacones y el pelo recogido. Casi una mujer que no es secretaria pero se disfraza como secretaria. La secretaria de una película pornográfica, que no es secretaria ni actriz. El estereotipo de algo sexy. Se escucha su taconeo: tac, tac, tac. Lleva una carpeta en la mano y un lápiz en la boca. Por momentos se escucha el rumor de una oficina. De una oficina estatal. "(Nous traduisons.)

disparu ? Pourquoi d'autres ne se parlent plus ? Personne ne peut répondre à ses questions puisqu'ils sont tous morts ou presque. Son fiancé, Tadéo, lui prouve son amour en construisant une machine à remonter le temps afin de ramener du passé les membres de sa famille le temps d'un repas. Jorge, l'oncle d'Ana, lui-même disparu pendant la dictature, nous explique alors comment la narration va osciller entre passé et présent de manière fragmentaire :

1. Temps futur.
JOSE : Salut
Salut
Bonsoir
Bienvenue à tous
Amis
Camarade
Voici l'histoire de quelqu'un qui ne voulait plus souffrir
Voici l'histoire d'une personne qui était morte et qui est revenue
Ou l'histoire de quelqu'un qui avait vécu et qui était mort
Qui en connaît vraiment l'ordre ?
Mais l'histoire d'une personne n'est-elle pas toujours l'histoire de bien des personnes ? Nous ne sommes pas tout seuls L'Union fait la force, dira-t-on.
Mais cette force-là
Est aussi puissante dans un cœur comme dans mille
Un seul homme
Une seule femme
Peut venir à bout de multitudes
Voici l'histoire du monde
Et de ce que nous en savons
Voici mon histoire
Et la vôtre.
[...]
Parce qu'ici
Nous avons tous souffert et nous nous sommes réjouis pour les mêmes choses
Ce soir,
En ce lieu
Nous écoutons tous la même histoire
C'est pourquoi nous irons vers l'arrière et vers l'avant
Rapidement et lentement
Fortement
Légèrement
Comme les souvenirs
[...]
(Il sort. Puis revient.)
Ah, j'allais oublier. Nous allons commencer par le passé. Ceci est arrivé il y a environ dix ans³³⁴.

³³⁴ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, pp. 169-171 ((Texte original) "1. Tiempo futuro, JOSE : Hola. Hola. Buenas noches. Bienvenidos. Hola. Amigas y amigos. Compañeras y compañeros. Esta es la historia de una persona alguien que quería dejar de sufrir. Esta es la historia de alguien que había muerto y que volvió. O la de alguien que había vivido y murió ¿Quién sabe el orden? Pero la historia

De cette même manière, Jorge nous guidera dans les va-et-vient du temps tout au long de la pièce grâce à ses répliques introductives à chaque nouvelle scène.

Ainsi, les œuvres usent de différentes techniques pour établir un pacte avec le spectateur même si son niveau d'intégration en tant que complice du jeu varie selon les cas. Prétextes de paratextes, didascalies et narrateurs ne sont que quelques-unes des manières, mais elles présentent l'avantage d'être communes aux trois écritures. Plus généralement, nous avons vu dans ce premier temps comment les œuvres cherchent à inventer de nouveaux mondes, autonomes des logiques de notre réalité quotidienne à partir d'un effet de décontextualisation et l'établissement de nouvelles règles. Il s'agit à présent de relever les emprunts à des registres canoniques de la fiction auxquels les œuvres ont recours et qui sont propices au décrochage qui nous intéresse ici.

2- Emprunter les jeux d'univers déjà établis

Afin de favoriser leur disposition hétérotopique, les œuvres n'hésitent pas à emprunter également les codes de fictions déjà établis voire clairement populaires. Réécriture de classiques, fantastique, science-fiction, policier ou série télé, elles passent par des registres facilement identifiables pour le public. Cela permet d'accentuer le décrochage recherché ici en activant les systèmes de règles implicites à ces registres. À travers la sollicitation d'une « compétence intertextuelle » chez les spectateurs dont parle Sylva Ochoa Haydée, les auteurs s'assurent de créer un terrain culturel commun et accessible :

Le jeu polyphonique du texte, tout en précarisant l'intégrité du dire, y pérennise la tradition. En fait, les jeux intertextuels sollicitent avec force la compétence du lecteur, en l'invitant à identifier une

de una persona siempre es la historia de muchas personas. No somos nada solos. La unión hace la fuerza, dirá alguien. Pero esa fuerza. Es tan poderosa en un corazón como en miles. Un solo hombre. Una sola mujer. Puede con multitudes. Esta es la historia del mundo Y de lo que sabemos de él. Esta es mi historia. Y la de usted Cuando la cuente. Notará que digo cosas. Que ya fueron dichas por alguien Tal vez por usted mismo. Mis alegrías y mis dolores. Serán sus alegrías y sus dolores. Porque En este lugar. Todos sufrimos y nos alegramos por lo mismo. En este lugar, Esta noche, todos escuchamos la misma historia. Por eso vamos a ir hacia atrás y hacia adelante rápido y despacio. Fuerte. Leve. Como los recuerdos [...] *Sale. Vuelve a entrar.* Ah. Me olvidaba. Vamos a empezar por el pasado. Esto sucedió como hace 10 años atrás."

langue, un genre, des règles, dans le but de créer une complicité culturelle, voire d'entériner une hiérarchie donnée de valeurs esthétiques³³⁵.

Exposés ici de manière successive pour une meilleure lisibilité du propos, les registres suivants sont cependant combinés au sein des œuvres de notre corpus. Par ailleurs, nous évoquerons dans cette partie ceux qui semblent les plus utilisés et partagés, sans prétendre à l'exhaustivité.

2-1 Réécrire les classiques – *Mouche*

Depuis un premier niveau évident d'intertextualité, certaines œuvres de nos auteurs se présentent comme des réécritures de textes canoniques appartenant à la littérature mondiale. Bien que le recours à de telles références sert au fond le besoin d'éclairer autrement le présent, voyons déjà comment la source est convoquée et sa nature fictionnelle redoublée.

La pièce *Mouche* de Fabio Rubiano est dans ce sens paradigmatique et l'auteur exprime explicitement cette idée de codes à partager avec le spectateur :

Je souhaite établir des codes. C'est ce qui m'intéresse le plus ces dernières années : établir des codes de relation avec le public. J'entends par-là que chaque œuvre relève de codes et de caractéristiques concrètes. Il peut s'agir de codes qui n'ont pas à voir directement avec la réalité, mais qui, par contre, établissent une communication avec le public, qui va lui-même les décrypter. Dans *Mouche*, c'est ce qu'il se passe³³⁶.

Largement inspirée de la pièce *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus* (1594) de William Shakespeare, *Mouche* raconte la tentative de réconciliation entre deux clans en guerre depuis des décennies. Ils sont représentés respectivement par la figure de Tito, chef militaire romain triomphant et promu à la place d'empereur, et celle de Tamora,

³³⁵ Ochoa Silva, Haydée « La compétence intertextuelle », in *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 550.

³³⁶ Gustavo Geirola, « Entrevista a Fabio Rubiano realizada en el Hotel de la ópera, Bogotá », in *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela*, Buenos Aires, Argus-a, col. "Artes y Humanidades", 2015, p. 170: "Yo quiero establecer códigos; lo que más me interesa en este momento, en los últimos años, es establecer códigos de relación con el público, que cada obra tenga unos códigos y unas especificidad concreta. Pueden ser códigos que no tengan que ver directamente con la realidad, pero que si establecen comunicación con el público y el público empieza a descodificar a partir de los códigos propios que crea la obra. En Mosca se crea eso." (Nous traduisons.)

guerrière redoutée à la tête de l'armée vaincue des Goth. Les deux tribus se retrouvent pour signer la paix et en finir avec leur guerre sanglante à l'origine de la mort de plusieurs enfants des deux côtés. Pourtant, la trêve est vite suspendue quand Tamora réactive le cercle de la vengeance en envoyant ses deux fils violer Lavinia, la fille chérie de Tito. De complots en trahisons en passant par toutes sortes de mensonges, les deux clans finissent par s'entre-tuer à l'exception de Tito qui reste seul, empereur absurde d'un royaume désert.

Si la fin pessimiste de *Mouche* varie de la glorieuse ascension d'un nouvel empereur dans *Titus Andronicus* et que quelques-uns des nombreux rebondissements de l'histoire originelle sont ici supprimés, l'œuvre colombienne ne cache pas ses sources et en accentue les codes génériques. Fabio Rubiano emprunte ceux de la tragédie originelle afin d'en provoquer le décodage rapide auprès du public. Le monologue initial de Tito s'inscrit dans cette volonté de reproduire la posture héroïque en termes de mise en scène et son registre pathétique pour ce qui est de la langue :

Trois tables.

Un homme noir, avec une coiffure afro, affûte des couteaux et rit.

Tonitruante introduction musicale.

Tito entre couronné de laurier.

Face à son peuple.

Grande acclamation venant du public.

Tito lève les bras et le fait taire.

L'homme noir avec une coiffure afro, Aaron, l'observe. Il ricane encore.

Tito est sur le point de fondre en larmes, mais il se retient.

TITO : Par combien d'épreuves un homme doit-il passer avant de pouvoir se reposer ?

Résumé :

10 ans : En guerre

30 ans : En couple

26 enfants : Légitimes

(Pause)

22 morts aux mains des Goths

[...]

(Il éclate en sanglots. Il ouvre un coffre où se trouvent les restes de ses 22 fils morts³³⁷.)

³³⁷ Rubiano, Fabio, *Mosca*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005, p. 9: "Tres mesas. Un hombre negro con peinado afro afila cuchillos y se ríe. Estruendosa introducción musical. Con ramas de laurel. Ante su pueblo Gran ovación de su pueblo. TiTo levanta los brazos y lo silencia. El hombre negro con peinado afro: Aarón, lo mira todo el tiempo. Ríe. Un acceso de llanto aborda a TiTo pero logra detenerlo. Tito: ¿Por cuántas cosas tiene que pasar un hombre antes de poder descansar? Resumen: 10 años: "Tres mesas. Un hombre negro con peinado afro afila cuchillos y se ríe. Estruendosa introducción musical Ingresa TiTo coronado De guerra 30 años: De concúbitos 26 hijos: Legítimos (Pausa) 22 muertos a manos de los godos [...] (Rompe a llorar. Abre un maletín donde reposan los restos de sus 22 muertos)." (Nous traduisons.)

Bien que les détournements parodiques ne manquent pas de comique comme nous l'approfondirons par la suite, nous retrouvons résumés ici les éléments de la réplique de Titus de la pièce originelle comme autant d'indices canoniques pour le spectateur :

TITUS : Salut, Rome, Victorieuse dans tes vêtements de deuil !
Ainsi que la barque, qui a porté au loin sa cargaison
retourne avec une précieuse charge à la baie
d'où elle a naguère levé l'ancre,
ainsi Andronicus, couronné de lauriers, revient
pour saluer sa patrie avec ses larmes,
larmes de vraie joie que lui fait verser son retour à Rome...
O toi, grand défenseur de ce Capitole,
préside gracieusement la cérémonie qui nous occupe !
Romains, de vingt-cinq vaillants fils,
la moitié du nombre qu'avait le roi Priam,
voyez les pauvres restes, vivants et morts
À ceux qui survivent, que Rome accorde en récompense son amour ;
à ceux que je conduis à leur dernière demeure,
la sépulture au milieu de leurs ancêtres !
Ici les Goths m'ont permis de rengainer mon épée.
Titus, cruel, indifférent aux tiens,
pourquoi souffres-tu que tes fils, non ensevelis encore,
errent sur la redoutable rive du Styx ?
(On ouvre le tombeau des Andronicus.)
Recevez là l'accueil silencieux auquel sont habitués les morts,
et dormez en paix, victimes des guerres de votre patrie !
O réceptacle sacré de mes joies,
sanctuaire auguste de la vertu et de la noblesse,
combien de mes fils as-tu accaparés,
que tu ne me rendras plus³³⁸ !

L'univers de la pièce originelle est utilisé comme une « structure d'accueil pour l'imaginaire du spectateur³³⁹ », selon les termes de Philippe Ortel, qui se révèle particulièrement efficace pour que l'œuvre y déploie ensuite ses propres voies.

2-2 Merveilleux et Fantastique – *Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harrison Ford*

La présence récurrente du surnaturel dans notre corpus s'appuie sur des références explicites relevant des registres merveilleux et fantastique. Partageant tous deux une dimension invraisemblable et surprenante, le premier l'intègre pour en faire la nouvelle

³³⁸ Shakespeare, Williams, *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus* (1595), in *Œuvres complètes 2/5, Les Tragédies*, Editions Humanis, p. 896, 2012.

³³⁹ Ortel, Philippe, « Avant-propos », in *Discours, image, dispositif, op.cit.*, p. 7.

norme de son monde, à l'instar du conte, quand le deuxième maintient la surprise voire l'angoisse face à la vue de l'incroyable inconnu, comme dans les histoires d'épouvante. Ces deux registres contribuent d'emblée à un effet de fiction particulièrement efficace.

La pièce *Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harrison Ford* de Fabio Rubiano explicite dès son titre le recours à ces deux mêmes registres de manière entremêlée et inédite. Nous entrons ici dans l'intimité d'une mystérieuse maison coupée du monde où un certain Docteur V habite avec un groupe d'enfants dont les passés semblent avoir été effacés. Sous prétexte de les protéger de la violence du monde extérieur, il les garde enfermés et les emploie à sa guise dans son groupe de théâtre, la compagnie Liliput. Là, il leur fait répéter indéfiniment les histoires de Pinocchio et de Frankenstein tout en les soumettant à d'étranges expériences scientifiques révélant que les enfants sont en fait des créatures hybrides entre machines, personnages, imaginaires et organismes vivants. Ces derniers découvrent peu à peu que la libération promise à leurs quatorze ans est illusoire et qu'une mort aussi mystérieuse que certaine les attend. Ils décident de fuir vers le monde toujours défendu par le Docteur V.

Au fil du texte, les références se tissent de manière incongrue, du conte populaire italien au roman gothique de Mary Schelley³⁴⁰, du récit satirique de Jonathan Swift sur l'île des Lilliputiens³⁴¹ au film de science-fiction *Blad Runner*³⁴². Les codes de ces différentes références sont soulignés par des effets de mise en abyme et de réactualisation dans la fiction d'ensemble comme si le tout évoluait depuis une réalité intertextuelle fantastique généralisée.

À un premier niveau, certains textes sont directement cités ou étroitement réécrits pour être réinjectés dans les dialogues, comme cette réplique du Docteur Frankenstein de Mary Shelley dans la bouche d'un des enfants du Docteur V :

F. : (*Il poursuit sa manipulation à la manière d'un chirurgien expert en la matière.*)
Qui concevra les horreurs de mon travail secret, tandis que je tâtonne, profanant l'humidité des tombes, ou torture l'animal vivant pour animer l'argile inerte ? Aujourd'hui mes membres

³⁴⁰ Shelley, Mary, *Frankenstein ou le nouveau Prométhée* (1819), Paris, Gallimard, coll. « Les Classiques de poche », 2009.

³⁴¹ Swift, Jonathan, *Les Voyages extraordinaires de Gulliver* (1726), Paris, Gallimard, 1976.

³⁴² Film de Ridley Scott, datant de 1982.

tremblent ; mais alors une impulsion irrésistible et presque frénétique me pousse en avant ; toute mon âme, toutes mes sensations ne semblent plus exister que pour cette seule recherche. Mais mon anxiété contient mon enthousiasme, et je ressemble à un esclave condamné à peiner dans les mines ou à quelque autre labeur malsain, plutôt qu'à un artiste s'adonnant à son œuvre favorite.

(Observe et connecte)

Les parties sont connectées.

Au-delà de l'électricité et de la mécanique, au-delà des découvertes de la philosophe naturelle des professeurs d'Ingolstadt, je suis là, moi, entre tous les génies, le seul capable de vaincre la corruption de la mort et la transformer en matière vivante.

Soit !

(Il relève la dernière poignée. Bruit électrique. Coupure.)

Obscurité.

F. : It's alive

It's alive³⁴³!

Depuis un autre niveau, la lucidité des personnages sur l'emprunt qui est fait à une référence extérieure à la fiction constitue la matière même des dialogues. Dans cette scène, le Docteur V revient sur la performance de P. à l'heure de jouer Pinocchio et laisse le spectateur dans l'ambiguïté quant à savoir s'il n'interprétait pas au fond son propre rôle :

DOCTEUR V : Tu as tué le grillon dès la première scène.

P. : Oui.

DOCTEUR V : Tu n'aimes pas les animaux de compagnie ?

P. : C'était un insecte.

DOCTEUR V : J'adore quand les acteurs proposent des choses, je suis très ouvert.

Pourquoi as-tu fait ça ?

P. : Quoi ?

DOCTEUR V : Tuer l'insecte.

P. : La majorité des insectes sont mauvais pour les arbres.

DOCTEUR V : Et toi... tu te protèges.

(Il sourit.)

P. : C'est comme ça dans la pièce originale³⁴⁴.

³⁴³ Rubiano, Fabio, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, 2008, pièce inédite, transmise par l'auteur, p. 93: "F. (*Sigue manipulando todo como un cirujano experto.*) ¿Quién puede concebir los horrores de mi encubierta tarea, hurgando en la oscuridad de las tumbas o atormentando algún animal vivo para intentar animar el barro inerte? Ahora me tiemblan los miembros, pero me espolea un impulso irresistible y casi frénético de llegar a mi objetivo final. Más que un artista o un científico dedicado a su labor preferida, tengo el aspecto de un condenado a trabajos forzados en las minas o cualquier otra ocupación insana. Las partes están juntas. Más allá de la electricidad y la mecánica, más allá de los descubrimientos de filosofía natural de los profesores de Ingolstadt, aquí estoy yo: Entre todos los genios, el único capaz de derrotar la corrupción de la muerte y transformarla en materia viva. ¡Sea! (*Acciona la última palanca. Sonido eléctrico. Apagón.*) Oscuro. F. ¡It's Alive! ¡It's Alive!" (Nous traduisons.)

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 37: "DOCTOR V. Mataste al grillo en la primera escena. P. Sí. DOCTOR V. ¿No te gustan las mascotas? P. Era un insecto. DOCTOR V. Me encanta que los actores propongan, soy muy abierto. ¿Por qué lo hiciste? P. ¿Qué? DOCTOR V. Matar al insecto. P. La mayoría de los insectos son dañinos para los árboles. DOCTOR V. Y tú... te proteges. (*Sonríe.*) P. Así está en la pieza original." (Nous traduisons.)

Depuis une autre échelle encore, la pièce se cite elle-même, au point de nous méprendre sur la frontière qui la sépare des autres références. Lors de cette scène au cinéma, le film projeté nous éclaire sur le titre tant énigmatique que fascinant de la pièce :

BLANCO : Les répliquants : sont des êtres fabriqués pour travailler comme ouvriers, soldats ou travailleurs du sexe, ils ressemblent à des humains, mais ils ne sont pas pourvu d'expérience sentimentale.

P. : Les répliquants sont déclarés hors la loi après avoir tué et pris la fuite.

(Ils se regardent.)

F. : Ils ont commencé à sentir des choses ne rentrant pas dans le programme.

P. : Ils construisent leur propre histoire, leur propre mémoire.

BLANCO : Les Brigades de polices spéciales, répondant au nom de Blade Runner, ont pour mission d'éliminer tout Répliquant fugitif.

F. : Nous n'appelons pas ça une exécution, mais un emprisonnement.

P. : Le policier le plus expert de la section spéciale s'appelle Rick Deckard.

BLANCO. : Il est interprété par :

(Ils regardent) : L'homme qui tue les enfants s'appelle Harrison Ford³⁴⁵.

Pour l'ensemble des cas ci-dessus exposés, les spectateurs sont invités à convoquer leurs propres expériences des références en question afin de les comparer avec ce qui est proposé par la représentation. Les références deviennent alors le terrain d'un jeu analogique qui se substitue au besoin de référentialité vis-à-vis du réel.

2-3 Science-fiction et anticipation – *La Paranoïa* et *Ore - Peut-être la vie est-elle ridicule ?*

Descendante directe du fantastique et du merveilleux, la science-fiction est un registre particulièrement apprécié dans notre corpus dans la mesure où elle permet de se livrer à toutes sortes d'expériences de pensée. Largement influencée par les avancées scientifiques et techniques de la modernité, la science-fiction en développe à outrance les conséquences variées sur les humains et les sociétés. Souvent articulé à cette dernière, mais ne comptant

³⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 90: "Blanco. Los replicantes: Seres fabricados para desempeñarse como obreros, soldados o trabajadores sexuales, se asemejan a los humanos, pero carecen de la misma respuesta emocional. P. Los replicantes son declarados ilegales después de haber cometido asesinatos antes de fugarse. *(Se miran.)* F. Han comenzado a sentir cosas más allá de las programadas. P. Construyen su propia historia, su propia memoria. Blanco. Brigadas de policías especiales, con el nombre de Blade Runners tienen órdenes de tirar a matar al ver a cualquier Replicante que hubiera escapado. F. A esto no se le llama ejecución, se le llama retiro. P. El Principal y más experto policía especial se llama Rick Deckard. Blanco. Y es interpretado por: *Miren*: El hombre que mata los niños se llama Harrison Ford. "(Nous traduisons.)

pas nécessairement d'éléments surnaturels, le genre de l'anticipation s'intéresse lui exclusivement au futur à partir de sa déduction du présent.

La Paranoïa de Rafael Spregelburd est sans doute dans ce sens la pièce la plus intéressante à observer du corpus. Elle développe l'hypothèse d'une Planète Terre en l'an 20 000 apr. J.-C., dans un système galactique où d'étranges Intelligences gouvernent les autres planètes. Jusque-là, les humains s'en sortaient grâce à leur capacité unique d'inventer des histoires, les Intelligences consommant toute fiction que les terriens produisaient. Après avoir épuisé les réserves de livres, de musiques, de DVD et même de danses, les Intelligences exigent aux humains une fiction complètement inédite sous peine d'éradication dans les vingt-quatre heures. Le chef des Opérations explique :

Les Intelligences maintiennent l'équilibre du cosmos. Un effort énorme pour les Intelligences. Le cosmos est vaste et plein d'inexactitudes. Et quelle est la contribution de notre pauvre Terre à tout ça ? Très peu de choses. Notre vision de ce qui est lointain est pauvre, notre encéphale est dépourvu des coordonnées de l'infini, notre intuition du temps gamma et des scléroses cosmiques est bornée. Mais d'une certaine manière nous sommes uniques, les filles, et il y a quelque chose que les Intelligences ne peuvent obtenir sur aucune autre planète. Cette chose a assuré la paix entre elles et nous pendant treize Nikte Kaltun³⁴⁶. Et bien cette chose est en train de s'épuiser. Et la paix est en danger³⁴⁷.

Face au problème, les Opérations Spéciales Terriennes convoquent un groupe d'élites pour inventer cette fameuse fiction suprême, composé d'un ancien astronaute, un mathématicien spécialiste de linguistique, une auteure à succès et une G4 (ancienne génération de robot). Pourtant la science-fiction ne semble qu'un prétexte au sein de la pièce aux intrigues multiples et la véritable source de la fiction ne sera révélée au public qu'à la tout fin de la pièce comme nous le verrons par la suite.

³⁴⁶ Dans le calendrier maya, treize *Nikte Kaltunes* équivalent à 1872000 kin, c'est-à-dire, 5125 années et 134 jours.

³⁴⁷ Di Fonzo Bo, Marcial, Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa*, op.cit., p.31: (Texte original.) "Las inteligencias mantienen el equilibrio del cosmos. Es un enorme esfuerzo, el de las inteligencias. El cosmos es vasto y lleno de inexactitudes. ¿Y qué aporta nuestra pobre Tierra a todo esto? Muy poco. Nuestra visión de lo lejano es pobre, nuestro encéfalo carece de las coordenadas de infinito, nuestra intuición de los tiempos gamma es apenas obtusa. Pero somos únicas, de alguna manera, y hay algo que las inteligencias no pueden obtener en ningún otro planeta, en ninguna otra cultura del tiempo y del espacio. Y ese algo ha garantizado la paz entre ellas y nosotras por trece Nikte Kaltunes. Pues ese algo se está agotando. Y la paz peligra."

La pièce *Ore – Peut-être la vie est-elle ridicule ?* appartient à la série d'œuvres dites fantastiques de Gabriel Calderón avec pour principe la présence entremêlée d'éléments surnaturels et de problématiques politiques et sociétales actuelles. Elle déploie le registre de la science-fiction de manière plus circonscrite en introduisant la présence inattendue d'extraterrestres dans l'histoire tragique d'une famille uruguayenne victime de la dictature. Suite à l'enlèvement de leur jeune fille Ana par ce qu'ils croient être les militaires de l'époque, une famille se déchire entre culpabilité, colère et désir de vengeance. La mère fuit, le père se brouille avec ses amis militaires et le fils devient le fantôme de sa sœur absente. Mais tout bascule lorsqu'ils découvrent de nombreuses années plus tard que les responsables de cet enlèvement ne sont autres que les extraterrestres qui justement reviennent envahir la terre. À leur tête se trouve la petite Ana devenue grande :

Soudain la porte s'ouvre, une forte lumière les aveugle tous. Du faisceau de lumière se détache une silhouette qui entre dans la pièce. Bernard continue de braquer la silhouette. Cependant la clarté ne nous laisse pas voir qui ou quoi est en train d'entrer. Pierre crie à Bernard de tirer sur cette chose qui entre, les mains de Bernard tremblent. La lumière commence à baisser jusqu'à disparaître. Cette chose qui vient d'entrer et que Bernard continue à braquer est Anna, sa fille disparue.

ANNA : Salut papa.
Bernard s'évanouit³⁴⁸.

Pour se protéger des soldats qui souhaitent la capturer pensant qu'il s'agit d'un extraterrestre, cette dernière provoque l'inversion des identités et des corps grâce à ses pouvoirs surnaturels. L'effet est celui d'un chamboulement des âges, des sexes et des personnalités ce qui donne lieu à des débats significatifs comme nous le verrons par la suite :

-Épisode 5-

Jean entre précipitamment, portant dans ses bras le corps d'Anna.

BERNARD : *(dans le corps de Jean)* Aidez-moi ! Aidez-moi !

Il dépose le corps d'Anna sur le sol.

BETTINA : *(dans le corps de Bernard)* Qu'est-ce qui se passe, Jean ?

BERNARD : *(dans le corps de Jean)* Je ne suis pas Jean, je sais que je suis apparemment Jean, mais je ne suis pas Jean. Et, ah ! Qui es-tu ? C'est-à-dire toi...Moi...qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui arrive ?

ARNAUD : Papa ?

³⁴⁸ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex*, op.cit., p. 126. (Texte original.) *"De repente la puerta se abre, una fuerte luz ciega a todo el mundo. De en medio de esa fuerte luz sale una figura que entra a la habitación. Bernardo le sigue apuntando a la figura. La luz aún no nos deja ver que o quien está entrando. Pedro le grita a Bernardo para que este le dispare a eso que entra, las manos de Bernardo tiemblan. La luz comienza a bajarse hasta apagarse. Eso que acaba de entrar y a quien Bernardo continua apuntando es Anna, su hija desaparecida. Anna- Hola papá. Bernardo se desmaya."*

BERNARD : (*dans le corps de Jean*) Oui Arnaud, c'est moi papa, ton p'tit papa, je ne sais pas ce qui est arrivé.
 BETTINA : (*dans le corps de Bernard*) T'inquiète pas Bernard, ça nous est arrivé à tous.
 BERNARD : (*dans le corps de Jean*) Qui es-tu ?
 BETTINA : (*dans le corps de Bernard*) Moi Bernard, Bettina.
 BERNARD : (*dans le corps de Jean, montrant le corps de Bettina*) Et alors qui es-tu, toi ?
 ANNA : (*dans le corps de Bettina*) C'est moi papa.
 BERNARD : (*dans le corps de Jean*) Arnaud ?
 ANNA : (*dans le corps de Bettina*) Non papa... Anna.
 BERNARD : (*dans le corps de Jean*) Comment ?
 ANNA : (*dans le corps de Bettina*) Je suis Anna papa.
 BERNARD : (*dans le corps de Jean*), Mais alors qui ai-je ramené ?
 Le corps d'Anna, qui s'était réveillé quelques secondes plus tôt et cherchait à se repérer, pousse un cri énorme en se relevant. C'est Pierre.
 PIERRE : (*dans le corps d'Anna*) Aaaaah....Aaaaaaah... Aaaaaaaah³⁴⁹.

Par ailleurs, les sous-titres correspondant aux trois parties qui composent la pièce « Partie I- La Tragédie, Partie II- La Comédie, Partie III- La Tragi-comédie » résument bien ce renversement fantastique qui accompagne le glissement inespéré au sein de la pièce.

2-4 Policier et *thriller* – *Les Bonnes Morts* et *Le Ventre de la baleine*

Le registre populaire du policier ou sa version anglaise le *thriller* est un autre procédé largement utilisé dans notre corpus. Désignant tout un ensemble de pratiques dissemblables, le point commun ici consiste en une enquête sous-tension qui avance avec son lot de découvertes et de rebondissements³⁵⁰. Le crime, à résoudre ou à venir, devient le prétexte au déroulement de l'action et définit les relations latentes entre les personnages. Le fait est souvent accompagné d'une couverture médiatique qui complète de ses propres codes ceux de l'enquête.

349 Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, p. 139. (Texte original.) "Acto 5 Arnaldo, Bettina y Bernardo siguen como en el acto anterior. Entra agitadamente Juan trae en brazos al cuerpo de Anna. Juan- Ayúdenme! Ayúdenme! Juan deja el cuerpo de Anna en el piso. Bernardo (Bettina)- ¿Qué pasa Juan? Juan- No soy Juan, sé que parezco Juan pero no soy Juan? ¡Y ah! ¿Quién sos vos? Es decir vos... yo... ¿Qué pasa? ¿Qué está pasando? Arnaldo- ¿Papá? Juan (Bernardo) Sí Arnaldo, soy yo, papá, papito, no sé qué pasó. Bernardo (Bettina)- Tranquilo Bernardo a todos nos pasa. Juan (Bernardo)- ¿Quién sos? Bernardo (Bettina)- Yo Bernardo, Bettina. Juan (Bernardo) – ¿Y quién sos vos entonces? (Señalando al cuerpo de Bettina) Bettina (Anna) – Soy yo papá. Juan (Bernardo) – ¿Arnaldo? Bettina (Anna)- No papá... Anna. Juan (Bernardo) – ¿Cómo? Bettina (Anna)- Soy Anna papá. Juan (Bernardo) – ¿Y entonces a quién traje? El cuerpo de Anna que se había despertado segundos antes y se estaba reconociendo pega un grito enorme y se incorpora."

350 Dans ce sens la thèse de Barbara Metais Chastanier étudie le rapport ancestral entre dramaturgie et enquête. Cf., Metais Chastanier, Barbara, *L'Enquête à l'œuvre : la représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, Thèse en Etudes théâtrales, ENS, 2013.

Les Bonnes Morts (Ou fin macabre et lamentable des Lituaniennes) de Gabriel Calderón commence justement par la chronique policière du journal local qui flirte délibérément avec la section des faits divers :

JOURNALISTE : Et dans la chronique policière
On sollicite l'aide de la population
Car Monsieur
Dalmiro Escuder
n'est pas rentré chez lui
depuis 48 heures
Ce sont les voisins qui ont averti la police,
car ce Monsieur de 78 ans
vit seul et n'a pas de famille à ce qu'on sait tout du moins.
De plus les crimes
commis à l'encontre des personnes âgées
n'ont pas cessé durant ces dernières semaines.
À la petite vieille de quatre-vingts ans retrouvée
au bord de la rivière de Manga,
s'ajoute aujourd'hui un pensionnaire de soixante-dix-sept ans
qui a été retrouvé mutilé dans le quartier de l'Union³⁵¹.

Privilegié, le spectateur omniscient découvre rapidement les responsables de ces disparitions depuis une narration fragmentée entre les différents points de vue de l'enquête. Il s'agit d'un groupe d'enfants qui espère faire la révolution du futur contre le passé, en tuant toutes les personnes âgées, avec à leur tête un drôle d'enfant terrible, capricieux et quelque peu déséquilibré. Le spectateur suit également le quotidien de trois vieilles sœurs Clara, Inès et Marta qui vivent coupées du monde au rythme des médicaments, des chamailleries habituelles et de la télévision. Alors que l'entrelacement des points de vue se resserre tout au long de la pièce, l'intrigue amène à la rencontre finale et fatale entre le terrible chef des enfants et Inès. Le spectateur apprend que leurs histoires familiales respectives sont tristement liées et que l'enfant n'est autre que son petit neveu. L'enquête se déplace du côté des subtils indices qui ont été préalablement disposés et qui dévoilent leur cohérence entre les deux histoires *a posteriori* seulement. Le spectateur passe donc de privilégié à piégé.

³⁵¹ Aubert, Maryse (trad.), *Les Bonnes Morts*, 2012, traduction inédite, transmise par la traductrice, p.2. (Texte original.)" Periodista: Y en la crónica policial Se solicita la ayuda de la población ya que falta de su casa desde hace 48 horas el Señor Dalmiro Escudarlos vecinos fueron quienes dieron parte a la policía debido a que este señor de 78 años vive solo y no posee familiares conocidos al menos. Mientras que los crímenes cometidos hacia personas mayores no cesan de cometerse en las últimas semanas. A la anciana de 80 años aparecida a orillas del arroyo de Manga, se le suma hoy un pensionado de 77 años que apareció mutilada en el barrio de la Unión."

Dans *Le Ventre de la baleine*, Fabio Rubiano réintroduit un univers où les enfants sont omniprésents, mais cette fois depuis le point de vue des adultes. L'œuvre expose la trame d'une enquête policière contre un réseau maffieux de vols et autres trafics d'organes. Le détective en charge de l'enquête se retrouve intimement lié aux recherches dans la mesure où sa fille elle-même a disparu. Ainsi nous suivons à la fois le parcours de l'inspecteur Basquiat pour retrouver sa fille, Cloé, le quotidien d'Elena réduite en esclavage par sa marâtre de belle-mère, le suspicieux cabinet d'un dentiste où les accouchements et les trafics ont lieu ou encore le bordel où Cloé finit par travailler. Non sans détournements parodiques, les codes du policier et des techniques forensiques sont omniprésents comme lors de cet interrogatoire entre l'officiel de policier et le présumé coupable de l'histoire :

POLICIER : *(Il sort de son sac un poupon de la taille d'un bébé de treize mois avec pour seul habit une couche)* C'est la bonne taille, n'est-ce pas ?

COMMERCIAL : Ne joue pas avec ça.

POLICIER : Je ne suis pas en train de jouer. Les poupées te font plus peur que les hommes ?

COMMERCIAL : Je t'ai déjà dit ce que je savais.

POLICIER : Tu veux que je te lise maintenant le rapport ?

COMMERCIAL : Range ce truc tu veux bien.

POLICIER : C'est le protocole. On appelle ça « reconstitution des faits de manière vraisemblable » : Lieu.

Posture.

Description des vêtements...

Le corps de l'enfant a été retrouvé dans une position de « décubitus ventral ³⁵²»

(Il manipule le corps en fonction de ce qu'il décrit.)

COMMERCIAL : Non.

POLICIER : Si.

La jambe droite étendue avec la pointe du pied vers l'extérieur. Le bras droit également étendu parallèlement au corps avec la paume de la main vers le ciel. La jambe gauche pliée. La partie interne du genou et la pointe du pied au contact de la moquette. Le bras gauche étendu vers le côté, le poing serré, sans pression. Le visage vers la droite. La joue gauche contre le sol. Les yeux fermés. La bouche légèrement entre ouverte ³⁵³.

³⁵² Dans le langage policier pour désigner la position sur le ventre.

³⁵³ Rubiano, Fabio, *EL Vientre de la ballena*, manuscrit inédit, transmis par l'auteur, 2006-2013, pp. 56-57: "Oficial. *(Saca de su maletín un muñeco vestido con pañal del tamaño de un bebé de trece meses)* Este es el tamaño ¿verdad? Vendedor. No puedes jugar con eso. Oficial. No estoy jugando. ¿Te asustan más los muñecos que los humanos? Vendedor. Ya te dije lo que sé. Oficial. ¿Quieres que ahora yo te de el informe? Vendedor. Guarda ese muñeco por favor. Oficial. Es el procedimiento. Se llama "reproducción de los hechos de la manera más veraz": Sitio. Posición. Descripción de las ropas... El cuerpo de la criatura se encontró en posición "decúbito prono" *(Ubica el cuerpo del muñeco de acuerdo a lo que va narrando)* Vendedor. No. Oficial. Sí. La pierna derecha extendida con la punta del pie hacia fuera. El brazo derecho también extendido paralelo al cuerpo con la palma de la mano hacia arriba. La pierna izquierda doblada. La parte interna de la rodilla y la punta del pie en contacto con la alfombra. El brazo izquierdo extendido hacia un costado, el puño cerrado, sin presión. El rostro hacia la derecha. La mejilla izquierda contra el piso. Los ojos cerrados. La boca levemente entre abierta." (Nous traduisons)

Finalement, c'est une émission intitulée « Le téléspectateur est le procureur » qui sert de procès aux prétendus coupables retrouvés par Basquiat dont la particularité consiste à ce que les téléspectateurs soient les seuls juges à décider du sort des présumés coupables. L'enquête sert là aussi de prétexte alors que le spectateur se voit questionner sur son propre rapport à la représentation comme nous y reviendrons ensuite.

2-5 Série télé – *La Connerie*

L'ultime registre important convoqué dans ce tour d'horizon est celui de la série télé, de la sitcom et autre *telenovela*. Explicitement populaires, les codes liés au format télé ont à voir avec la contrainte d'une narration par épisode, des personnages facilement identifiables, voire stéréotypés, et une intrigue mélodramatique aux rebondissements multiples.

La Connerie se déroule dans les environs de Las Vegas à la manière d'un *road-movie* télévisuel dont la structure en étoile présente cinq intrigues qui se croisent, s'entrechoquent, sans parvenir jamais à fusionner. Se mélangent ainsi les trafics maffieux de deux marchands d'Art, la romance inavouée entre deux policiers, la fuite désespérée d'un scientifique à l'équation aussi révolutionnaire que dangereuse pour l'humanité, les vacances lucratives d'un groupe de parieurs et finalement la relation maltraitante entre un frère et sa jeune sœur handicapée. La mécanique télévisuelle de la fiction nous est annoncée par la didascalie initiale qui explique que le dispositif scénique de la chambre d'hôtel est susceptible de se transformer, un peu comme un décor de sitcom réutilisable :

L'action se passe dans différents motels de bord de route, aux environs de Las Vegas. [...] Bien que le motel puisse changer d'une scène à l'autre, la chambre que nous verrons est toujours la même : une chambre particulièrement neutre permettant d'établir la convention que nous sommes dans différents hôtels et dans des chambres différentes. [...] Pour simplifier la lecture de la pièce, on pourra convenir que - globalement - on y raconte cinq histoires entremêlées. Raison pour laquelle j'ai intitulé les scènes en fonction du « monde » auquel elles appartiennent : MARCHANDS, POLICIERS, PARIEURS, IVY, FINNEGAN³⁵⁴.

³⁵⁴ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie*, manuscrit inédit chez L'Arche, 2008, p. 2. (Texte original.) "La acción transcurre en diversos moteles de ruta, en las cercanías de Las Vegas. [...] Si bien el motel puede cambiar de una escena a otra, la habitación que veremos es siempre la misma: una habitación particularmente neutra, que permitirá crear la convención de que se trata de distintos hoteles y distintas habitaciones. [...] Para simplificar la lectura de esta obra, podemos convenir que —a grandes rasgos— se cuentan

Le dispositif de la chambre rappelle celui d'un zapping télé entre les cinq mondes proposés. Entre disputes familiales, amours impossibles et autres problèmes pécuniaires, les intrigues se veulent banales et clichées depuis une familiarité propre à la télé. Le spectateur omniscient peut faire des liens et recréer une logique au-delà de la juxtaposition arbitraire comme nous y réfléchirons par la suite.

Pour conclure, nous avons vu jusque-là les différentes stratégies des œuvres pour se constituer en hétérotopies ludiques singulières. Qu'il s'agisse de créer des univers inédits, à partir d'une décontextualisation et d'une formulation de nouvelles règles, ou d'emprunter aux univers universels de la fiction pour accélérer le décrochage d'avec le réel, les quinze œuvres du corpus disposent à leur manière un plateau de jeu expérimental qui naît d'un contrat plus ou moins explicite tant avec les auteurs que les spectateurs.

Continuons à présent avec la dimension critique de ces dispositifs ludiques qui s'élaborent toujours à la fois contre et avec le réel.

en ella, al mismo tiempo, cinco historias entrelazadas. Por ello, he titulado las escenas de acuerdo al "mundo" al que pertenecen: MARCHANDS, POLICÍAS, APOSTADORES, IVY, FINNEGAN."

B - CRITIQUES DYSTOPIQUES

Ce qu'elle perd délibérément en capacité de représenter le réel, la parabole va le regagner en puissance d'interrogation³⁵⁵.

JEAN-PIERRE SARRAZAC

Loin de signifier un désintéressement des œuvres vis-à-vis du réel, son éloignement par les dispositifs ludiques et fictionnels revient à mieux en problématiser les limites. Les jeux évoqués n'ont pas pour but de tourner à vide sur eux-mêmes et convoquent sans cesse un matériel commun issu de l'Histoire, la Société et l'Actualité. Cette convocation se fait cependant comme on l'a vu depuis un monde intermédiaire et autonome qui n'est pas sans rappeler l'espace transitionnel du jeu selon Winnicott. Sylva Ochoa Haydée le synthétise très justement comme un « [...] lieu paradigmatique de l'entre-deux où peuvent s'effectuer la séparation sans la rupture ou la liaison sans la fusion [...] »³⁵⁶. La perspective réaliste, dans le sens d'une volonté de mettre en scène le monde présent, n'est donc pas irréversiblement condamnée, mais bien à redéfinir dans ce va et vient entre figuration et décrochage.

Nous nous appuyons de nouveau ici sur la pensée du détour de Jean-Pierre Sarrazac, qui note que, si la reproduction fidèle d'un Naturalisme à la Balzac n'est plus en question, il s'agit de voir fonctionner un « réalisme mineur » en partie hérité de la dialectique brechtienne :

Cependant, il existe au XX^e siècle un autre réalisme, qui ne prétend pas être un « grand réalisme », qui se définirait plutôt comme un réalisme *mineur*, au sens deleuzien du terme. [...] Dans ce réalisme-là, plus question de proposer une *imitation* (traduction faible du concept de mimésis) prétendument objective de la vie dans son intégralité et dans son intégrité, il s'agit au contraire de *rendre présent* (traduction sinon plus forte, du moins plus ouverte de *mimésis*) l'objet de la mimésis à travers une mise en forme appropriée³⁵⁷.

Le théâtre du jeu devient alors un espace d'expérimentation pour les sens et la pensée en manipulant dans son cadre sécurisant, car délibérément non sérieux et artificiel, des données

³⁵⁵ Sarrazac, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'Enfance du théâtre*, op.cit., p. 44.

³⁵⁶ Haydée Silva Ochoa, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 282.

³⁵⁷ Sarrazac, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'Enfance du théâtre*, op.cit., p. 16.

du réel. Le laboratoire est en effet idéal pour mettre à l'épreuve la réalité, car il est possible d'y franchir les limites du consensuel et prendre des risques, pour ainsi dire, éphémères. Les pensées et les actes les plus divergents sont ici autorisés puisqu'il ne s'agit que d'un jeu ou du moins que d'une fiction.

Par ailleurs, nos auteurs optent le plus souvent pour des expérimentations limites, où la logique en creux est celle de la dystopie. Guerres, crimes, conflits, ruines, malaises sociaux, etc., les univers de fiction semblent combiner tous les travers de l'humanité. Ils se présentent comme des utopies sociales et politiques négatives qui extrapolent à l'extrême les failles du présent. Dans ce sens, la définition de l'utopie par Estela Nadal nous semble particulièrement pertinente, à ceci près qu'il s'agirait ici de sa version en négatif :

Dans ce sens, l'utopie trouve son point de départ dans la topie et en porte les marques. La société imaginée plonge ses racines dans les conditions réelles de l'existence, elle est la fille de son époque et exprime le grade de développement historique de la société de laquelle elle naît. Par ailleurs, ce présent est lui-même lu depuis l'utopie. L'idée d'une société future implique la sélection des données considérées comme intéressantes de ce même présent et ce qui s'y montre est pensé depuis ce qui manque. D'où, la force critique et déconstructive de l'utopie et sa capacité à dynamiter le présent au nom du futur³⁵⁸.

Revisitant le passé ou anticipant un futur plus ou moins lointain, il s'agit d'investir l'imagination comme un moyen de connaissance et de compréhension des problématiques collectives et individuelles. L'expérimentation ne semble rien épargner ni personne, y compris la posture initiale des auteurs eux-mêmes. L'ensemble tend en effet à une perspective autocritique et lucide pour une émancipation plus effective et profonde comme l'indique Muriel Plana :

L'auteur montre sans s'autocensurer, sans se plier au diktat du bon goût ou de la bienséance, de l'unité, de l'homogénéité ou de la beauté, et quitte à s'effrayer lui-même, la violence et l'obscénité

³⁵⁸ Fernández Nadal, Estela, "Utopía y discurso político", in *Revista de Artes y Humanidades UNICA* [En ligne] n°11, 2010, consulté le 18 août 2013, disponible sur :<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170121899008>> ISSN 1317-102X : "En ese sentido la utopía encuentra su punto de partida en la topia y porta sus marcas: la sociedad imaginada hunde sus raíces en las condiciones reales de la existencia, es hija de su época y expresa el grado de desarrollo histórico de la sociedad de la que surge. Pero también ese presente es leído desde la utopía. La idea de una sociedad futura regula la selección de los datos considerados relevantes del presente y lo que existe se mide y se piensa desde lo que falta. De allí la fuerza crítica y deconstructora de la función utópica, y su capacidad de romper con el presente en nombre del porvenir." (Nous traduisons.)

de ses conflits vivants, présents, réels, en recherche les causes avec acharnement et livre sans ménagement au lecteur/spectateur la monstruosité de ses formes et de ses effets³⁵⁹.

Dans ce second temps, nous observerons les objets des réflexions critiques sous-jacentes aux hétérotopies ludiques proposées, qui prennent la forme de dystopies critiques différentes selon les auteurs. Ainsi, Fabio Rubiano développe un théâtre du mal où la fiction en vient à concurrencer les faits de la réalité dans leur violence et leur inhumanité. Gabriel Calderón accentue les clivages d'une société postdictature pour mieux en montrer les paradoxes latents. Enfin, Rafael Spregelburd propose des échos loufoques au chaos contemporain si propre à une Argentine de la crise et plus largement à une culture occidentale en panique.

1- Une théâtralité du mal face à la réalité colombienne – Fabio Rubiano

L'univers dramatique de Fabio Rubiano est habité par une humanité monstrueuse en écho à ce que la nôtre produit de plus obscur. Massacre, torture, mutilation, violation, manipulation, mensonge, trahison, etc., l'horreur est la norme et l'impunité sa complice. Tout doit être terrifiant, mais depuis une ambivalence assumée qui quitte son évidence aux situations afin de mieux y réfléchir :

J'aimerais par ailleurs que tout soit terrifiant (comme les personnages de Pinter), mais qu'il n'y ait aucune évidence de cette terreur à première vue. Tout ce qui n'est pas terrifiant est superficiel. En Colombie, 90% des choses sont terrifiantes (et malgré tout superficielles³⁶⁰).

Ainsi depuis un écho à peine amplifié de la réalité colombienne, l'auteur dispose une théâtralité du mal pour décrire une humanité problématique à partir de différents contextes et différentes temporalités.

³⁵⁹ Plana, Muriel, *Théâtre et politique: Tome 2, Pour un théâtre politique contemporain, op.cit.*, p. 112.

³⁶⁰ Rubiano, Fabio, "Mosca Apropiaciones", texte de travail dans le cadre de la pièce *Mosca* transmis par l'auteur, 2001: "Quisiera sin embargo que todo fuera aterrador (Como los personajes de Pinter), pero que no existiera ningún hecho evidente que determinara a primera vista por qué lo es. Todo lo que no es aterrador es superfluo. En Colombia el 90% de las cosas son aterradoras (Y, a pesar de todo superfluas)." (Nous traduisons.)

1-1 Entre bourreaux et victimes, une humanité intrinsèquement mauvaise ?

Contre toute logique manichéiste facile et consensuelle, la frontière est fine entre les coupables et les innocents. Il n'y a en tout cas pas ou peu de place pour l'héroïsme dans les œuvres de cet auteur. Avec leurs univers aussi connotés que lointains, *Mouche* et *Imago Mundi* questionnent tout particulièrement cette frontière, s'attaquant respectivement à l'actualité du conflit colombien pour la première et l'histoire de la Colonisation pour la seconde. Une réflexion plus large s'en dégage alors sur la part de responsabilité de tout un chacun.

1-1-1 Le règne des bourreaux ou la force brute de la guerre – *Mouche*

Des tyrans aux assassins en passant par les gangs maffieux, les exemples ne manquent pas au tableau des méchants. C'est presque toujours leur point de vue qui est d'abord adopté et leurs règles qui régissent la société dans les œuvres de Fabio Rubiano. À force de couvrir le monde de leur négativité, ils révèlent partout où il passe la part de criminalité latente. Pour ce faire, l'œuvre *Mouche* s'inscrit dans l'influence de William Shakespeare et son exploration d'un théâtre du mal³⁶¹ à l'instar de ses tragédies comme *Macbeth*, *Othello* ou encore *Richard III*. Héritier lui-même du théâtre sanglant et tragique de Sénèque particulièrement apprécié durant l'époque élisabéthaine, Shakespeare propose en effet des univers sombres et cruels où les meurtres, le sang et la souffrance semblent l'unique voie pour la rédemption finale. Plus particulièrement, avec *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus*, Shakespeare reprend la fameuse intrigue de *Thyeste*, écrit par Sénèque au I^{er} siècle après J.C, selon laquelle Atrée, pour se venger de son frère Thyeste, lui sert un repas préparé à partir de la chair de ses propres enfants³⁶². Pour arriver à cette terrible fin, *Titus Andronicus*

³⁶¹ L'expression nous vient du dossier « Le théâtre et le mal » de la Revue d'études théâtrales *Registres* particulier l'entretien des metteurs en scène Lukas Hemleb et Evangelica Lachana de la pièce *La lamentable tragédie de Titus Andronicus* au théâtre Gennevillier en 2004. Cf. Treilhou-Balauddé, Catherine, Naugrette, Catherine (dir.) « Le théâtre et le mal », *Registres*, n°9-10, 2015.

³⁶² Sur l'influence de cette pièce de Sénèque dans le théâtre moderne et contemporain voir Danan, Joseph, « Thyeste théorème : le crime dans l'estomac », *Registres*, n°9-10, 2015, pp. 31- 40.

développe toute une spirale de la vengeance sous le prétexte d'une trêve à signer entre les deux clans et transforme peu à peu l'ensemble des personnages en des bourreaux mutuels.

La pièce de Shakespeare offre alors un terrain d'analogies particulièrement intéressantes pour traduire la complexité monstrueuse d'un conflit civil colombien dont la cause semble avoir été détournée depuis bien longtemps. *Mouche* est écrite et mise en scène exactement durant les années des « Dialogues pour la Paix » (1998-2002) entre le gouvernement d'Andrés Pastrana et l'organisation des FARC³⁶³. Provoquant dès sa formulation de fortes polémiques au sein de la société colombienne et rapidement de nombreuses pertes humaines civiles et militaires des deux côtés de la guerre, ces dialogues se soldent par un échec pour la paix, par la remilitarisation de la zone et la relance radicale du conflit interne pour de nombreuses années³⁶⁴. *Mouche* satirise alors le *Titus Andronicus* original au regard des revers du processus politique sur le terrain et pose la question de la possibilité d'un apaisement :

Je vis dans un pays de conflit permanent, comme tous nos pays, et je fais un *Titus Andronicus* où les deux familles vont signer une trêve, qui met fin à la guerre, mais avant d'avoir signé, tous s'entre-tuent. Cela ne me parle pas par conséquent de Rome, les Goths, l'époque élisabéthaine ou les Maures, mais bien du moment que je suis en train de vivre dans mon pays³⁶⁵.

Ainsi, le titre de la pièce quelque peu sinistre laisse imaginer l'ambiance générale à venir et les dialogues révèlent derrière des sous-entendus à quel point la réconciliation n'est pas souhaitée :

TITO : Nous trinquerons à nos héros et dînerons avant la signature de la réconciliation

QUINTO : Nous avons gagné et accueillons dignement les vaincus chez nous

TAMORA : Nous saluons la bonne volonté des vainqueurs et dînerons en paix

DEMETRIO : Je propose que nous suivions l'exemple de notre mère et laissions les armes là où il est impossible de les atteindre depuis la table

(*Silence*)

³⁶³ Les Forces Armées Révolutionnaires de Colombie est la guérilla communiste principale du conflit armé colombien depuis les années soixante.

³⁶⁴ L'échec des négociations laisse place au « Plan Colombie » avec l'aide des USA qui vise à en finir par tous les moyens avec le narcotrafic et la guérilla.

³⁶⁵ Sierra, León, "Conversación con Fabio Rubiano. De "Mosca" a "Los Puntos Cardinales"", *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, Madrid, n°306, 2004, p. 129: "Yo vivo en un país en conflicto permanente, como todos nuestros países, y hago un *Titus Andronicus* donde dos familias van a firmar una tregua, que pone fin a la guerra, y antes de la firma de la paz, todos se matan. Entonces, eso no me está hablando ni de Roma, ni de los Godos, ni de la época isabelina, ni de los moros, sino que me está hablando de un momento que estoy viviendo." (Nous traduisons.)

TITO : Et avec quoi nous couperions la nourriture ?
*Tout le monde s'assoit. Ils lèvent leurs coupes pour trinquer. La lumière baisse. Doucement*³⁶⁶.

Le combat entre les deux clans est permanent comme si les personnages s'accomplissaient uniquement dans le conflit en voyant souffrir leur ennemi. Dans ce sens, la réplique suivante de Tamora laisse résonner quelque chose de l'impasse nationale face à l'impossibilité d'un pardon et la force de la vengeance qui préfère supporter l'atrocité de ses propres conséquences :

TAMORA : Que jaillisse la douleur et qu'elle se précipite sur moi, du moment qu'elle se précipite aussi sur lui³⁶⁷.

Le corps est le lieu privilégié pour accomplir ces vengeances et apparaît généralement violenté de toutes les façons. Agressé, torturé, abusé, découpé et même finalement mangé, il est le terrain physique devenu symbolique des attaques mutuelles. Le choix des supplices dans la fiction n'est pas sans rappeler ceux révélés par les multiples études sur les techniques de guerre au sein du conflit colombien. Ainsi, l'anthropologue Maria Victoria Uribe évoque l'acharnement dont elles témoignent pour anéantir les corps comme sujets en leur quittant tout ce qui les identifie en tant qu'humain³⁶⁸. Pourtant, malgré l'évocation détaillée de ces horreurs, *Mouche* repose généralement sur un principe de non-représentation réaliste des actes de violence et lui privilégie la force descriptive de la parole ou son détournement symbolique par des pratiques tout autres. De fait, le parallèle entre la cuisine et la violence déjà présent dans l'intrigue originelle de Sénèque s'extrapole ici à l'ensemble de la pièce et devient un principe récurrent de représentation :

TITO : Aujourd'hui je suis un guerrier de l'attaque culinaire (*Il sort une hachette, avec élégance et habileté*) : je décapite (*Il découpe une carotte*), j'écorche (*Il lui quitte la peau*), je démembre (*Il découpe un concombre en plusieurs morceaux*), je fracasse (*Il casse un œuf et le met dans un récipient*), je fais macérer (*Il mélange le tout à l'œuf et remue. Finalement, il renverse le bol sur la*

³⁶⁶ Rubiano, Fabio, *Mosca*, op.cit., p. 26: "TiTo. Brindaremos por los héroes y cenaremos antes de firmar la reconciliación Quinto. Vencimos y abrimos nuestra casa a los derrotados Tamora. Aplaudimos la buena voluntad de los vencedores y cenaremos en paz Demetrio. Propongo que sigamos el ejemplo de nuestra madre y abandonemos las armas en un sitio donde no alcancemos a hacernos de ellas mientras estamos a la mesa (*Silencio*) TiTo. ¿Y con qué cortaríamos nuestros alimentos? *Todos se sientan. Levantan las copas para brindar. La luz se va. Despacio.*" (Nous traduisons.)

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 76 : "Tamora. Que venga más dolor y que se precipite incluso contra mí con tal que se precipite sobre él." (Nous traduisons.)

³⁶⁸ Voir Uribe, Maria Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Paris, Calmann-Lévy, coll. «Petite bibliothèque des idées», traduction de l'espagnol (Colombie) par Line Kozlowski, 2004.

*table et dit) et je décore. (Il termine en embrochant les morceaux sur des piques comme pour un barbecue. Silence)*³⁶⁹.

La guerre est mise en parallèle avec le plaisir de la cuisine et avec le goût pour la table alors que les ennemis sont considérés comme de la matière organique, homogène et interchangeable :

TITO : Les devoirs culinaires c'est comme la guerre, tout ce qui est comestible devient notre adversaire, il faut le vaincre, le mettre en pièce et l'avaler, ensuite on peut la chier et l'oublier³⁷⁰.

Par ailleurs, la violence de la guerre est ici représentée comme une force brute et arbitraire alors que les actes perdent peu à peu toute légitimité. Cela s'incarne largement chez Tito, présenté comme plus tyrannique et cruel encore que le Titus Andronicus originel. Dans cette première scène de la pièce qui fait suite au début du monologue évoqué avant, alors que le clan des Goths est ramené comme prisonnier à Rome, son expression laconique rajoute au caprice de ses réactions :

TITO : Ma fille Lavinia se mariera avec le nouveau Roi Saturninus et Bassiano se mariera avec qui il veut
Non, dit Lavinia
Non, dit Bassiano
Moi vivant, jamais, dit mon fils Mucius
Alors je tue mon fils Mucius
C'est pour cela que je pleure
(Il pleure amèrement)
Un prisonnier rigole, je le tue
Saturninus, le nouveau Roi me traître d'assassin de traître et de lâche
Je le tue aussi, mais pour lui je ne pleure pas
Quelqu'un d'autre ?
(Silence)³⁷¹.

Autodésigné « guerriercommandantcourageuxsoldatchefdetroupesetvainqueur³⁷² », Tito n'est pas sans rappeler les satires des dictateurs latino-américains comme celles de Gabriel

³⁶⁹ Rubiano, Fabio, *Mosca, op.cit.*, p. 25: "Tito. Hoy soy un guerrero en las ofensiva culinarias (*Saca una hachuela, con gran elegancia y pericia*): Decapito (*Corta una zanahoria*), desuello (*Le quita la cáscara*), destazo (*Parte un pepino en varias partes*), fracturo (*Rompe un huevo y lo hecha en un recipiente de madera*), macero (*Hecha todo junto al huevo y revuelve. Al final lo riega sobre la mesa para decir...*) y adorno. (*Culmina atravesando los pedazos con palillos o chuzos para pinchos. Silencio*)." (Nous traduisons.)

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 24: "Tito. Los deberes culinarios son como la guerra, todo lo que podamos comer se vuelve nuestro adversario, hay que derrotarlo, destazarlo y engullirlo, luego se caga y se olvida." (Nous traduisons.)

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 12-13: "Tito: Mi hija Lavinia se casará con el nuevo Rey Saturnino y Bassiano se casará con quien se le antoje No, dice Lavinia No, dice Bassiano Sobre mi cadáver dice mi hijo Mucio Entonces mato a mi hijo Mucio Por eso lloro (*Llora amargamente*) Un prisionero se ríe, lo mato Saturnino, el nuevo Rey me llama asesino traidor y cobarde También lo mato por él no lloro ¿Alguien más? (*Silencio*)" (Nous traduisons.)

García Marquez dans *L'Automne du patriarche*³⁷³ où le corps et ses excès prédominent absurdement. Ici, Tito fait la liste de ses conquêtes et de ses enfants :

TITO : Je te regarde et je t'imagine me faisant une petite faveur : noires, métisses, blanches, natives, sans couleur, sans âge
 Helena m'a donné 3 mâles
 Victoria 2, des jumeaux, mâles
 Karla 1, femelle, l'unique : Lavinia, mafilletechérie
 Quica et Maura 3 chacune, 6 mâles courageux
 Ciel 2, mâles
 Alba, 3, mâles
 Blanca 1
 Cristine 1
 Antonia 1
 Yeimi 1
 Yamile 1
 Lucila 1
 Ruth 1
 Isabelle 1
 Marcia 1, tous mâles³⁷⁴.

Incarnation d'un dieu despotique, il donne la vie et la reprend de la même manière, à savoir expéditivement et sans raison, pendant que sa soif de pouvoir en vient à décimer peu à peu l'ensemble des protagonistes de l'histoire y compris ses propres enfants. Il se retrouve finalement maître d'un royaume de morts où la paix n'a alors plus vraiment de sens, comme l'exprime cette fin en peau de chagrin :

TITO : Quelqu'un parmi vous s'oppose-t-il à la signature de la trêve ?
 Quelqu'un parmi vous s'oppose-t-il à la signature ?
 Quelqu'un parmi vous s'oppose-t-il ?
 Quelqu'un parmi vous³⁷⁵?

Le personnage de Tito n'est finalement pas sans rappeler certaines figures politiques du conflit colombien régnant par la réduction de la dissidence au silence et pour qui la paix n'est

³⁷² *Ibid.*, p. 10 "guerrero comandante valientes soldado director de tropa y vencedor" (Nous traduisons.)

³⁷³ Astruc, Rémi, « Pouvoir et corps grotesque dans l'Automne du patriarche de Gabriel Garcia Marquez », in *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique, (roman-théâtre-cinéma)*, Unichamp-Essentiel Honoré champion, 2012, p. 35 : « A la fois un corps excessif en progression, en extension, surnaturel, et en même temps en décrépitude, en déclinaison, en dégénérescence. »

³⁷⁴ Rubiano, Fabio, *Mosca*, *op.cit.*, p. 10: "Te miro y ya te imagino favoreciéndome: Negras, mulatas, blancas, indias, sin color, sin edad Helena me dio 3 hijos varones Victoria 2, gemelos, varones Karla 1, mujer, la única: Lavinia, miniñami hija Quica y Maura 3 cada una, 6 varones valientes Cielo 2 varones Alba 3, varones Blanca 1 Cristine 1 Antonia 1 Yeimi 1 Yamile 1 Lucila 1 Ruth 1 Isabel 1 Marcia 1, todos varones" (Nous traduisons.)

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 79: "Tito. ¿Hay alguien que se oponga a que firmemos una tregua? ¿Hay alguien que se oponga a que firmemos? ¿Hay alguien que se oponga? ¿Hay alguien?" (Nous traduisons.)

au fond pas une véritable option. Coïncidence ou clairvoyance, alors que la pièce *Mouche*, écrite en 2000, est créée pour la version 2002 du Festival Ibéro-américain de théâtre de Bogotá, Alvaro Uribe est élu à la présidence pour la première fois. Il sera vite dénoncé pour sa posture radicale et belliqueuse et pour son implication dans les milieux paramilitaires et ceux du narcotrafic.

1-1-2 Un statut ambigu des victimes, de l'acceptation à la complicité – *Imago Mundi*

Si les bourreaux règnent en maîtres dans le théâtre de Fabio Rubiano, leurs victimes ne partagent pas moins un statut ambigu dans la part de responsabilité. Selon le principe volontairement provocateur de Fabio Rubiano qui dit que « sans victimes il n'y a pas de bourreaux³⁷⁶ », ceux qui subissent les violences sont présentés de manière à ne pas provoquer d'empathie chez nous. Dans la plupart des pièces de Fabio Rubiano, les victimes acceptent de manière passive ce qui leur arrive voire s'en rendent complices. Cette mise en parallèle entre bourreaux et victimes serait un moyen de s'armer d'outils de réflexion plus subtils et autocritiques afin de mieux comprendre la complexité de certaines situations sociales et politiques, notamment celles de Colombie.

La pièce historique *Imago Mundi* joue dans ce sens avec les discours simplificateurs sur la Colonisation qui peuvent tendre à départager les deux clans de manière manichéiste. Si la représentation des Colons espagnols ne manque pas de subversion comme nous le verrons dans la partie suivante, celle des Colonisés remet déjà en jeu toute posture trop victimisante et infantilissante. Sans vouloir nier l'Histoire, mais afin d'en rendre d'autant plus critique son lien avec le présent, Fabio Rubiano souhaite y questionner la société latino-américaine actuelle profondément marquée par cet événement :

Est-ce le devoir du théâtre d'insister sur le discours de la victime ? Devons-nous continuer à nous plaindre des horreurs perpétrées pendant les Conquêtes ? Quelle responsabilité avons-nous les Américains dans nos propres guerres intestines, nos trahisons et nos vengeances ? Peut-être est-ce le bon moment pour arrêter de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre³⁷⁷.

³⁷⁶ Rubiano, Fabio, "Mosca Apropiaciones", *op.cit.*: "Sin víctimas no hay verdugos." (Nous traduisons.)

³⁷⁷ Rubiano, Fabio, texte accompagnant la présentation du spectacle *Imago Mundi*, 2010: "¿Es deber del teatro enfatizar en el discurso de la víctima? ¿Debemos seguir quejándonos de los horrores de una de las conquistas que hemos tenido? ¿Qué responsabilidad tenemos los americanos por nuestras guerras intestinas, por la

Depuis une invitation aussi polémique qu'explicite à l'autodérision, *Imago Mundi* représente les Colonisés dans une certaine passivité voire une complicité explicite envers les *Conquistadors*. Cela vient alors faire écho à des réflexes similaires qu'il est possible de retrouver dans la société contemporaine colombienne et plus largement latino-américaine.

Ainsi, l'histoire d'*Imago Mundi* se déroule sous forme de tableaux fragmentaires alternant entre les deux continents et mettant en relief leur paradoxale similarité. Pendant qu'en Espagne, le chômage pousse les hommes à s'embarquer pour le Nouveau Monde sous les ordres d'une reine tyrannique et capricieuse, l'arrivée des Colons est observée chez les Natifs depuis un flegmatisme caractéristique annonciateur pour la suite :

(Dans un coin, nous voyons Don Juan, Urtubia et Yzquierdo mouillés des pieds jusqu'à la tête. Les uns et les autres se regardent s'en savoir quoi dire.)

DON JUAN : Pourriez-vous nous donner un verre d'eau ?

NADA WANA : Qui êtes-vous ?

DON JUAN : Nous sommes en voyage.

NADA WANA : Qui vous a donné cette adresse ?

URTUBIA : Personne, nous nous sommes perdus³⁷⁸.

De fait, les trois femmes natives, représentant à elles seules toute l'Amérique, se mettent naturellement au service des trois Colons. À la grande surprise de ces derniers, elles semblent indifférentes aux violences qu'ils leur font subir injustement, comme lors de cette première scène où Don Juan tue violemment l'enfant d'Hilo Cetrina sous prétexte d'éviter le rituel sacrificiel barbare auquel elle allait se livrer :

DON JUAN : *(Il prend le bébé des bras de sa mère, le met dans son berceau, sort son arme et lui tire dessus, vérifie, tire une deuxième fois, revérifie et acquiesce. Cetrina ne réagit pas. Silence.)* Nous avons évité une horrible scène.

[...]

Je viens de tuer son petit. Si je ne la tue pas, ce n'est pas par plaisir, mais pour éviter de perdre un individu que nous pourrions mettre à notre service.

PATRICIO : Quel type de services...?

DON JUAN : Ordinaires : tâches domestiques, service de chambre, ménage de la maison, ramonage...

traición de unos con otros, por la venganza? Tal vez sea un buen momento para no inclinar la balanza hacia ningún lado." (Nous traduisons.)

³⁷⁸ Rubiano, Fabio, *Imago Mundi*, manuscrit inédit, transmis par l'auteur, 2010, p. 37: "*En una esquina vemos a Don Juan, a Urtubia y a Yzquierdo mojados de pies a cabeza. Uno y otros se miran en silencio sin saber qué decir.*) DON JUAN. ¿Nos podrían dar un vaso de agua? NADA WANA. ¿Quiénes son ustedes? DON JUAN. Estamos de viaje. NADA WANA. ¿Quién les dio esta dirección? URTUBIA. Nadie, nos perdimos." (Nous traduisons.)

CONFESSEUR VENTURA : Elle acceptera ?
 DON JUAN : Certainement.
 CONFESSEUR VENTURA : Après avoir tué son petit ?
 PATRICIO : Je n'en serais pas si sûr à votre place.
 DON JUAN : (*A Patricio*) A la vôtre, je serai sûr de quasiment rien avec eux.
 PATRICIO : (*A Hilo Cetrina*) Vous accepteriez d'être au service de celui qui vient de tuer votre petit ? (*Cetrina acquiesce.*) Je ne comprends pas.
 CONFESSEUR VENTURA : Nous avons bien des choses apprendre d'eux mon cher Patricio³⁷⁹.

Si les Hilo Cetrina et Nada Wana présentent une attitude passive et conciliante, le personnage de Fausta se livre, quant à elle, dès l'arrivée des Colons, à une dépréciation systématique de sa propre position et, à l'inverse, ne cesse de s'enthousiasmer sur leur piètre apparition. :

FAUSTA : Vous n'êtes pas d'ici, pas vrai ?
 DON JUAN : Non, vous oui ?
 FAUSTA : Malheureusement. (*Elle rit*³⁸⁰.)

Véritable relais d'un culte de l'étranger injustifié, Fausta devient la porte-parole du racisme intégré qui s'exprime finalement par une soumission sexuelle envers le personnage de Don Juan :

DON JUAN : Tu veux que je te coupe la tête comme à tes affreux bâtards d'amis.
 FAUSTA : Oui. Je ne veux pas être comme eux, je veux être comme toi, avoir tes cheveux et les yeux de la même couleur que toi.
 DON JUAN : Pas maintenant.
 FAUSTA : Je resterai ici jusqu'à ce que tu me laisses entrer.
 DON JUAN : Pourquoi plus je te maltraite plus tu continues à venir me voir ? [...] Qu'est-ce que tu veux faire ?
 FAUSTA : Ce que tu veux.
 DON JUAN : Te venger.
 [...]
 FAUSTA : Pardonnons-nous.
 DON JUAN : Mais tu veux que nous le fassions encore une fois.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 14: "DON JUAN. (*Toma el bebé de los brazos de su madre, lo mete en la cuna, saca un arma y le dispara, revisa, vuelve a disparar, revisa de nuevo y asiente. Cetrina no reacciona. Silencio.*) Hemos evitado una escena horripilante. [...] Acabo de matar a su cría. Si no la elimino a ella no es por cariño, sino para no perder un individuo que podríamos poner a nuestro servicio. PATRICIO. Qué tipo de servicios... DON JUAN. Servicios ordinarios: labores domésticas, mandadera, limpieza de las casas, deshollinadora... CONFESOR VENTURA. ¿Aceptará? DON JUAN. Seguro. CONFESOR VENTURA. ¿Después de haber ejecutado a su cría? PATRICIO. Si yo fuera usted no estaría seguro. DON JUAN. (*A Patricio.*) Si yo fuera usted, estaría seguro de muy pocas cosas. PATRICIO. (*A Hilo Cetrina.*) ¿Estaría dispuesta a continuar al servicio del que acaba de matar a su cría? (*Cetrina asiente.*) No lo entiendo. CONFESOR VENTURA. Parece que tenemos mucho que aprender Patricio." (Nous traduisons.)

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 38: "FAUSTA. No son de por acá ¿verdad? DON JUAN. No. ¿Ustedes sí? FAUSTA. Desgraciadamente. (Ríe)." (Nous traduisons.)

FAUSTA : Que tu me le fasses-toi.

DON JUAN : Tu ne vas pas te défendre ?

FAUSTA : Des gens le feront plus tard dans l'Histoire. Dans cinq-cents ans, mille... (*Elle s'agenouille face à lui.*)

DON JUAN : Où est-ce que je trouve un historien qui puisse retranscrire ça...³⁸¹.

La référence historique semble ainsi surtout questionner les réflexes d'une société fondamentalement métisse qui perpétue pourtant une hiérarchie des races et, en passant, de leurs classes sociales respectives. En s'oubliant dans une référence occidentale fantasmée, la posture satirisée ici est celle d'une tendance à toujours plus valoriser l'étranger blanc, témoignant d'un complexe d'infériorité. Le spectateur local se trouve d'autant plus impliqué qu'il reconnaît-là des réflexes souvent discutés au sein de la société et peut en questionner les origines au regard de l'histoire. De fait, le « nous » ambigu de la didascalie suivante, qui semble plus directement encore impliquer les compatriotes de l'auteur revient sur les préjugés qui perdurent inconsciemment dans la société :

PATRICIO : (*Il sort et rentre dans la foule avec Hilo Cetrina et Nada Wana. Les deux se placent à côté l'une de l'autre. Derrière chacune d'elle, une série de photos de ce qui serait, selon eux et aussi selon nous, une Indienne ou un Indien défile: Une femme torse nu photographiée chez elle par son amant, un paquet de cigarettes Peau-Rouge, une Indienne sioux habillée pour le spectacle des touristes, une métisse en sous-vêtements dans une pub de produit quelconque, une femme modeste exécutant une tâche domestique, une femme handicapée mentalement, Pocahontas, La Malinche, une actrice indienne reconnue, Evo Morales, Tupac Amaru, une indigène colombienne aux seins nus portant son enfant, une danseuse de break dance, une femme vêtue d'une robe rose célébrant ses quinze ans, un homme corpulent à côté d'un camion, une femme de ménage, des paysans de l'Altiplano de Boyacá. Aucun ne semble souffrir de sa condition, tous sourient*³⁸². Quand la séquence se termine, Patricio indique aux deux femmes qu'elles doivent s'incliner.) Les voici, Votre Grande Altesse³⁸³.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 81-82: "DON JUAN. Quieres que te quite la cabeza como a tus amigos feos y mezclados. FAUSTA. Sí. No quiero ser como ellos, quiero ser como tú, quiero tener el pelo así, y los ojos de tu color. DON JUAN. Ahora no. FAUSTA. Me estaré aquí hasta que me dejes entrar. DON JUAN. ¿Por qué cuanto más te maltrato más quieres seguir viéndome? [...] Qué quieres hacer. FAUSTA. Lo que tú quieras. DON JUAN. Vengarte. [...] FAUSTA. Perdonémonos. DON JUAN. Pero quieres que las volvamos a hacer. FAUSTA. Que tú me hagas. DON JUAN. ¿No te vas a defender?. FAUSTA. Ya habrá gente que lo haga. En quinientos años, en mil... (*Se arrodilla frente a él.*) DON JUAN. Dónde encuentro un cronista que transcriba esto..." (Nous traduisons.)

³⁸² Il faut éviter toute connotation indigéniste ou de défense des droits des peuples indigènes. Non pas parce que l'auteur n'est pas d'accord sur le respect à accorder aux dites communautés, mais parce que la perspective de cette scène n'est pas celle-ci. "(Nous traduisons.)

³⁸³ *Ibid.*, p. 73: "PATRICIO. (*Sale y entra casi enseguida con Hilo Cetrina y Nada Wana. Las dos se ubican una al lado de la otra. Atrás de cada una de ella rueda una serie de fotografías de lo que sería, según ellos y también nosotros, una india o un indio: Mujer semidesnuda fotografiada en su casa por su amante, cajetilla de cigarrillos Pielroja, india Sioux vestida para turistas, mulata en ropa interior en anuncio promocional de algún producto, mujer humilde en un oficio doméstico, mujer con retraso mental, Pocahontas, Malinche, famosa actriz de La India, Evo Morales, Tupac Amaru, indígena colombiana con los pechos descubiertos llevando a su hijo, bailarina de tubo, mujer con vestido rosado celebrando sus 15 años, hombre gordo al lado de su camión, empleada del*

En composant le spectacle des Indiens natifs d'images significatives de la société colombienne d'aujourd'hui, qui pourraient par ailleurs appartenir à la majorité des sociétés latino-américaines, la pièce permet de superposer l'Histoire avec le présent pour mieux en signaler ses inacceptables persistances.

Ainsi l'œuvre dispose volontairement des figures ambivalentes des deux côtés partisans pour questionner les logiques consensuelles et condescendantes de victimisation qui empêchent de prendre en compte les différentes faces d'une réalité colombienne complexe. L'autodérision acerbe et polémique devient un moyen de se réapproprier l'Histoire en la libérant des lectures étrangères et en se responsabilisant face au présent.

Comme les deux faces d'une même monnaie, dans le théâtre de Fabio Rubiano les bourreaux et les victimes constituent une humanité profondément gâtée qui semble avoir chassé de ses rangs les derniers héros et, avec eux, toute possibilité d'identification dans la salle. Sandra Camacho développe cette question du tragique qui aurait disparu dans la dramaturgie colombienne contemporaine ou du moins ne pourrait plus emprunter la même forme héroïque :

Le théâtre d'aujourd'hui, qui ne représente plus de héros, mais bien des individus pour qui le sentiment tragique de leur existence est resté avec le chant héroïque de la tragédie, a dû recourir à de nouvelles formes esthétiques³⁸⁴.

Le sentiment tragique est donc transformé par cette théâtralité du mal depuis toujours une douloureuse lucidité.

1-2 Différents avatars de sociétés contemporaines

Voyons à présent ce qu'il en est des œuvres qui présentent des contextes plus proches de nos sociétés contemporaines, comme le diptyque *Le Ventre de la baleine* et *Pinocchio et*

servicio, campesinos del altiplano cundiboyacense. Ninguno en situación de sufrimiento, todos sonríen. Cuando termina la secuencia Patricio les indica a las tres mujeres que hay que saludar) Aquí están Gran Alteza." (Nous traduisons et soulignons.)

³⁸⁴ Camacho López, Sandra, "La tumba gloriosa y el cadáver esparcido: dos caras de la Gorgona en el arte de la representaciones", *El artista*, n° 7, dic, 2010, p. 166: "El teatro de hoy, que no representa héroes, sino más bien individuos en el que el sentimiento trágico de su existencia se quedó sin el canto heroico de la tragedia, ha tenido que recurrir a nuevas formas estéticas." (Nous traduisons.)

Frankenstein ont peur d'Harrison Ford, mais aussi la pièce *Sara dit que*. Les deux premières exacerbent une corruption généralisée en passant par le point de vue de l'enfance. La dernière tente l'hypothèse d'une société idéale et sans violence mais finit par présenter d'autres travers.

1-2-1 L'enfance révélatrice d'une corruption à tous les niveaux de la société – *Le Ventre de la baleine* et *Pinocchio* et *Frankenstein ont peur d'Harrison Ford*

Les œuvres *Le Ventre de la baleine* et *Pinocchio* et *Frankenstein ont peur d'Harrison Ford* constituent un diptyque infernal autour de la condition enfantine dans un monde corrompu et violent. Elles dépeignent toutes les deux des sociétés contemporaines sans justice ni morale où chacun emploie le mensonge et la force pour tirer profit des plus vulnérables. Dans ce sens, la présence des enfants exacerbe par contraste la malhonnêteté du monde des adultes et son pouvoir de perversion. Adoptant le dispositif ludique de l'enquête dans la première et celui d'un intertexte fantastique dans la deuxième, les deux pièces se complètent pour donner à voir et à entendre depuis la distance fictionnelle une réalité insoutenable.

Dans *Le Ventre de la baleine*, Fabio Rubiano a choisi le genre noir du polar, car il semble tout particulièrement amène à parcourir les zones sombres d'une société inégalitaire. Passant de laboratoires sordides en maisons closes et autre territoire de zone franche, l'enquête révèle comment la logique du profit organise tous les rapports humains. Les enfants sont ici les premières victimes de la pauvreté, exposés à des situations de violences physiques et morales, du viol au meurtre, en passant par l'adoption illégale, le travail forcé et le trafic d'organes. Fragmentée en différents points de vue, l'enquête de l'inspecteur Basquiat pour retrouver sa fille nous amène à la rencontre de figures sociétales plus détestables les unes que les autres en commençant par la cellule familiale qui semble à l'origine de toutes les violences futures.

En s'inspirant quelque peu de l'histoire réelle d'une indigente de la ville de Bogotá³⁸⁵, Fabio Rubiano imagine la situation d'une belle-mère qui ment à sa fille en lui faisant croire que ses grossesses à répétition ne sont autres que de terribles indigestions à cause de sa gloutonnerie. Jouant sur le chantage affectif et l'illusion d'une enfance infinie, elle a tout de la marâtre diabolique :

LA MÈRE : Quel âge as-tu ?

ELENA : Trente, presque quarante.

LA MÈRE : Quel âge as-tu ?

ELENA : Six.

LA MÈRE : Bien.

ELENA : Six.

LA MÈRE : À quel âge une femme peut-elle tomber enceinte ?

ELENA : En moyenne à treize ans, avec les premières règles.

LA MÈRE : Quel âge as-tu ?

ELENA : Six.

LA MÈRE : Tu n'as donc rien à l'intérieur qui puisse bouger.

ELENA : Si.

LA MÈRE : Non.

ELENA : Si, j'ai commis le péché de gourmandise. J'ai beaucoup de nourriture en train de se décomposer à l'intérieur.

LA MÈRE : Très bien. (*Elle l'embrasse.*)

ELENA : Je suis grosse.

LA MÈRE : Très grosse, très bien³⁸⁶.

Cette dernière organise le trafic des nourrissons dont Elena accouche, en complicité avec un prétendu électricien dans le rôle de l'amant et un étrange dentiste à la fois gynéco-obstétricien. Cependant Elena, dont le statut oscille entre femme et enfant, n'est pas dupe et met l'air de rien l'enquêteur sur la piste :

ELENA : Elena est idiote et handicapée, elle souffre de nombreux manques.

³⁸⁵ Rubiano, Fabio, *Teatro Petra, 30 ans, op.cit.*, p. 50 : « Une femme misérable d'un quartier du centre de Bogotá, qui s'habillait et se changeait fréquemment avec une présence pittoresque, était en fait une sans-abri qui vivait dans la rue, consommait de la drogue et faisait la manche tous les jours. Elle tombait enceinte tous les ans, mais jamais personne ne la voyait avec un bébé dans les bras. Certains disaient qu'elle les vendait pour 80.000 pesos (25 euros) pour pouvoir fumer du crack. D'autres disaient qu'elle les donnait à des hollandais pour qu'ils les adoptent illégalement. Beaucoup pensaient qu'il s'agissait d'un délire et qu'elle se remplissait le ventre de torchons pour produire de la compassion et récupérer plus d'argent. La vérité, c'est bien qu'elle les vendait et on lui achetait. Cela fut le point de départ de cette œuvre qui se développe entre tragédie et comédie. » (Nous traduisons.)

³⁸⁶ Rubiano, Fabio, *El vientre de la ballena, op.cit.*, pp. 8-9: "Madre. ¿Cuántos años tienes? Elena. Treinta casi cuarenta. Madre. ¿Cuántos años tienes? Elena. Seis. Madre. Bien. Elena. Seis. Madre. La edad fecunda de la mujer a qué edad empieza? Elena. En promedio a los trece con la primera menstruación. Madre. ¿Cuántos años tienes? Elena. Seis. Madre. No tienes nada adentro que se mueva Elena. Sí. Madre. No. Elena. Sí, cometí el pecado de la gula. Tengo mucha comida descomponiéndose. Madre. Muy bien. (*La besa*) Elena. Estoy gorda. Madre. Mucho, muy bien." (Nous traduisons.)

Elena fornique avec l'Électricien.
Elena tombe enceinte.
Elena est soignée par un dentiste.
Elena donne la vie à quelque chose qui n'est pas une tumeur, les tumeurs ne s'enroulent pas dans des couvertures de couleur.
Elena n'est plus idiote. Elle ne comprend pas toujours les instructions et les prépositions simples, mais elle connaît la poésie.
Elena sait bien ce qu'est un bébé, mais la Dame insiste en disant que c'est une tumeur.
L'Électricien s'évanouit.
Elena connaît la poésie³⁸⁷.

L'histoire d'Elena n'est qu'un maillon dans un trafic beaucoup plus grand qui va de la vente d'organes, au vol de nourrissons en passant par toutes sortes de prostitution. À sa tête, un commercial brillant et mégalomane, dont nous écoutons sporadiquement les discours publicitaires, gère tout ce petit monde depuis les lois suprêmes de l'argent. Convaincu que les enfants «sont le futur de l'économie», il nous détaille ici la politique commerciale de son sombre négoce :

LE COMMERCIAL : Est-ce qu'une malformation empêche cet enfant d'avoir un cœur, un foie et des yeux sains ?
Pourquoi tout jeter quand seule une partie est abîmée ?
Beaucoup d'enfants recueillis ici souffraient de retards importants, d'impotence, de mutilations, de problèmes multiples...
Les ai-je repoussés pour autant ?
Non.
Je les ai accueillis.
Aujourd'hui, la rétine de certains d'entre eux sert aux yeux d'un grand pianiste, le foie d'un autre vit dans le corps d'un champion d'équitation, nous possédons une banque de cellules mères avec une collection unique de cordons ombilicaux.
Si nous n'avions pas récupéré tous ces bébés, ils auraient été alors complètement perdus.
Le prix d'un cœur d'occasion avec son installation est de 91.000 dollars.
L'organe coûte 13.750, livraison incluse, le médecin 15.000 et l'hôpital 62.000.
Le prix d'une cornée est de 15.000.
Une moelle osseuse vaut 6.000 dans le marché noir.
Une transplantation de foie 7.500.
Nous vendons des cellules de rate pour renforcer les défenses immunitaires à 3.000.
Pour seulement 43.000 nous transplantons une paire de poumons avec le cœur offert.
Certes, on peut trouver des cadavres à 200 dollars appartenant à des clochards des terres chaudes.
Mais nous ne cautionnons pas ça.
Nous passons toujours par une autorisation préalable des parents et n'utilisons jamais d'enfants sains.
Nous n'avons pas d'esclaves, nous n'exploitons jamais les enfants.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 63: "Elena. Elena es idiota y lisiada, tiene carencias. Elena fornicaba con el Eléctrico. Elena queda embarazada. Elena es asistida por un doctor en dientes. Elena da a luz algo que no es un tumor, los tumores no se envuelven en un cobertor estampado. Elena ya no es idiota. Tiene incapacidad para las instrucciones y proposiciones simples pero sabe de poesía. Elena sabe que es un bebé pero la Señora insiste que es un tumor. El Eléctrico se desmaya. Elena sabe de poesía." (Nous traduisons.)

Nous ne récupérons que ceux qui sont délaissés, abandonnés et qui n'auraient de toute façon pas survécu aux intempéries.
Nous prenons les enfants non désirés par leur mère.
Ou ceux de mères de bonne foi, mais incapables de les éduquer.
Également, les enfants qui font la manche et qui veulent une vie meilleure.
Nous ne travaillons pas avec les assassins ni n'acceptons la profanation de tombes.
Nous sommes contre la prostitution infantile forcée et contre l'avortement.
Ici, nous ne forçons personne³⁸⁸.

Le discours publicitaire du commercial renverse par sa rhétorique cordiale l'horreur en produit. Les dérives d'une société « capitalo-catholique », où la valeur suprême de l'argent récupère comme elle peut les codes de la bonne morale, sont exacerbées non sans une forte ironie. Apparaissent alors les rouages d'une argumentation politico-démagogue qui considère comme nécessaires les conditions sociales misérables et se présente logiquement comme la solution au problème. Par ailleurs, ce même personnage est celui qui accueille et séduit Cloé, la fille en fuite de l'inspecteur Basquiat, après que ce dernier l'ait violemment frappée à la suite d'une dispute familiale. Cloé cherche alors à se défaire de son statut d'enfant et de fille à papa en forçant le premier venu à la dépuceler, puis atterrit dans une maison close jusqu'à ce que son père finisse par la retrouver.

Ainsi, les relations de pouvoir et de domination se superposent dans cet univers sans perspective au point où nous ne savons plus qui est le personnage le plus coupable de l'histoire. La forme de l'enquête n'est donc qu'un prétexte à la peinture critique dans la

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 45-46: "Comercial: Acaso por tener una malformación esta criatura no tiene un corazón, un hígado, unos ojos sanos? ¿Por qué desperdiciar todo cuando solo está dañada una parte? Muchas criaturas de las que han llegado hasta mi han tenido retrasos severos, cuerpos fofos, mutilaciones, manchas... ¿Los he rechazado? No. Los he recibido. Ahora las retinas de alguno de ellos están en los ojos de un pianista, el hígado de otro vive en el cuerpo de un campeón de equitación, tenemos un banco de células madre en una selección única de cordones umbilicales. De no haber rescatado tantos bebés se hubieran perdido completamente. El valor de un corazón de segunda mano instalado es de \$91.000 dólares. El costo del órgano es de \$13.750 con el correo incluido, mientras que el precio del médico es de \$15.000 y el del hospital de \$62.000. El valor de una córnea es de \$15.000. Una médula ósea en el mercado negro vale \$6.000. El costo de un trasplante de hígado es de \$7.500. El valor de una proteína echa en las células del bazo que se utiliza para combatir las deficiencias del sistema inmunológico es de \$3.000. Por \$ 43.000 se trasplanta un par de pulmones junto con un trasplante de corazón. Hay cadáveres a \$200 si provienen de indigentes de tierra caliente. En eso no estamos de acuerdo. Todo lo que hacemos viene con autorización previa de sus padres y nunca con niños sanos. Aquí no hay esclavos, no raptamos niños, no. Recogemos aquellos que están tirados, abandonados y no hubieran sobrevivido a la intemperie. Recibimos a los no deseados por sus madres. A los que sus madres quieren pero son incapaces de criar. A los mendigos niños que quieren vivir mejor. No aceptamos el asesinato, ni la profanación de tumbas. Estamos en contra de la prostitución infantil forzada y en contra del aborto. Aquí nada es a la fuerza." (Nous traduisons.)

mesure où le spectateur omniscient connaît dès le début les différents protagonistes de l'intrigue et son aboutissement. Elle sert surtout à s'immiscer minutieusement dans les différentes échelles de cette société corrompue en faisant le va-et-vient entre une histoire de fiction attrayante pour le spectateur et des effets de réel qui exposent une violence nue. Entre degré de crédulité et rappel de la réalité, la combinaison permet d'aborder certains sujets qui seraient autrement trop paralysants.

Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harrison Ford poursuit la réflexion sur les monstruosité du contexte national, adoptant cette fois-ci plus explicitement le point de vue des enfants. De fait, l'idée de cette pièce commence de nombreuses années auparavant après la découverte des quelque cent-cinquante crimes avérés et des trois cents supposés, du pédophile Garavito sur des mineurs sans ressources isolés dans tout le pays. Aussi aveuglant est le point de départ, aussi sinueux en sont les traitements poétiques puisque Fabio Rubiano décide de passer par le fantastique, le conte et la science-fiction. De fait, le Docteur V se propose de bâtir une utopie depuis son laboratoire scientifique en créant une espèce plus résistante et moins sensible que les vulnérables humains :

Le Docteur entre à la suite. Les enfants se lèvent.

(Il dispose les éléments.)

Je prends un œuf de poule noire, je sépare le blanc du jaune, je le mélange à du sperme frais, et le réintroduis dans l'œuf, je recolles les parties, trempe l'œuf dans le fumier et conserve le tout jusqu'à incubation dans la partie la plus chaude d'un cheval ... j'attends trente jours...

(Il attend. Regarde sa montre. Tina lève la main pour poser une question.)

Je répondrai à la fin aux questions.

(Il observe l'œuf et sa montre alternativement.)

Top ! Trente jours.

(L'œuf éclot et en sort une personne miniature, un tout petit homme. Le Docteur le regarde, les enfants aussi, commentaires.)

Vous voulez le voir de près ?

Approchez les enfants, n'ayez pas peur.

(Certains s'approchent. Quand ils sont assez près et rassurés, un des enfants se risque alors à tendre sa main pour le toucher, le Dr écrase le petit homme et le jette dans le public. Immédiatement, les enfants reviennent à leurs places.)

Cela n'est pas sérieux. Vraiment pas.

(Il s'essuie la main.)

C'est un accident fictionnel, une alchimie de seconde classe.

Et toute l'espèce qui habite le monde au-dehors est faite comme ça.

Produits d'embryons, de sperme, de cellules...

Vous non, vous vous êtes le produit de l'électricité et de la mécanique, sans aucune sorcellerie.

Les ovules et les spermatozoïdes, c'est de l'occultisme.

Vous vous êtes le produit de la science³⁸⁹.

Le projet scientifique du Docteur V révèle pourtant vite ses limites pendant que ce dernier partage les pires des postures idéologiques. Il pratique des expériences qui ne sont pas sans rappeler les heures noires du paramilitarisme. Dans cette scène de théâtre évoquant la préparation de la créature Frankenstein, le Docteur manipule des bouts de corps semblant appartenir aux victimes réelles du conflit colombien :

L'autre coin de la scène s'éclaire. Le Docteur V est assis, transpirant, il tient une tronçonneuse ou une scie à la main. Face à lui, parfaitement alignés et triés, des bouts de corps, d'organes, des articulations naturelles et artificielles, des vieilles prothèses, des attelles, ou encore des bocaux remplis de matière organique.

DOCTOR V : *(Il recompte.)*

Un pied droit d'athlète normand, un pied gauche de gardien de nuit, le système respiratoire d'un nageur, le bras gauche abîmé d'un corps non identifié, différents exemplaires de visages masculins, des articulations de paysans de terre froide, des organes sexuels de pêcheurs afrodescendants...

(Il continue de recompter sans que nous puissions l'entendre. À côté GP est de nouveau éclairé. En sueur, avec une tronçonneuse à la main, lui aussi organise des parties de corps en bois. Ils regardent tous les deux faces public un long moment. Le Docteur V prend la parole.)

Nous allons refonder la Patrie.

(Nous entendons sonner l'hymne national³⁹⁰.)

La posture totalitaire et liberticide du Docteur V pousse les enfants à la recherche du monde extérieur pourtant décrit comme infiniment pire par le Docteur. Et de fait, depuis une

³⁸⁹ Rubiano, Fabio, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, op.cit., pp. 26-27: "El Doctor entra enseguida. Los niños se ponen de pie. (Manipula los elementos.) Tomo un huevo de gallina negra, le separo la clara, la combino con semen recién expulsado, lo introduzco de nuevo en el huevo, lo sello, lo combino con estiércol y lo guardo en el lugar más cálido de un caballo para que incube... espero treinta días... (Espera. Mira el reloj. Tina levanta la mano para hacer una pregunta.) Al final respondo las inquietudes (Sigue mirando el huevo y el reloj.) ¡Tiempo! treinta días. (El huevo se parte y de su interior sale una figura diminuta, un pequeño hombrecito. El Dr. Lo mira, los niños lo miran, comentarios.) ¿Quieren verlo de cerca? Vengan niños, no hay que tener miedo. (Algunos niños se acercan. Cuando están muy cerca y en confianza y alguno hasta se atreve a acercar la mano para tocarlo, el Dr. aplasta el hombrecito y lo tira hacia el público. Los niños vuelven a sus puestos de inmediato.) Esto no es serio. No era serio. (Se limpia la mano.) Es un accidente ficcional, alquimia de segunda clase. Así es toda la especie que habita fuera de aquí. Producto de embriones, semen, células... Ustedes no, ustedes son producto de la electricidad y la mecánica, no de la nigromancia. Los óvulos y los espermatozoides son hechicería. Ustedes son ciencia." (Nous traduisons.)

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 15-16: "Se ilumina el otro lado. El Doctor V. está sentado, sudoroso, sostiene en la mano una sierra o un serrucho. Al frente suyo perfectamente distribuidas y seleccionadas: partes de cuerpos, órganos, extremidades naturales y artificiales, prótesis antiguas, férulas y frascos con materias vivas. Doctor V. (Repasa.) Pie derecho de atleta normando, pie izquierdo de centinela nocturno, sistema respiratorio de un nadador, brazo izquierdo con una articulación deficiente de un cuerpo sin identificar, opciones de caras masculinas, coyunturas de campesinos de tierra fría, órganos sexuales de pescadores ahogados... (Sigue repasando sin que lo escuchemos. Al lado se ilumina de nuevo GP. También sudoroso, también con una sierra en la mano, también tiene ordenadas partes de cuerpo. Todas en madera. Miran al frente largo rato. Habla el Doctor V.) Vamos a refundar la Patria. (Se escucha el Himno.)" (Nous traduisons.)

inquiétante similarité au microcosme précédent, les personnages découvrent une société civile où les urgences regorgent de mineurs abusés, où un serial killer pédophile sévit déguisé en japonais et où les familles pleurent la mort atroce de leurs enfants. Comme dans *Le Ventre de la baleine*, certaines scènes relèvent d'un effet de réel des plus terrifiants qui brouille le ton presque jovial du fantastique de la fiction. Ainsi une mère raconte comment ses deux enfants ont été enlevés et torturés par un mystérieux homme masqué, explicite mélange entre le colombien Garavito et le japonais Tsutomu Miyazaki :

19. L'histoire de la Femme dont on a tué les enfants³⁹¹.

Dans un coin un homme portant un masque aux traits japonais. De l'autre côté, une fillette appelée Erika et un garçon nommé Konno.

LA FEMME DONT ON A TUE LES ENFANTS : *(Elle raconte.)*

L'homme utilise un masque représentant la figure d'un japonais, c'est tout ce que l'on sait. Un jour, dans un parc, alors qu'il essayait de mettre une loupe dans le vagin d'une fillette, il a été attaqué par le père. Il a fui, mais plus tard, il est revenu chercher sa voiture qu'il avait choisi de laisser proche du parc. Il portait toujours le masque. Il en avait déjà tué plus de 100, j'ai lu la nouvelle, puis ensuite il a kidnappé mes enfants.

(Le japonais prend les deux enfants par la main.)

Il a laissé mourir Erika de pneumonie.

ERIKA : Aie !

LA FEMME DONT ON A TUE LES ENFANTS : Il la déshabillait et la laissait dehors, il prenait des photos et me les envoyait. Dans la dernière photo, elle était déjà morte ; au dos de la photo, il y avait une phrase formée avec des mots découpés dans les revues :

Homme masqué.

Erika.

Froid.

Toux.

Gorge.

Repas.

Mort.

Il a aussi tué Konno et a laissé son corps se décomposer.

KONNO : Aie !

LA FEMME DONT ON A TUE LES ENFANTS : Ensuite il lui a coupé les mains et les pieds.

KONNO : Aie !

LA FEMME DONT ON A TUE LES ENFANTS : Le reste du corps, il l'a brûlé jusqu'à ce qu'il devienne cendre et m'a envoyé le tout dans une boîte, avec des dents, les photos de ses vêtements et une carte qui disait :

Homme masqué.

Konno.

Incinéré.

Os.

Recherche.

Preuve³⁹².

³⁹¹ La scène s'inspire de l'histoire réelle de Tsutomu Miyazaki, un serial killer japonais, aussi connu comme l'Assassin Otaku, L'Assassin de la Petite fille et Dracula.

Finalmente, le monde du Docteur V et le monde extérieur convergent dans une horreur redoublée et nous comprenons que l'assassin à la tête de japonais n'est autre que le Docteur lui-même. Pendant tout ce temps, il s'était inventé un monde parallèle par lequel le spectateur a lui aussi été trompé. Curiosité mal placée ou besoin de regarder au plus près, Fabio Rubiano se met dans la tête et dans la peau du monstre pour en tirer d'étranges contes de fées. Entre rêve et réalité, fantasme et cruauté, le réveil est difficile pour les petits personnages qui réalisent alors qu'ils sont le résultat d'assemblages sanglants d'un esprit dérangé :

P : Tu as cousu ensemble les bouts de différentes poupées, bourré le tissu d'un matériel varié : coton de flacons usagers, vieux vêtements, chemises aux étiquettes de marques passées et papier journal, tu as collé des boutons pour faire des yeux. Tu as recousu le tout, mais au fond les poupées n'étaient pas faites de tissus puisque, quand ils ont ouvert nos coutures, ce n'était pas du coton qui en est sorti, mais du sang et les boutons ont commencé à cligner. Une cicatrice au niveau du ventre s'est complètement ouverte et, nous, les poupées, nous nous sommes rendu compte que nous n'étions que des monstres aux tripes chaudes, avec quelques restes d'herbe sauvage et d'animaux de la forêt à moitié digérés³⁹³.

Plus fragiles, mais aussi plus lucides, les enfants peuvent alors se reconstruire un patchwork de passé et décider de leur vie future même si elle se limite à de sombres perspectives. Certains d'entre eux décident de rester dans le monde réel et ses atrocités,

³⁹² *Ibid.*, pp. 88-89: "19. La historia de la Señora a la que le han matado a sus hijos. *En un extremo un hombre con una máscara con la cara de un hombre japonés. Al otro lado una niña llamada Erika y un niño llamado Konno.* Señora a la que le han matado a sus hijos. (*Narrando.*) El hombre usa una máscara con la cara de un japonés, es todo lo que saben. Un día, mientras intentaba, en un parque, meterle a una niña un lente de aumento por la vagina, fue atacado por el padre de la niña. Escapó, pero más tarde regresó por su carro que había dejado parqueado cerca al parque. No se había quitado la máscara. Ya había matado a más de 100, leí la noticia, luego se llevó a mis niños. (*El japonés toma a los dos niños de la mano.*) A Erika la dejó morir de neumonía. Erika. ¡Ay! Señora a la que le han matado a sus hijos. La desnudaba y la dejaba a la intemperie, le tomaba fotos y me las enviaba. En la última foto ella ya estaba muerta; por detrás de la postal había una frase formada por palabras cortadas de revistas, decía: Hombre con máscara. Erika. Frío. Tos. Garganta. Descansar. Muerte. Señora a la que le han matado a sus hijos. A Konno también lo mató y dejó descomponer el cuerpo. Konno. ¡Ay! Señora a la que le han matado a sus hijos. Luego le cortó las manos y los pies. Konno. ¡Ay! Señora a la que le han matado a sus hijos. El resto del cuerpo lo quemó hasta que se hizo polvo y me envió todo en una caja, junto con varios de sus dientes, fotos de sus ropas y una postal que decía: Hombre con Máscara. Konno. Incinerado. Huesos. Investigar. Prueba." (Nous traduisons.)

³⁹³ *Ibid.*, p. 95 : "P. Cosiste las partes de varios muñecos, rellenaste una bolsa de tela con material variado: algodón de los frascos de pastillas ya vencidas, ropa vieja, camisetas con estampados pasados de moda, aserrín y papel periódico, les pegaste botones como si fueran ojos. Cosiste todo, y los muñecos no fueron de trapo porque cuando se nos abrieron las costuras no salió algodón sino sangre y los botones comenzaron a parpadear, y una sutura del vientre se abrió por completo y los muñecos nos dimos cuenta de que éramos monstruos con las tripas calientes, con restos de hierbas del monte y animales silvestres a medio digerir." (Nous traduisons.)

d'autres de revenir à la fantaisie quitte à périr auprès du Docteur V. Pinocchio lui s'envole vers un monde inconnu loin des familles et des adultes. La dystopie vient alors questionner le statut de ces innombrables enfants sans passé, privés de leur enfance et obligés de mener une vie d'adultes sans qu'on ne leur ait jamais rien expliqué.

1-2-2 L'hypothétique contre-reflet de la société colombienne – *Sara dit que*

Sara dit que est sans doute la pièce de Fabio Rubiano la plus propice à éclairer le principe dystopique qui nous intéresse dans cette partie, à savoir le mélange entre la configuration d'un monde à part, expérimental, voire idéalisé, qui révèle pourtant de manière critique les limites de la réalité. Comme nous le présentions, la pièce part de l'hypothèse d'une société où le meurtre est non seulement interdit, mais physiquement annulé et repris en charge par l'organisation *a priori* purement administrative d'un sacrifice ritualisé. Dans la veine des dystopies inspirées des échecs des projets politiques du XX^e siècle, en particulier les totalitarismes variés³⁹⁴, il s'agit ici de voir comment la représentation d'une configuration politique qui se veut progressiste ne fait que renforcer les traits problématiques de la société où elle s'est imposée. La pièce s'élabore en effet sur le basculement d'un principe utopique clairement annoncé vers l'observation de ses conséquences catastrophiques pour toute la communauté.

Dans *Sara dit que*, l'accent n'est pas porté sur la dimension surnaturelle ou futuriste de l'hypothèse dans la mesure où elle se déroule dans un étrange temps du siècle dernier et ne semble provoquer aucune surprise chez les personnages. Tout l'intérêt consiste plutôt à voir, une fois l'utopie installée, le décalage entre la rhétorique du discours et son application dans la société. Ici la promesse initiale est celle d'un monde sans violence grâce à une Norme qui l'aurait radicalement chassée :

LE RÉFÉRENT : La vie était alors impossible dans cette patrie. La terreur augmentait de jour en jour. Jusqu'à ce que la Norme soit déclarée. Tous, nous savons que n'importe qui, toi... (*Il désigne quelqu'un du public en face.*) Moi... (*Il se désigne à lui-même*) N'importe quelle famille, citoyen ou citoyenne de ce pays, peut être choisi avant les cent jours, pour réaliser son devoir de victime ou d'exécutant. Toutes les communautés religieuses sont d'accord, les nouveaux congressistes ont

³⁹⁴ Nous pensons bien sûr aux œuvres *Le Meilleur des mondes*[1932] d'Huxley et *1984* [1949] d'Orwell.

approuvé la norme, les organisations syndicales et autres corporations, nous sommes tous en sa faveur. Au début ce fut compliqué, nous le savons, les premières familles ont souffert et nous les considérons comme les héros de notre pacification³⁹⁵.

Ce *storytelling* national d'un chaos passé sert évidemment à cacher les ombres de la pensée unique et du totalitarisme latent de la Norme. L'institutionnalisation des meurtres devient autrement perverse dans la mesure où il revient aux familles de choisir et d'en porter la responsabilité. De cette manière, la Norme administre le contrôle social depuis les sphères les plus intimes de la société, flirtant avec la peur, la compétition, l'avarice et la cruauté. De fait, les familles mises en scène dans la pièce, celle de Sara avant Yi et Naturel, sont composées de personnages malhonnêtes, menteurs et manipulateurs. Les deux personnages sont choisis de manière arbitraire, voire totalement injuste par leurs proches. La mère et les frères et sœurs de Sara désignent Sara comme victime alors qu'elle ne peut être présente lors du vote, travaillant pour nourrir toute la famille. Nous assistons ici à la scène de délibération où la Mère de famille se révèle paradoxalement la plus cruelle :

LA FAMILLE DÉLIBÈRE.

[...]

CHARLOTTE. – On ne peut pas commencer tant qu'on n'est pas au complet.

ANDY. – Ça y est, on est au complet.

CHARLOTTE. – Il manque Sara.

ANDY. – Elle n'est jamais là.

CHARLOTTE. – Elle est au travail.

LA MÈRE. – On n'a qu'à délibérer sans Sara.

[..]

LA MÈRE : (*Elle saisit l'urne. Elle en sort les bouts de papier, les ouvre et lit, impassible.*) Une voix pour Charlotte, une pour Andy, une pour Sara, une pour Larry, encore une pour Larry, encore une pour Sara, trois pour Sara, et une pour... maman ? [...] C'est Sara qui a gagné.

CHARLOTTE. – Trois votes pour Sara et deux pour Larry.

EMILY. – Il faut faire un deuxième tour entre eux deux.

LARRY. – Non !

EMILY. – Si.

LARRY. – Pourquoi ?

EMILY. – 50% plus un, c'est la loi...

LARRY. – Il y a eu triche, on est six et il y a huit bulletins.

³⁹⁵ Rubiano, Fabio, *Sara dice*, in *Dramaturgia colombiana contemporánea*, Antología I, Lamus, Marina (ed.), Ministerio de Cultura, col. "Pensar el teatro", 2013, p. 308 : "Referente. La vida era casi imposible de llevar en esta patria. El terror se comprobaba día a día. Hasta que llegó la Norma. Todos nosotros sabemos que cualquiera, usted... (*Señala al frente.*) Yo... (*Se señala a sí misma.*) Cualquier familia, ciudadano o ciudadana de este país pueden ser los escogidos antes de cien días, para cumplir con su deber de víctimas o de ejecutores. Todas las comunidades religiosas están de acuerdo, los nuevos concilios aprobaron la norma, las organizaciones sindicales, los gremios, todos estamos con ella. Al principio fue duro lo sabemos, las primeras familias sufrieron y por eso las consideramos héroes de nuestra pacificación." (Nous traduisons.)

ANDY. – Quelqu'un a voté deux fois.
 [...]

 EMILY. – On fait quoi ?

 ANDY. – On annule les deux en trop.

 LARRY. – Ceux contre moi.

 EMILY. – OK. C'est Sara qui a gagné.

 LA MÈRE. – C'est Sara qui a gagné. Il n'y a rien à faire³⁹⁶.

De son côté Naturel est désigné par ses parents alors qu'il souffre d'un retard mental important qui l'empêche de parler et d'écrire. Depuis une lecture sombrement ironique, les parents exposent leur bonheur d'avoir eu un tel fils à sacrifier, car, comme ils disent, « Dieu sait très bien ce qu'il fait³⁹⁷. » Les familles deviennent alors le reflet d'une société, sans valeur ni capacité d'empathie, où les personnages fonctionnent depuis une logique de survie. Cette déshumanisation s'articule à une banalisation de la mort, à la fois absente et omniprésente, devenue une simple formalité administrative. Comme Sara le dénonce, ce système de la Norme repose principalement sur une logique individualiste qui au fond piège tout le monde :

SARA AVANT YI : [...] Quand les familles sont désignées, dans toutes les maisons un cri de soulagement se fait entendre. (*Un court cri.*) Sauf dans une famille. Jusque chez la famille de l'assassin, on fait la fête parce qu'au moins il ne va pas mourir, parce que c'est lui qui exécute et recevra une pension à vie, parce qu'il sera traité comme un héros, parce qu'il n'est pas la victime. Comme s'il n'était pas lui aussi une victime...³⁹⁸

Si la dystopie propose une expérience de pensée universelle sur la violence humaine et les logiques totalitaires, elle vient éclairer la société colombienne dans ses impasses les plus paradoxales. De fait, la Norme pourrait être une réponse imaginaire à la situation de conflit

³⁹⁶ Vasserot, Christilla, Jambrina, Nina (trad.) *Sara dit que*, in Laroutis, Denise et Vasserot, Christilla (ed.), *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine: 30 auteurs sur un plateau*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2012, pp. 398-400. (Texte original) "LA FAMILIA DELIBERA. [...] CHARLOTTE. No podemos empezar si no estamos completos. ANDY. Ya estamos completos. CHARLOTTE. Falta Sara. ANDY. Nunca está. CHARLOTTE. Está trabajando. MADRE. Vamos a deliberar sin Sara. [...] Toma la urna. Saca los papeles, los desdobra y lee sin pasión.) Uno por Charlotte, uno por Andy, uno por Sara, uno por Larry, otro por Larry, otro por Sara, tres por Sara y uno por... ¿mami? [...] Gana Sara. CHARLOTTE. Tres votos por Sara contra dos de Larry. EMILY. Hay que hacer una segunda ronda con ellos dos. LARRY. ¡No! EMILY. Sí. LARRY. ¿Por qué? EMILY. 50% más 1, esa es la ley...LARRY. Hubo fraude, somos seis y hay ocho votos. ANDY. Alguien votó doble. [...] EMILY. Qué hacemos. ANDY. Se anulan los dos votos sobrantes. LARRY. Los míos. EMILY. Listo. Gana Sara. MADRE. Gana Sara. No hay más que hacer. "

³⁹⁷ Rubiano, Fabio, *Sara dice*, op.cit., p. 316: "Dios sabe cómo hace sus cosas." (Nous traduisons.)

³⁹⁸ *Ibid.*, p 307: "Cuando se anuncian las familias elegidas, en todas las casas se grita de emoción. (Un grito corto.) Menos en una casa. Hasta en la casa del que es escogido como el asesino de los cien días hacen fiesta porque él no va a morir, porque es él quien ejecuta, porque recibirá una pensión, porque será tratado como héroe, porque no es la víctima. Como si no fuera víctima... "(Nous traduisons.)

permanent, en limitant les morts, calmant la peur et instaurant une culture de la paix institutionnelle. Dans la mesure où l'ambiance et les références de la pièce s'inscrivent majoritairement dans les années soixante, années fondamentales pour le pays dans ce qu'il en découle jusqu'à aujourd'hui, elle devient l'hypothèse d'une autre histoire nationale. Pourtant cette piste alternative finit par adopter l'arbitraire, l'indifférence, la gratuité et l'impunité dont témoignent certaines situations actuelles, elles, bien réelles.

L'expérience de pensée et son abstraction des données semblent questionner ici la dimension structurelle de la violence, la manière avec laquelle tout le monde, aux différents niveaux de la société, se retrouve impliqué. Bien qu'absente, partielle, invisible, cette violence est finalement omniprésente. Bien qu'hétérogène dans ses causes et ses effets, elle devient culture et identité pour le pays tout entier et même au-delà de ses frontières. Ainsi le sermon du prédicateur souligne à sa manière cette impression de fatalité partagée parce que supposément originelle :

LE PRÉDICATEUR : Maintenant, la mort n'est nulle part et partout à la fois. Dans tous les foyers. Oh, Dieu, tout-puissant ! Tous, grâce à la norme, nous sommes devenus les sacrifiés et les exécutants. Lumière protectrice ! Victimes et bourreaux, un péché original³⁹⁹.

Finalement, c'est la question de la paix qui est ici posée pendant que le pays est depuis quelques années en pleine réflexion sur une sortie pacifique du conflit actuel⁴⁰⁰. Quelles seraient les bonnes conditions de sa réalisation, quelles formes prendraient son application ? Dans *Sara dit que*, la paix devient une dictature rationnelle, contrôleuse et consensuelle, qui s'impose uniquement et oblige des innocents à se sacrifier pour le bien de la communauté. Le doute plane alors sur la possibilité d'une véritable paix qui soit à la fois juste, égalitaire et durable. La fable dystopique résiste à un discours tendancieusement démagogue et facile, présent quant à lui dans le champ politique, en exigeant de poser la condition d'une paix qui

³⁹⁹ *Ibid.*, p 317: "La muerte ya no sucede en ningún lado y sucede en todos. En todas las casas. Todopoderoso. Todos, gracias a la norma, nos hemos vuelto sacrificados y ejecutores. Luz de protección. Víctimas y verdugos, todos somos iguales. Un pecado original." (Nous traduisons.)

⁴⁰⁰ Depuis 2012, des processus de paix ont été engagés à Cuba entre le gouvernement colombien et les FARC. Un accord de paix a été signé en 2016 à la Havane qui doit être maintenant mis à l'épreuve au sein de la communauté. Les derniers résultats négatifs du référendum consultatif sur cet accord laissent entendre par ailleurs que la paix ne fait toujours pas l'unanimité.

ne soit pas la soumission des vainqueurs sur les vaincus, avec de faux héros et des victimes collatérales.

Ainsi dans les œuvres de Fabio Rubiano, la matière pour configurer des dystopies sociales fictionnelles est proche de l'immédiate contemporanéité. Son théâtre devient un interlocuteur majeur de la paradoxale situation colombienne où la réalité dépasse bien souvent ce que la fiction se risque à imaginer.

2- Les paradoxes exacerbés d'une société uruguayenne postdictature – *Gabriel Calderón*

L'univers dramatique de Gabriel Calderón n'est pas plus accueillant que celui de Fabio Rubiano et prolonge la veine sombre et corrosive exposée précédemment. Dépeignant le plus souvent des sociétés imaginaires proches de la réalité uruguayenne, il en agrandit les fissures jusqu'à leur éclatement. De fait, la forme de son théâtre est sans doute la plus classique parmi nos trois auteurs, mais les dialogues et les situations finissent par chambouler l'ordre dramatique apparent. L'auteur distingue dans ce sens une approche frontale de la transgression explicite, d'une part, et le détournement critique, d'autre part, qu'il privilégie :

[Il y a] deux manières de mettre à l'épreuve un *statu quo* mortifère ; soit la transgression qui le rejette de manière explicite, soit la norme qui choque avec les canons et dénonce ce qui semble erroné. Cette seconde manière est la subversion qui rentre dans un corps pour le détourner depuis son propre fonctionnement. La première perd beaucoup d'énergie en luttant contre le courant et prend le risque de s'établir en vérité unique. La seconde conserve sa flexibilité et sa vigilance depuis la distance⁴⁰¹.

⁴⁰¹ Entretien avec Gabriel Calderón réalisé par nous même en janvier 2013 : "[Hay] dos maneras de provocar contra una quietud mortífera; sea la transgresión que rechaza de manera explícita, sea la norma que choca contra los cánones y denuncia lo que se considera equivocado. La otra manera sería la subversión que entra en un cuerpo para desviarlo desde su propio funcionamiento. La primera actitud pierde mucha energía luchando en la contracorriente y toma el riesgo de erigirse como verdad única. La segunda guarda su flexibilidad y vigilancia desde la distancia." (Nous traduisons.)

Les formes relativement réalistes et psychologisantes de ses pièces dans un premier temps laissent place ensuite à la décomposition inespérée des différentes institutions, de la Famille à l'Histoire en passant par la Religion.

2-1 Conflits générationnels et familles désunies

Comme nous l'évoquions lors de sa présentation, Gabriel Calderón s'est fait connaître pour ses portraits satiriques de la cellule famille, en particulier avec la pièce *Ma Petite poupée – la farce*. Dans son théâtre, la famille semble en effet la cellule souche de la corruption et du désenchantement à la manière d'un reflet miniature de la société environnante. Plus précisément encore, elle devient un champ de bataille physique et idéologique où les différentes générations règlent leur compte depuis l'écho plus ou moins explicite au contexte postdictature de l'Uruguay récent.

2-1-1 La guerre est déclarée entre les générations – *Les Bonnes Morts*

Comme dans les pièces de Fabio Rubiano, la présence des enfants est récurrente chez Gabriel Calderón et exacerbe l'approche corrosive du présent. Ces figures enfantines sont sûrement plus ambiguës encore que dans le théâtre du dramaturge colombien dans la mesure où Gabriel Calderón leur attribue le rôle explicite des méchants. La Petit fille incestueuse et sa poupée obscène dans *Ma Petite poupée*, la Dorotea diabolique d'*Ouz* comme nous les avons précédemment évoquées, sont autant d'exemples qui brouillent volontairement l'angélisme enfantin et témoignent de la déliquescence du monde des adultes auxquels ils appartiennent. La pièce *Les Bonnes Morts* est dans ce sens significative alors que les enfants se transforment en terroristes pour livrer une guerre inespérée contre la vieillesse et le passé. La logique provocatrice du groupe d'enfant est de renverser la société tout entière au travers de la perversion de ce qu'elle a de plus précieux, à savoir sa jeunesse :

LE CHEF DES ENFANTS : [...] La société est disposée à croire qu'un homme a pu tuer un certain nombre d'enfants. Bien sûr que cela provoquerait de la douleur et beaucoup de choses amusantes, mais si nous voulons les écrabouiller, il faut leur offrir quelque chose à quoi ils ne sont pas préparés.

Quoi ? Vous demandez-vous (*Pause*). Que diriez-vous d'un enfant tuant un groupe de personnes. Un enfant innocent massacrant la société. Qui mettrait en pièces la compagnie avec des balles, des bombes et des soucoupes volantes. Et encore mieux, que diriez-vous d'un enfant se tuant pour tuer les autres ? Un enfant bombe cherchant à exploser là où il y a du monde. Évidemment cela va détruire non seulement ceux qui sont près de l'enfant, mais cela va détruire toute la société. Personne ne va pouvoir l'admettre. Jolie manière de se défaire à la fois du passé, du présent et du futur. (*Pause*). Jolie manière, non⁴⁰² ?

La pièce dote ses personnages d'une posture fasciste aussi violente qu'irrationnelle, comme s'il s'agissait de se mettre dans la peau et la tête du méchant. Olivier Neveux fait référence dans ce sens à la logique de l'« entrisme » qui consiste à épouser une pensée habituellement ennemie comme l'explique Jean-Charles Massera :

[...] une réelle intervention sur la matière même des discours, une façon de s'y loger pour en révéler de l'intérieur les mécanismes, la vacuité, la précision et leurs effroyables conséquences : « Logique de l'entrisme. Investir le langage et le système de pensée et de représentation de l'ennemi et exposer l'idéologie qu'il diffuse⁴⁰³ ».

Cette logique de l'entrisme est récurrente dans les œuvres de Gabriel Calderón et se voit renforcée dans *Les Bonnes Morts* par des formes monologiques et de nombreux discours rhétoriques qui convoquent les arguments extrémistes. Ainsi le chef des enfants, colérique et violent, harangue littéralement ses acolytes en leur proposant de remplacer le présent par le futur, à savoir exterminer tous les adultes d'un certain âge et avec eux leur lot de souvenirs. Il espère ainsi se débarrasser définitivement des traumas passés que les adultes ont fini par rendre trop pesants pour les jeunes générations :

LE CHEF DES ENFANTS : J'ai un plan. Une idée. Une bonne idée. Un "Renouveau Générationnel". Ça sonne bien, hein ? J'ai trouvé ce titre moi-même "Renouveau Générationnel". Ça fait sérieux non ? Et voilà ! C'est bien, parce que ce que j'ai à dire est sérieux. Je continue. Écoutez. Les enfants représentent le futur. C'est clair. C'est clair, n'est-ce pas ? Donc d'abord nous éliminons le passé. Aucune société avec un bon avenir ne peut se baser sur un mauvais passé. Et notre passé n'est pas

⁴⁰² Aubert, Maryse (trad.), *Les Bonnes Morts*, op.cit., p.16. (Texte original.) "La sociedad está dispuesta a creer que un hombre ha matado unos cuantos niños. Por supuesto que le provocaría dolor y muchas cosas divertidas, pero si realmente queremos destruirlos, hay que darles algo para lo que ellos no están preparados. ¿Qué cosa? se preguntarán. (Pausa) Que tal un niño matando a un grupo de personas. Un inocente niño masacrando a la sociedad. Desasociando con balas, bombas y platillos a la sociedad. Y mejor aún ¿Qué tal un niño matándose para matar a otros? Un niño bomba buscando detonar cerca de la sociedad. Eso no solo va a destruir a los que evidentemente estén cerca del infante, sino que va a destruir a toda la sociedad. Nadie lo va a poder creer. Linda forma de deshacerse del pasado, del presente y del futuro a la vez. (Pausa) Linda forma no ?"

⁴⁰³ Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 124 qui cite Massera, Jean-Charles, « It's too late to say littérature (Aujourd'hui recherche formes) », *Revue Ah !*, Les Amis de la Revue de l'université de Bruxelles, Bruxelles, n° 10, 2010, p. 35.

joli joli. Il est horrible. Douloureux. Affreusement triste. Caucasien, dirais-je. Mais peu importe. Il s'écrit d'une main et s'efface de l'autre. Ou avec le coude. Ou ce que vous voulez. Le fait est que je pense comme ça. Je ne sais pas si c'est une vérité, mais voilà. On élimine le passé et on s'en invente un bien meilleur. Meilleur. Avec une civilisation antique genre la Grèce ou Manhattan. Oui. Et après nous être occupés du passé, alors seulement nous nous occuperons du présent. Voilà ! Une ville d'enfants. Des enfants qui seront le futur, et le présent et le passé. Tout. [...] Détruisons le passé⁴⁰⁴ !

Si l'absurdité du propos, renforcée par la médiocrité du raisonnement, ne laisse aucun doute sur le second degré avec lequel la pièce nous invite à avancer, il provoque néanmoins un malaise qui constate l'incompréhension entre les différentes générations enfermées hermétiquement dans leur lecture respective du présent. La pièce opte alors pour le mauvais rôle ici en poussant le vice un peu plus loin par l'interpellation directe du spectateur à plusieurs reprises. La provocation s'incarne par une sorte de prise en otage du public comme s'il s'agissait des représentants de la communauté évoquée et amplement critiquée par les personnages des enfants terroristes. À titre d'exemple, dans cette première apparition des enfants, ces derniers installent volontairement un malaise en anticipant les réactions du public :

Entre un enfant ou deux ou plus de deux (ce qu'on veut ou qu'on trouve).

Leurs vêtements ou leur prestance suggèrent, d'une forme ou d'une autre, qu'ils appartiennent à une armée. Il(s) regarde(nt) le public fixement, attrape(nt) certains d'entre eux du regard. Il(s) dira(ont) les textes suivants en s'arrêtant chaque fois sur un spectateur différent, comme s'il(s) lisai(ent) dans ses pensées et que chaque chose qu'il(s) disai(ent) était ce que le spectateur était en train de penser.

UN ENFANT OU DEUX OU PLUS DE DEUX :

- Qu'il ne me prenne pas moi... Qu'il ne me prenne pas moi ...
- J'ai horreur de ces trucs dans lesquelles ils font participer le public. Mon coco... j'ai payé pour que tu joues toi et pas moi.
- Demain il faut que je paye l'électricité, le téléphone et si on me donne l'argent...
- S'il ne me paye pas la prime de Noël lundi, celui-là il va m'entendre, parce que...
- Même si l'espace est petit et même si le petit a déjà grandi...

⁴⁰⁴ Aubert, Maryse (trad.), *Les Bonnes Morts*, op.cit., p.11. (Texte original.) "El Ejército de Niños : Niño o dos o más de dos : Es un plan que tengo. Una idea. Una buena idea. Un "Recambio Generacional". ¿Suena bien eh? Lo pensé yo ese título "Recambio Generacional" Suena así como importante, ¿no? Y ta! ¿Está bien porque lo que yo tengo que decir es importante. Sigo. Escuchen. Los niños son el futuro. Eso está claro. Está claro no? Entonces primero eliminamos el pasado. Ninguna sociedad con un buen futuro se puede basar en un mal pasado. Y nuestro pasado no es muy lindo. Es terrible. Penoso. Tristísimo. Caucásico diría yo. Pero no importa. Se escribe con una mano y se borra con la otra. O con el codo. Con lo que sea. El asunto es que yo pienso así. No sé si es una verdad pero ta. Eliminamos el pasado y nos inventamos uno mucho mejor. Mejor. Con una civilización antigua tipo Grecia o Manhattan. Sí. Y después que nos encargamos del pasado, recién ahí nos encargamos del presente. ¿Ta? Una ciudad de niños. Niños que serán el futuro y el presente y el pasado. Todo. [...] A destruir el pasado..."

- J'aurais dû rester à la maison à regarder le câble, aujourd'hui on donnait le meilleur de la saison de...

- Quand est-ce que je recevrai ma retraite ? J'ai besoin absolument de cet argent ...

- Vous êtes contente ? Ça vous amuse ? Et si on a envie de partir ?

- Vous êtes content ? Vous aimez le théâtre ? Et si on ne veut pas rester ?

- Et tous nous partons, et nous mourons, et nous disparaissions dans...

- Je ne comprends rien, cela me dépasse, ce genre de choses dépasseraient n'importe qui...

Il(s) regarde(nt) un dernier spectateur et reste(nt) à le dévisager, effrayé(es), jusqu'à ce que finalement il(s) se mett(ent) à parler.

- Et penser que les enfants comme toi sont...

Que nous réserve l'avenir ?

Les vieux représentent le passé.

Les adultes, le présent.

Et vous... vous... ?

Il est temps que tu évolues.

Sur le passé.

Sur le présent.

Que commence le futur⁴⁰⁵ !

Faisant partie des premières pièces de Gabriel Calderón, *Les Bonnes Morts* témoigne d'une logique de provocation encore très frontale. Si elle reste intéressante pour sa configuration fictionnelle, annonçant la série des pièces fantastiques à venir, sa réflexion semble pourtant moins nuancée et autocritique que les dernières œuvres de l'auteur comme nous le verrons par la suite.

2-1-2 Une transmission impossible – Ex - *Que tous les protagonistes crèvent !*

La pièce *Ex* met elle aussi en scène une confrontation difficile entre différentes générations dans le cadre d'un repas de famille quelque peu surprenant. Revenus de la mort grâce à la machine temporelle pseudo-scientifique de Tadéo, les personnages du passé

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.7. (Texte original.) "4.El Ejército de Niños Entra un niño o dos o más de dos (lo que se prefiera o consiga) Su vestimenta o presencia sugieren de una u otra forma que pertenecen a un ejército. Mira o miran al público detenidamente, recorre a algunos con la mirada. Entonces dirá/n los siguientes textos deteniéndose cada vez en un espectador diferente, como si les estuviera leyendo el pensamiento y cada cosa que dice/n es lo que el espectador está pensando. Niño o dos o más de dos: - Que no me agarre a mí... que no me agarre a mí... -Odio las cosas éstas en que se meten con el público, nene... pagué para que vos actúes no yo. -Mañana tengo que pagar la luz, el teléfono y si me da la plata...- Si no me paga el aguinaldo el lunes, ese me va a tener que escuchar, porque... - Aunque el espacio sea chiquito y aunque el chiquito ya creció...-Tendría que haberme quedado en casa mirando el cable, hoy daban lo mejor de la temporada de...- Cuándo me saldrá la jubilación? Necesito esa plata desesperadamente...-Estará contenta? La estará pasando bien? Y si se quiere ir?- Estará contento? Le gustara el teatro? Y si no se quiere quedar? - Y todos nos vamos, y nos morimos, y desaparecemos en su...- No entiendo nada, esto me supera, este tipo de cosas superan a cualquiera...(Mira a un último espectador y se queda mirándolo asustado/s hasta que finalmente habla)"

entravent de toutes les manières possibles le projet de reconstitution historique tant attendu par la jeune Ana. Cette dernière a décidé de partir à la recherche de la vérité alors qu'elle ressent un profond malaise existentiel face aux inconnus de son histoire. Elle a vu disparaître peu à peu les acteurs et les témoins de sa famille déchirée qui n'ont rien voulu lui raconter de leur vivant concernant leurs différents rôles au moment de la dictature. Ainsi quand Ana vient rencontrer son grand-père Antonio pour la première fois, ce dernier lui renvoie violemment la vanité de sa recherche et l'impossibilité de toute transmission :

ANTONIO : C'est toi qui joues ! C'est toi l'actrice qui stimule des émotions sans les connaître ! Tu ne sais rien et tu dois tout inventer, imaginer, et toi, ma petite, tu as une très forte imagination. Tu crois que les solutions se trouvent avec des idées. Tu devrais comprendre et mettre au fond de ta caboche que la force de tes idées fout le camp lorsqu'elle affronte la vérité démolisseuse et inamovible. Tu as cru à la petite histoire qu'ils t'ont racontée et maintenant tu crois que la vie est une petite histoire et tu essaies d'atteindre la fin heureuse. Tu veux être l'héroïne de l'histoire, mais la vie n'est pas une histoire, il n'y a pas de fin heureuse et tu n'es pas une héroïne. Tu es à peine une quelconque actrice interprétant un rôle secondaire dans une pièce de merde, ennuyeuse et sans but que les gens auront oubliée après-demain. Les gens vivent leur vie et ils pensent à ce qui est vraiment important pour eux. Et tu vas rester là, croyant que la vie est une histoire racontée à la première personne alors qu'en réalité tu restes seule, à répéter ton texte. Tu viens me demander de l'aide ? Je t'aide. Et je te dis, disparaïs d'ici, oublie-moi, oublie tout ce qu'on t'a dit, efface le passé, brûle-le, jette-le, crache-le, parce que ce qui grandit en toi ça n'est pas l'idée, c'est un mensonge, et si tu ne le chasses pas, tu vas crever⁴⁰⁶.

Ana devient la représentante d'une génération perdue, voire sacrifiée, qui construit toute son identité à partir des miettes du passé. Incapable de grandir, elle est restée dans un statut

⁴⁰⁶ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, pp. 174-175. (Texte original.) "Antonio- ¡Vos sos la que actúa! ¡Vos sos la actriz que simula emociones sin conocerlas! Vos no sabés nada y tenés que inventártelo todo, imaginártelo y tenés una imaginación muy fuerte nena vos. Creés que las cosas se van a solucionar con ideas y deberías entender y meterte bien adentro de esa cabecita, que las fuerzas de tus ideas se van al carajo cuando se enfrentan con la verdad, demoledora e inamovible, de cualquier palabra que provenga de mi experiencia. Vos Actuás como si supieras pero no sabés nada, vos no viviste nada, vos no entendés nada. Caíste en el medio de un cuento que alguien te contó y no entendés de que va la historia, y entre que te contaron mal la historia y vos que no entendés nada, das manotazos de ahogado para tratar de unir algún hilo, pero haceme caso y date por vencida antes de empezar. Te creíste el cuentito que te contaron y ahora creés que la vida es un cuento y estás tratando de llegar al final feliz. Querés ser la heroína de la historia, pero la vida no es un cuento, no hay final feliz y vos no sos ninguna heroína. Apenas sos una actriz del montón actuando un papel secundario en una obra de porquería, aburrida y sin rumbo que pasadomañana la gente va a olvidar ¡Porque la gente no te está escuchando nena! La gente está viviendo su vida mientras vos les hablás y ellos piensan en las cosas verdaderamente importantes. Y ahí te vas a quedar vos eh, creyéndote que la vida es una historia contada en primera persona cuando en realidad no podés ser protagonista ni de tu propia vida. Otros están viviendo tu vida y vos te quedás sola y escupiendo tu letra. ¿Me venís a pedir ayuda? Te ayudo. Borrarte de acá, olvidate de mí, olvidate de todo lo que te dijeron que era como era, borra el pasado, quemalo, sacalo, escupilo, abortalo, porque no es la idea lo que crece dentro tuyo, es una mentira y sino la sacás, vas a reventar."

ambigu entre adulte et enfant dont témoignent sa petite taille et son incapacité à aimer ceux qui appartiennent au présent :

ANA : J'ai mal. Mal... (*Elle respire.*) Tout a commencé par des doutes, une curiosité, de simples et innocentes interrogations, comme n'importe quelle fillette. Pourquoi mon papa a été emprisonné ? Comment mes parents se sont connus ? Pourquoi ma maman ne parle pas à mon grand-père ? Pourquoi ma grand-mère en veut à mon père ? Pourquoi ils se disputent tous ? Pourquoi personne ne parle ? Pourquoi personne ne me dit rien ? Pourquoi ? Pourquoi ? Et personne ne me disait rien, pas un mot. Je suis allée vous chercher, je suis allée vous chercher tous, et vous ne me dites rien. Le doute s'est transformé en nécessité. Tout à coup, il fallait que je sache. Et au lieu de m'aider, vous vous êtes tus et vous êtes morts. Vous ne l'aviez pas prévu ? Je ne sais pas, mais un jour vous êtes morts, les uns après les autres, emportant avec vous les réponses, les vérités, les mensonges. Et à ce moment-là, ma souffrance est apparue. Le besoin de savoir est une réelle douleur. Cela a commencé par une sorte d'oppression dans la poitrine, et ça s'est transformé en une douleur musculaire. Puis les articulations, les os, les organes... Ensuite, respirer, et rire, et se taire, ça me faisait mal. Regarder me fait mal, entendre, parler... Vivre me fait mal⁴⁰⁷.

De fait, son fiancé Tadéo, qui l'aime jusqu'à en mourir littéralement à la fin de la pièce, se voit obliger de contrer les lois de la physique et invente une dangereuse machine à remonter le temps pour espérer attirer son attention. Pourtant, une fois les personnages du passé revenus dans le présent, l'expérience ne se passe pas comme prévu et les témoins de l'histoire se refusent à parler. Le dispositif de la machine s'embrouille à cause de prétendus frottements entre les différents temps, provoquant toutes sortes de conséquences dans le discours des revenants. Graciela, la mère d'Ana, devient irascible et particulièrement vulgaire, Antonio, le grand-père maternel oublie peu à peu qui il est, et Jorge, le père bégaye sans pouvoir articuler certaines phrases relevant des souvenirs passés. Par ailleurs, l'oncle Jorge n'apparaît que très tardivement et la grand-mère paternelle, la seule encore vivante, s'alcoolise au point d'être incapable de parler. Ainsi, malgré toute la bonne volonté de

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 220. (Texte original.) "ANA: Me duele. Duele... - *respira*-. Empezó como una duda, una curiosidad, preguntas simples e inocentes de cualquier niña. ¿Por qué mi papá estuvo preso? ¿Cómo se conocieron mis padres? ¿Por qué mamá no se habla con el abuelo? ¿Por qué papá defiende al abuelo? ¿Por qué la abuela culpa a papá? ¿Por qué están todos peleados? ¿Por qué nadie habla? ¿Por qué nadie me dice nada? ¿Por qué? ¿Por qué?? Y nadie me decía nada, nadie, ni una palabra. Y los fui a buscar, los fui a buscar a todos y nadie me dijo nada. Y la duda se volvió una necesidad. De repente necesitaba saber. ¿Saben lo que es una necesidad, una necesidad de verdad? Y en vez de ayudarme, se callaron y se murieron. Ustedes no lo planearon, o sí, no sé, pero un día se murieron, se fueron muriendo y se fueron llevando con ustedes las respuestas, las verdades, las mentiras. Y ese día empezó a doler. La necesidad es un dolor real. Empezó como una presión en el pecho y se transformó en un dolor muscular. Las articulaciones, los huesos, los órganos. Después dolía respirar, reír, callar. Me duele mirar, oír, hablar. Me duele vivir."

certaines des personnages, Ana assiste impuissante à l'échec de l'expérience pourtant si proche du but.

Alors que les dysfonctionnements s'aggravent, le spectateur omniscient, qui a le privilège de voir s'alterner des scènes de l'histoire et du présent, découvre que tous les handicaps font sens au regard du rôle passé de chacun des personnages. De fait, la division de cette famille remonte à la naissance d'Ana alors que Jorge et José agissaient dans la résistance. Un jour, les deux frères sont capturés par les militaires, José de son côté est sauvé par Antonio, docteur collaborateur au service du régime dictatorial, pour être le père de l'enfant de sa fille Graciela. Jorge, lui, meurt oublié au fond d'un puits malgré les promesses d'Antonio de le libérer si José abandonnait le combat. Graciela dénoncera son père au retour de la démocratie, José mourra avant de pouvoir expliquer à sa fille ce qu'il s'est passé et Julia s'éloignera de la famille au point de ne plus jamais revenir. Implicitement un pacte de silence s'établira entre les membres de la famille pour laisser le passé derrière et cacher à Ana cette histoire honteuse.

Ainsi, une fois réunis autour du repas de Noël, la plupart des personnages de l'autre génération s'accordent plus ou moins consciemment sur la nécessité d'oublier le passé et de faire comme si de rien n'était dans la mesure où eux-mêmes sont incapables de concorder sur une version.

ANA : Maman, Papa, vous pouvez me raconter ?

GRACIELA : Tu es chiante, Ana ! Piétinons le passé, profitons du présent. Regarde comme c'est beau... La famille réunie.

JORGE : Non, Graciela, si notre fille veut savoir, il faut tout lui dire.

GRACIELA : Ça n'est pas nécessaire Jorge.

JULIA : Santé.

ANA : J'ai besoin de savoir.

ANTONIO : Tu es pénible, petite!

ANA : Grand-père... S'il te plaît.

ANTONIO : S'il te plaît quoi ?

ANA : J'ai besoin que tu me dises la vérité !

ANTONIO : Qu'est-ce que tu veux savoir ? Allez, je vais te le dire. Comme ça tu ne souffriras plus, ma petite.

ANA : Bien. Qu'est-ce qui s'est passé avec papa, maman, toi et tous pendant la dictature ?

ANTONIO : Quelle dictature?

ANA : Grand-père!

ANTONIO : Elle m'a appelé Grand-père ?

ANA : Grand-père, j'ai mal.

ANTONIO : C'est bien d'avoir mal, tu sais. La douleur est une information. Nous, les docteurs, nous le savons.

JORGE : Je vais te dire, écoute ... Il y a que... À ce moment-là... Parce que ... J'étais un...Avec mon frère...Pourquoi est-ce que je n'y arrive pas ? N'arrive pas à parler. N'arrive pas à raconter.

GRACIELA : Que c'est pénible ! Tu veux qu'on te raconte une histoire, eh bien, ma petite, il n'y a pas d'histoire. Mange et ferme-la. Vous me passez le cidre ?

ANA : Non, vous n'allez pas me convaincre Je sais qu'il s'est passé des choses et j'ai besoin de les connaître. J'ai des doutes, j'ai mal et personne ne me dit rien.

JULIA : Mais bon sang, quelle poétesse ! Santé !

GRACIELA : Eh bien ma chère, tu veux qu'on te dise... C'est difficile. Même entre nous, nous ne sommes pas d'accord. Pourquoi tu ne t'inventes pas une histoire ? Une histoire qui te convienne. Remplis les trous comme tu voudras. Ce sera ton histoire officielle⁴⁰⁸.

La pièce s'écrivant à la suite de la réponse négative au référendum de 2009 pour ouvrir les archives pourtant tant attendues avec l'élection du président de gauche Pepe Mujica, la critique du présent se fait ici mordante en établissant un portrait caricatural d'une famille qui devient celui d'une société tout entière. Là, on voit comment le silence et ses différentes modalités (volontaire, subi, censure, oubli, consensus) étouffent le présent pour ne pas compliquer davantage la situation. Dans la fiction, le passé reste muet et les morts repartent avec leurs secrets, laissant Ana dans une solitude plus grave encore dans la mesure où Tadéo, le seul a vraiment l'aider, se fait aspirer par le temps passé de la machine infernale. Le prix de la vérité est donc très cher, celui de l'anéantissement de son propre présent :

ANA : Grand-mère, je ne suis pas calme, je ne me sens pas bien, je ne l'ai jamais été, crois-moi si je te dis que je n'ai jamais eu aussi peur de ma vie. Grand-mère, ils sont tous partis, je suis seule, et Tadéo me manque. Si tu pars et que je reste seule et que c'est la fin du monde... je ne veux pas rester comme ça. Je ne veux pas mourir seule.

JULIA : Mais mon amour, nous sommes toujours tous seuls, tous.

[...]

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 215-216: (Texte original.) "Ana- ¿Mamá, papá, me pueden contar? Graciela- ¡Ay qué pesada Ana! El pasado pisado, disfrutemos el presente, mirá que linda la familia reunida. Jorge- No Graciela, si nuestra hija quiere saber lo que pasó en el pasado, tiene derecho, hay que contarle todo. Graciela- No es necesario Jorge. Julia- ¡Salud! Ana- Necesito saber. Antonio- ¡Bueno pero que densa nena eh! Ana- Abuelo, por favor. Antonio- ¿Por favor qué? Ana- ¡Necesito que me digas la verdad! Antonio- ¿Pero qué querés saber? Yo te lo digo, dale, así no sufrís más nena. Ana- Bien. ¿Qué pasó con papá y mamá y vos y todos en la dictadura? Antonio- ¿Qué dictadura? Ana- ¡Abuelo! Antonio- ¿Me dijo abuelo? Ana- Abuelo a mí me duele. Antonio- Ah, el dolor, el dolor es bueno, ¿sabés? El dolor es información. Te está diciendo que algo no está bien, que presten atención. Todos los doctores sabemos eso. Jorge- Yo te cuento, mirá... hay... en aquel momento... porque... yo era un... con mi hermano... ¿Por qué no puedo? No puedo hablar, no sé qué me pasa. Graciela- Ay que embole esto. Querés que te contemos una historia pero no hay historia nena, comé y callate. ¿Me pasan la sidra? Ana- No, no me van a convencer. Yo sé que pasaron cosas y necesito saberlas, tengo dudas, tengo dolores y nadie me dice nada. Julia- ¡Ay qué poeta che, salud! Graciela- Ay querida, querés que te digamos algo, pero ni nosotros estamos de acuerdo. ¿Por qué no te inventás una historia? Como te parezca, llená los vacíos como mejor te guste y esa será la historia oficial para vos. "

- 4- Tous les dimanches, elle se rendait à l'église et, avec elle, sa famille. Ils confessaient leurs péchés et glorifiaient Dieu. Grace avait l'habitude de dire : « Ma famille a peut-être péché et blasphémé, mais Dieu est dans son cœur. »
- 5- Grace et sa famille vivaient dans le tranquille village d'Ouz. Tous les habitants l'appréciaient et, eux aussi, glorifiaient Dieu, ils allaient tous à l'église, et respectaient les lois du seigneur tout-puissant.⁴¹⁰ »

Ce monde inédit, que nous croyons un instant raconté par Dieu lui-même, pourrait être la version synthétique et exemplaire d'un Uruguay dont il partage en tout cas l'initiale dans la version originale, *Uz - el pueblo*. Femme aimante, père travailleur, fils militaire et voisins respectueux, la tonalité quelque peu ironique n'est pas sans faire écho à une réputation aussi sympathique qu'apathique d'un pays considéré comme la Suisse latino-américaine.

À la manière du Visiteur dans le film *Théorème* de Pasolini, comme l'évoque Gabriel Calderón lui-même, le personnage de Dieu-Dorotea vient perturber cette harmonie cordiale et révéler depuis sa place extérieure tout ce qui dans la communauté est beaucoup moins reluisant que ce qu'il n'y paraît. Pour ce faire, depuis un détournement des codes et des arguments de l'histoire biblique originale, Grace devient l'involontaire réincarnation de Job mis à l'épreuve par Dieu :

DIEU : C'est toi que j'ai choisie, Grace. J'ai bien remarqué la fidélité des villageois d'Ouz envers moi. Et parmi eux, toi, tu es la meilleure de mes fidèles. Que le village d'Ouz est beau ! [...] Donc, il ne leur manque rien pour être heureux, n'est-ce pas Grace ?

GRACE : Je suis heureuse et je vous remercie chaque jour.

DIEU : Je le sais ma chère Grace, et c'est la raison pour laquelle je me présente à toi. Il est facile de remercier quand on est heureux. Mais je me demande : me remercieras-tu si je t'ôtai le pain de la bouche ?

GRACE : Oui, Seigneur. Je ne remettrais pas en question la main de Dieu.

DIEU : Et si j'ôtai le pain de la bouche de tes enfants ?

GRACE : Oui, Seigneur.

DIEU : Et si je vous enlevais tout ? Si ton mari était un mauvais mari, si tes enfants n'étaient pas de si bons enfants que cela et si le village n'était pas un si bon village ? Et si, ma Grace adorée, il n'y avait aucune raison de rendre grâce à ton Dieu, viendrais-tu pareillement vers moi, me remercieras-tu et m'aimerais-tu comme tu m'aimes ?

GRACE : Oui... Je suppose que...

DIEU : Tu supposes ?

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 7 (Texte original.) "Prólogo. Conociendo a Uz. 1. Hubo en tierra de Uz una mujer llamada Grace, y era esta mujer perfecta y recta, temerosa de Dios y apartada del mal. 2. Y habiéndose casado con su respetable marido, le nacieron un hijo y una hija. 3. Su vivienda era linda y amplia, y era aquella mujer más respetable que todos los Orientales. 4. Todos los domingos acudía a la iglesia y con ella su familia, confesaban sus pecados y glorificaban a Dios. Grace solía decir: "Quizás habrá pecado mi familia y habrán blasfemado contra Dios sus corazones." 5. Grace y su familia vivían en el tranquilo poblado de Uz, cuyos pobladores la apreciaban y glorificaban también a Dios. Todos iban a la iglesia y se regían según las leyes del señor Todopoderoso. [...] "

GRACE : Et pourquoi mon Dieu me ferait-il cela ?

DIEU : Tu doutes de moi ?

GRACE : Non, j'ai l'impression que, pardonnez-moi...C'est que...je n' imagine pas ma vie ainsi.

DIEU : Comprends-tu, Grace, ce que je veux te dire ? Je ne doute pas de ta foi, c'est toi qui doutes. Et c'est pour cela que je t'ai choisie, ma fille. J'ai une demande à t'adresser, es-tu prête à y répondre favorablement ?

GRACE : Je ferai ce que me dira mon Dieu.

DIEU : Grâce, épouse de Jack, mère de Dorotea et de Tomas, ma fille et fidèle servante, voici ce que tu dois faire : tu dois, de tes propres mains, donner la mort à l'un de tes enfants. Puis, tu dois revenir vers moi et me remercier de ce que tu auras accompli. Mais jamais, au grand jamais, tu ne parleras à personne de notre conversation.

GRACE : Pardon, Seigneur, vous me demandez de... oh Dieu ! Qui suis-je, moi, pour être l'exécutrice de tes actions ?

DIEU : Du calme, ma fille.

GRACE : Mais... je serais incapable de...

DIEU : Si, tu en seras capable, parce que je serai avec toi, et dans ta main sera la mienne. Et c'est ainsi que tu réussiras à donner la mort à l'un de tes enfants... Et, malgré tout, tu reviendras dans le giron de ton Père tout-puissant... Et tu me seras fidèle et tu me remercieras... Ton bonheur alors retrouvé, c'est toi-même qui croiras que l'amour de ton Dieu est infini. Maintenant, ma fille, ma voix va se retirer, mais je serai toujours à tes côtés. Lève-toi et marche.

GRACE : Mon Dieu. Mon Dieu... es-tu là ? Ah...

Elle pleure⁴¹¹.

Le metteur en scène Abdel Hakim, qui monte la pièce avec une équipe française en 2013 au Théâtre des Quartiers d'Ivry, remarque dans ce sens :

[...] le dieu du monothéisme, apparaît ici comme une machine à manipuler, à créer des illusions, à aliéner ceux qui croient en lui et qui lui sont dévoués corps et âme⁴¹².

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 11-12 (Texte original.) "Dios- Te he elegido Grace. Bien he visto la fidelidad del poblado de Uz hacia mí, y entre ellos tú, la mayor de las fieles. ¡Que hermoso es el poblado de Uz! [...] no les hace falta nada para ser feliz, verdad Grace? Grace- Soy feliz y lo agradezco cada día. Dios- Lo sé mi Grace y es por eso mismo que me presento frente a ti. Es fácil agradecer cuando se es feliz. Pero me pregunto, ¿acaso me agradecerías si te fuera sacado el pan de tu boca? Grace- Sí señor. No cuestionaría la mano de Dios. Dios- ¿Y si le sacara el pan a tus hijos? Grace- Sí señor. Dios- ¿Y si les fuera sacado todo? ¿Si tu marido fuera un mal marido, y tus hijos no fueran buenos hijos y si el pueblo no fuera un buen pueblo? ¿Y si, mi adorada Grace, no hubiera ninguna razón para agradecer a tu Dios, acaso igual acudirías hasta mí y me agradecerías y me amarías como lo haces? Grace- Sí... supongo que... Dios- ¿Supones? Grace- ¿Y por qué me haría eso mi Dios? Dios- ¿Me cuestionas? Grace- No, lo siento. Es que no imagino una vida así. Dios- ¿Entiendes Grace lo que quiero decirte? No dudo de tu fe, eres tú misma la que dudas. Por eso te he elegido hija mía. Tengo un pedido para ti, ¿estás dispuesta a cumplirlo? Grace- Haré lo que me diga mi Dios. Dios- Grace, esposa de Jack, madre de Dorotea y de Tomás, hija mía y fiel servidora, esto es lo que harás. Debes dirigirte hasta uno de tus hijos y con tus propias manos darle muerte. Luego vendrás hasta mí y me agradecerás por lo que has hecho. Jamás, nunca jamás, le contarás a nadie sobre nuestra charla. Grace- Perdón mi señor, me está pidiendo que... ¡OH Dios! ¿Quién soy yo para ser portadora de tus acciones? Dios- Tranquila hija. Grace- Pero es que sería incapaz... Dios- Ve, porque yo estaré contigo y en tu mano estará la mía. Y si es entonces que logras la muerte de uno de tus hijos, y así y todo vuelves al seno de tu padre Todopoderoso y me eres fiel y me agradeces, así recuperada tu felicidad, crearás tu misma que el amor por tu Dios es infinito. Ahora hija, mi voz se retira, pero contigo estaré siempre. Levántate y anda. Grace- Dios... Dios... ¿mi Dios estás ahí? Ah.... (llora)"

De fait, la suite de la pièce se résume au déferlement d'événements absurdes qui mettent en évidence l'absence de limite à laquelle peut mener la foi. Dorotea en Dieu lui suggère rapidement de choisir son fils et s'enchaînent alors les tentatives ratées de Grace pour le tuer. Ses différents essais font un peu plus de dégâts à chaque fois dans la mesure où tout le village en vient à s'en mêler. La gentille Grace se transforme en une Médée sanglante, pour qui la bienséance et la politesse n'ont plus aucune importance. De la rupture avec son mari Jack qui en vient à changer de sexe pour la reconquérir, à la dispute avec ses envieuses et nymphomanes de voisines Fiona et Leona qu'elle finit par tuer, en passant par la révélation de l'amour pédophile du prêtre pour son fils Thomas qui finalement y prend goût, Grâce et son entêtement font tomber les masques et les valeurs morales.

À chaque rencontre avec Grace, Dorotea, déguisée en Dieu, devient plus radicale en lui ordonnant d'écarter impitoyablement tous les obstacles sur son chemin comme autant de preuves de la force de sa foi :

GRACE : Mon fils est comme une anguille difficile à tuer, il glisse entre les mains, les couteaux ne se plantent pas en lui, les balles ne l'atteignent pas.

DIEU : Qu'importe, Grace, cherche d'autres procédés, empoisonne-le, asphyxie-le, pose une bombe, renverse-le avec un camion, qu'il sente la fureur de l'amour de Dieu. Grace ! Fais-le⁴¹³.

Une fois épuisés tous les couteaux, venins et autres pistolets, après avoir tué et blessé la moitié du village, Grace découvre l'artificialité de son Dieu qui n'est autre que sa fille Dorotea. Face aux accusations de sa mère, cette dernière se décharge de toute responsabilité et renvoie simplement à la propre absurdité de leur aveuglement religieux :

GRACE : Incroyable ! Comment est-ce possible ? J'ai parlé avec Dieu !

DOROTEA : Petite maman, Dieu, Dieu ça n'était pas...

GRACE : Comment est-ce que je ne m'en suis pas rendu compte !

DOROTEA : Il est parfois plus facile d'entendre Dieu là où tu devrais entendre ta fille.

[...]

⁴¹² Hakim, Abdel, « Texte de présentation du spectacle *Ouz* au Théâtre Des Quartier 'd'Ivry en 2016 », [En ligne], Théâtre des Quartiers d'Ivry, consulté sur le 21/08/2016, <http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fr/le-theatre/archives/spectacle-95>.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 59 (Texte original.) "Grace- Mi hijo es un gusano difícil de matar, se escabulle, las cuchillas no se le clavan, las balas no le entran. Dios- ¡No importa Grace, busca otras maneras, envenénalo, asfíxialo, ponle una bomba, atropéllalo con un camión, que sienta la furia del amor de dios Grace! Hazlo. Dios- ¡No importa Grace, busca otras maneras, envenénalo, asfíxialo, ponle una bomba, atropéllalo con un camión, que sienta la furia del amor de dios Grace! Hazlo."

GRACE : Regarde-nous, Dorotea. Regarde ce que tu as fait de nous ?

DOROTEA : Moi ? Non, pas moi ! Vous !

GRACE : C'est toi qui m'as trompée.

DOROTEA : Tu t'es laissée tromper.

GRACE : Tu nous as manipulés, on s'est laissé manipuler par une gamine. Ouz a été trahi par une gamine. Regarde ce que tu as fait de nous ! Il ne nous reste plus rien, plus de secrets, plus de Dieu. On est seuls⁴¹⁴.

La vacuité de la foi apparaît d'autant plus critique qu'elle s'est confondue un instant avec un simple jeu d'enfant. Le jeu devient ironiquement ici son contraire puisqu'il produit une tragédie avec des effets aussi réels que terribles. De fait la pièce est sous-titrée « Une tragédie ? En un Prologue, sept Journées et un Épilogue⁴¹⁵ ». Il s'agit peut-être avant tout de la tragédie que provoque par principe toute foi.

2-2-2 Satire des pouvoirs et autre guerre de religion – *La Moitié de Dieu*

Afin d'annoncer son parti-pris satirique anticléricale, *La Moitié de Dieu* commence par deux épithètes, tirées des propos de Voltaire d'abord puis du journaliste athéiste *Christopher Hitchens* :

Parodier la religion c'est essentiel. En effet, il est fondamental de démystifier un supposé texte sacré, dicté par Dieu, et de démontrer que ce n'est que le fait de l'homme avec ses incohérences et ses contradictions internes. S'émancipation commence en se moquer de l'autorité, c'est indispensable⁴¹⁶.

En confrontant différents représentants institutionnels et idéologiques dans le contexte d'une troisième guerre mondiale sur le point d'exploser, la pièce *La Moitié de Dieu* en caricature les incohérences et les abus. Ainsi, le Pape, un Curé, un Soldat, la Première

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 80 (Texte original.) "Grace- No puedo creerlo. ¿Cómo es posible si hablé con Dios? Dorotea- Bueno mami, Dios, Dios no era... Grace- ¿Pero cómo es posible que no me haya dado cuenta? Dorotea- A veces es más fácil escuchar a Dios en donde tendrías que escuchar a tu hija, [...] Grace- Míranos Dorotea, ¿mira en lo que nos convertiste? Dorotea- ¿Yo? Fueron ustedes. Grace- Fuiste vos que me engañaste. Dorotea- Vos te dejaste engañar. Grace- Nos manipulaste, nos hemos dejado manipular por una niña. Uz ha sido traicionado por una niña. Mira, ¿qué nos hiciste? Ya nada nos queda, no hay secretos, no hay Dios, estamos solos."

⁴¹⁵ "¿Tragedia? En un Prólogo, siete Jornadas y un Epílogo." (Nous traduisons.)

⁴¹⁶ Hitchens, Christopher, "Parodiar la religión es algo absolutamente esencial Porque desmitificar un supuesto texto sagrado, dictado por Dios, y demostrar que es obra del hombre con incoherencias y contradicciones internas es fundamental. La emancipación de la humanidad empieza riéndose de la autoridad, es indispensable." (Nous traduisons.)

Ministre et une Musulmane féministe se retrouvent piégés au fond d'une crypte avec tout le temps pour débattre et confronter leur point de vue.

Dehors, le monde semble au bord du chaos alors que les religions se font la guerre dans un drôle d'amalgame interplanétaire où plus personne ne sait en qui croire. Depuis un village qui pourrait être l'Uruguay ou tout autre pays dont la religion officielle est le catholicisme, les tensions bien réelles de notre XXI^e siècle prennent forme de manière catastrophique :

LE PAPE : On parle tout le temps d'une guerre de religions islamo-cristiano-capitalo-fundamentalo-athésiste qui serait imminente et du tous contre tous. Jusque-là, on comptait deux bandes, maintenant il y en a quarante. C'est une véritable guerre mondiale ! Il manquait juste que la mèche prenne feu depuis un pauvre coin de la planète et Bam ! Nous y voilà. Ils ont déclaré la Troisième guerre mondiale et elle est religieuse - *il rit* - quelle blague⁴¹⁷.

À l'intérieur de la crypte, chacun des pouvoirs idéologiques se livre à des joutes discursives pour défendre ses arguments. Les trois personnages masculins, Le Pape, le Curé et le Soldat, incarnent des postures de domination et d'intolérance à tendance conservatrice. En face, la Première Ministre et la Musulmane féministe avancent des idées plutôt progressistes. Le débat se cristallise alors autour de la légitimité de la foi et finit par en représenter l'imposture évidente. Le personnage du Pape, en particulier, avec ses harangues rhétoriques, laisse deviner toute la violence de son pouvoir autocratique :

LE PAPE : Dehors, des milliers de gens sont prêts à se détruire avec une arme beaucoup plus puissante que l'atome ou les balles, une chose plus petite, virulente et mortelle : la foi. C'est une guerre de ceux qui croient contre ceux qui ne croient pas. D'un côté, il y a ceux qui ne croient en rien et leur âme est perdue, de l'autre ceux qui croient trop et pèchent de crédulité ; au final il y a les autres, les pires, les plus coriaces, ceux qui croient de manière erronée. L'athée –*s'adressant à la Première ministre* – est un champ vide où planter la graine de la foi pour que pousse l'arbre de Dieu, mais vous – *s'adressant à la Musulmane* - et tous les hérétiques de votre espèce, avez rempli votre champ du mauvais bois et avez laissé les orties, les arbustes et la mauvaise herbe d'une jungle sinistre où personne ne peut aller planter quoi que ce soit sans se blesser. Dans votre cas, il faut d'abord arracher le bois⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Calderón, Gabriel, *La Mitad de Dios*, op.cit., p. 23: "Se rumoreaba todo el tiempo esto de la inminente guerra de religiones- islamismo- cristianismo - capitalismo- fundamentalismo - ateísmo- todos contra de todos. Siempre hubo dos bandos, ahora hay cuarenta. ¡Es una verdadera guerra mundial! Sólo se necesitaba que en algún lugar pedorro del planeta se prendiera la mecha y ¡zaz! Acá estamos. Han declarado la Tercera guerra mundial y es de religiones- se ríe- que gracioso. " (Nous traduisons.)

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 24: "El Papa- Afuera miles de personas están prontas para empezar a aniquilarse con armas mucho más poderosas que el átomo y la bala, con algo más pequeño virulento y mortal, la fe. Es una guerra de los que creemos contra los que no creen. Por un lado están los que no creen en nada y su alma está perdida, hay otros que creen demasiado y pecan de crédulos; y al final están los otros, los peores, los más difíciles, que son aquellos que creen en lo equivocado. El ateo -a la Gobernadora- es un campo vacío donde plantar la semilla de

Dans ses pas, le personnage du Soldat appelle explicitement à l'intolérance, en jouant un discours du tout sécuritaire et de la dégénération générale pour légitimer la violence dont sa corporation a pu et fait encore part :

LE SOLDAT : Survivre, aujourd'hui, dans ce monde où n'importe qui peut être tué par une bombe à la sortie de son travail, où n'importe quelle enfant dépendant de sa Play station peut tuer à bout portant ses petits camarades de classe, où les épidémies sont pandémies et le jet opportuniste attend juste que tu passes en face pour te mettre sept balles par pur plaisir rien de plus, dans ce monde, où nous habitons, aujourd'hui, survivre est fondamental. Nous n'allons pas être heureux, mais qui l'est ? Le bonheur, c'est encore un autre mensonge qui ne sert à rien dans cette jungle. En pleine forêt, dans la nuit noire, sans savoir où se réfugier, sans arme pour se défendre, sans aucune putain d'idée pour se sortir de là vivant, la préoccupation principale c'est survivre. Et là vous êtes bien contents de rencontrer quelqu'un comme moi. Vous n'êtes pas contents, hein ⁴¹⁹?

De fait, la proximité entre les deux idéologies religieuse et militaire est largement rappelée tout au long de la pièce notamment dans ses complicités passées où l'histoire de l'Uruguay réapparaît entre les lignes.

La Musulmane et la Première Ministre incarnent des voix dissidentes qui remettent en question l'autorité religieuse dans sa prétention à incarner la Civilisation contre les barbares et l'Espoir contre les athées. Les discours des deux femmes visent alors à démonter l'imposture arbitraire de l'Église catholique et sa morale étreiquée. La Musulmane y confronte la polémique du voile et le racisme stigmatisant dont fait preuve l'Église occidentale vis-à-vis de l'Islam :

LA MUSULMANE : Je me refuse de parler encore de mon voile et de ma religion. Vous n'imaginez pas à quel point c'est terrible et ennuyeux de répondre des centaines de fois aux mêmes fausses questions. Pourquoi tu caches ton visage ? Pourquoi tu caches ton corps ? Tu es musulmane ? Ils me regardent, mais ne me voient pas. Il leur faut m'imaginer. Alors, je deviens ce que je ne suis pas, ceux qu'eux s'imaginent à la place de ce que je suis. Et beaucoup d'entre eux, même s'ils essaient,

la fe para que crezca el árbol de Dios, pero ustedes -a la Musulmana- y todos los herejes de su stirpe, han llenado su campo del bosque equivocado y han dejado crecer las yuyos, arbustos y abrojos de una selva siniestra en la que uno no puede entrar a plantar nada sin lastimarse. Allí, primero, hay que arrasar con el bosque." (Nous traduisons.)

⁴¹⁹*Ibid.*, p. 5: "Sobrevivir, hoy por hoy, en este mundo en que cualquiera estalla una bomba en la puerta de tu trabajo, en el que cualquier niño adicto a las play stations acribilla a balazos a sus compañeritos de clase, en donde las epidemias son pandemias y el chorro oportunista está esperando que pases en frente de él para pegarte siete tiros de gusto nada más, en este mundo que habitamos hoy, sobrevivir es fundamental. No vamos a ser felices, pero ¿quién es feliz? La felicidad, otra mentira que no sirve para nada en esta selva. En medio de la jungla, en la noche oscura, sin saber dónde refugiarse, sin un arma para defenderse, sin la más puta idea de cómo pasar la noche a salvo, su preocupación será sobrevivir, y ahí sí que van a estar felices de ver a alguien como yo. ¿No están felices?" (Nous traduisons.)

ne peuvent tout simplement pas. Alors, ils se sentent vaincus, frustrés et s'énervent. Et c'est pour cela qu'ils me détestent. Ils me repoussent à cause de leur incapacité à imaginer qu'il y a quelque chose au-delà des limites de leur propre imagination⁴²⁰.

Pour sa part, la Première Ministre oppose aux institutions religieuses, qui s'octroient un pouvoir sorti de nulle part, la pratique démocratique comme expression directe du peuple. Elle rappelle la part fictionnelle de toute religion à travers des comparaisons désacralisantes, et dénonce comment la rhétorique est capable de remplacer la réalité par le vocabulaire de l'institution :

LA PREMIÈRE MINISTRE : Il existe le concept des extraterrestres, celui des éléphants roses, celui des monstres sous le lit et aussi celui des licornes. Le fait que nous puissions les imaginer n'implique pas qu'ils existent, n'est-ce pas ? Cela ne s'appelle pas croire, cela s'appelle grandir ! Arrêter de croire à ces histoires qu'on nous raconte pour nous faire peur et pour que l'on reste sage. Le concept de Dieu ne prouve pas l'existence de Dieu, le concept de Dieu prouve qu'il existe le concept de Dieu, point final⁴²¹.

Pourtant ces voix critiques ne manquent pas elles aussi de présenter leurs limites et sont prises dans le portrait satirique des impostures du pouvoir de tout type. Présentant des signes similaires de corruption, de fanatisme et de domination, les incarnations de l'activité politique et du militantisme invitent à la même remise en question de l'authenticité de leurs arguments. Ainsi, la Première Ministre nous avoue tout naturellement, dans un aparté à son discours condescendant envers le Curé et le Pape, comment la politique consiste à administrer la polémique stratégiquement dans une course poursuite à l'ambition :

LA PREMIÈRE MINISTRE : *Aparté* – Je ne serai pas si bête pour mélanger le singe du maître au cirque. Alors que le premier [Le Curé] me dégoûte, le second [Le Pape] m'offre une opportunité unique, d'autant plus si le cirque en question est le plus célèbre du monde. De fait, attention, cela reste pour moi une mascarade générale. Mais peu importe ce que je pense au fond, puisque ce qui compte, c'est que nous arrivions à sortir d'ici avec un accord de paix en poche et la reconnaissance du Pape lui-même. Alors que je suis Première Ministre je pourrai prétendre à quelque chose de

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 14: "Me resisto a hablar más sobre mi velo y a explicar mi religión. No saben lo terrible y tedioso que es responder cientos de veces las mismas preguntas equivocadas. ¿Por qué oculta su cara? ¿Por qué oculta su cuerpo? ¿Es musulmana? Me miran pero no me ven. Me tienen que imaginar. Entonces yo paso a ser, no lo que soy, sino lo que ustedes se imaginen que soy. Y muchos de ustedes, aunque tratan, simplemente no pueden imaginarme. Y se dan por vencidos y se frustran y se enojan. Y por eso me odian. Me rechazan por su pereza a imaginar que hay algo más allá de los límites de su imaginación." (Nous traduisons.)

⁴²¹ *Ibid.*, p. 29: "Gobernadora-Existe la idea de los extraterrestres, como la de los elefantes rosados, los monstruos debajo de la cama y los unicornios. ¿Qué lo podamos imaginar no quiere decir que existan? Eso no es creer ¡Eso es crecer! Dejar de creer en los miedos que nos inculcan para portarnos bien. El concepto de Dios no prueba que existe Dios, el concepto de Dios prueba que existe el concepto de Dios, punto." (Nous traduisons.)

beaucoup plus grand, vraiment beaucoup plus grand. Ce sont ces trains qu'il ne faut pas laisser passer. Mon changement est aussi simple et logique que ça. *Fin de l'aparté* – permettez-moi de vous avouer que votre présence dans notre humble village représente pour moi l'accomplissement d'un rêve⁴²².

De la même manière, en plein cœur d'un vif débat avec le Pape, la Musulmane reconnaît la nature fondamentalement frauduleuse de toute posture religieuse en commençant par la sienne :

LA MUSULMANE : Moi, mentir ? *Aparté* – bien sûr que je suis en train de mentir. Les religions sont maîtresses en la matière. Le mensonge est son origine et sa base depuis des milliers d'années. Donc si je veux rentrer dans la course, je dois moi aussi être une experte. *Fin de l'aparté*⁴²³.

À travers le démasquage des différents rapports de pouvoir mis en place par les institutions, la peinture de l'actualité ne sauve personne. Les arguments s'annulent mutuellement pour laisser à nu l'ossature similaire des discours manipulateurs. Revient alors au spectateur depuis ses propres convictions de prendre parti pour les uns ou pour les autres, voire même pour aucun d'entre eux. Cette dernière conclusion pose quelque peu problème sur le plan de notre questionnement alors que la portée politique d'une œuvre consiste à ouvrir les possibles et non pas les réduire uniquement dans la satire.

2-3 L'histoire ou l'incompréhension de l'autre en héritage – Ore - *Peut-être la vie est-elle ridicule ?*

À travers une hybridation similaire entre fantastique et historique, *Ore* complète *Ex* depuis cette fois le point de vue futuriste. Si la machine du temps permettait de ramener le passé dans le présent, ceux sont ici les extraterrestres qui sont le prétexte pour convoquer l'histoire. Non sans en connaître les risques, bien au contraire, Gabriel Calderón s'attaque à

⁴²² *Ibid.*, p. 24: "Gobernadora- Yo nunca insulté. *Aparte* - No seré tan tonta de confundir al mono con el dueño del circo. Mientras el primero me produce desprecio, el segundo me ofrece una oportunidad única. Más aun si el circo en cuestión es el más famoso del mundo. Ojo, para mi sigue siendo un circo. Pero qué importa lo que yo piense, pues si de todo esto resulta que logramos salir con la paz como resultado y con la visita del mismísimo Papa, de gobernadora podría aspirar a algo más grande, mucho más grande. Son estos trenes los que uno no debe dejar pasar. Así de fácil y así de lógico es mi cambio. *Fin del aparte*.- Permítame confesarle que con su presencia en nuestro humilde pueblo se me está cumpliendo un sueño." (Nous traduisons.)

⁴²³ *Ibid.*, p. 20: "Musulmana- ¿Mintiendo? ¿Yo? *Aparte* - Claro que estoy mintiendo. Las religiones son las maestras de la mentira. Ellos la inventaron y la sostienen después de miles de años. Así que si quiero competir en la disciplina debo ser una maestra en la materia. *Fin del aparte*." (Nous traduisons.)

un des sujets les plus sensibles pour la société uruguayenne : les disparus de la dictature militaire. Sans remettre en question les faits catastrophiques, il s'agit d'y intégrer un élément hétéroclite et invraisemblable qui permet de déplacer la discussion sur le passé vers ses conséquences problématiques dans le présent. C'est notamment la division latente d'une société entre des points de vue partisans qui se retrouve dans la pièce *Ore* et qu'il reste difficile d'aborder sans le détour de la fiction comme le dit Gabriel Calderón lui-même :

La science-fiction, ou sa respectable sœur de la littérature nommée « genre fantastique », offre à l'art contemporain une merveilleuse possibilité de repenser et d'aborder des thèmes qui seraient directement rejetés s'ils étaient abordés d'une autre manière⁴²⁴.

Ainsi, à travers l'intrigue de la famille d'Ana disparue pendant la dictature, *Ore* fait le portrait d'une société profondément polarisée entre les différents protagonistes de l'histoire. Les points de vue sont exposés, l'un après l'autre, depuis la parole même des personnages alors que la logique de l'« entrisme » continue de se développer. En particulier dans sa première partie, sous-titrée « La Tragédie », la pièce emprunte les codes du genre, en distinguant Stasimon, Épisodes, 'Épilogue et Prologue. Cela permet de représenter le drame permanent qui déchire la famille en question. La pièce commence par la mise en scène du conflit entre Bernard et son fils, Arnaud, qui malgré l'histoire de sa sœur Ana, souhaite justement devenir soldat :

BERNARDO : Tu te fous de moi ?

ARNAUD : Non.

BERNARDO : Tu te fous de moi ?

ARNAUD : Non. Papa.

BERNARDO : Ne me dis pas "papa" ... Ne me dis pas "papa". Ne me dis pas "papa" !!

ARNAUD : Mais pa...

BERNARDO : Non ! Ne le dis pas ! Si tu sentais un peu quelque chose pour ce nom qui me détermine, si au moins tu le respectais et voyais avec quel effort et quel amour je l'ai construit, si au moins tu comprenais qu'en me construisant comme père, je t'ai aussi construit comme fils, et au moins si dans le tréfonds de quelque endroit de ton esprit égoïste tu comprenais qu'être père c'est aussi être fils et que ce que tu veux, égoïste, abject, ne peut détruire davantage cette famille⁴²⁵!

⁴²⁴ Calderón, Calderón, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *op.cit.*, p. 70.

⁴²⁵ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex*, *op. cit.*, p. 91 (Texte original.)
"Bernardo- ¿Me estás jodiendo? Arnaldo- No. Bernardo- ¿Me estás jodiendo? Arnaldo- No papá. Bernardo- No me digas papá... no me digas papá. No me digas papá!!! Arnaldo- Pero pa... Bernado- ¡No! ¡No lo digas! Bernado- Si sintieras apenas algo por ese apodo que me identifica, si al menos lo respetaras y vieras con que esfuerzo y amor lo he construido, si al menos entendieras que al construirme como padre te construí como hijo y al menos en algún recóndito egoísta lugar de tu mente entendieras que ser padre es ser también hijo y que lo que vos querés, egoísta, asqueroso, no puede destruir más a esta familia!"

Afin de le convaincre du contraire, Bernard fait appel à Bettina, sa mère qui a pris la fuite peu de temps après l'enlèvement d'Ana. La rencontre tourne pourtant à la catastrophe et elle est sur le point de partir quand apparaît leur ancien ami militaire Jean qu'ils accusent de la disparition de leur fille des années auparavant. Alors que Jean vient leur annoncer le danger d'une guerre imminente, la fracture est immédiate, les blessures réouvertes et l'impossible réconciliation posée :

BETTINA : Si nous te permettons de mettre les pieds ici, de respirer notre air et de parler notre langue c'est justement parce que nous ne sommes pas pareils que toi. Vous, ceux de ton espèce, vous ne serez jamais comme nous et nous ne serons jamais comme vous. Il y a un abîme entre nous deux et c'est mieux comme ça. Nous autres considérons que vous êtes une saloperie et vous-mêmes considérez que nous le sommes. Ceci est une guerre prétendez-vous, il y avait deux camps, il y a eu des morts des deux côtés, tout le monde a tué. Sale dégueulasse fils de pute qui a tué ma fille. Qui sont ceux qui ont tué les centaines d'enfants volés et assassinés⁴²⁶ ?

De fait, l'apparition de Jean et son fils Pierre s'accompagnent de prises de parole polémiques d'un point de vue idéologique. Ces derniers, chacun à leur tour confirment avec conviction cette incompatibilité radicale entre eux et les gens « normaux », principalement à cause de cette nécessaire violence qu'ils ont en eux et qu'ils assument. Ainsi Pierre offre dans le monologue suivant une étonnante description de la paix comme la moindre parenthèse entre deux temps de guerre, à travers une subtile tension entre calme de la démonstration et extrémisme des idées :

PIERRE : La paix est étrange, cette paix dans laquelle je me trouve et je veux dire que vraiment, je me trouve dans un état de paix. La paix, celle-ci dans laquelle je me trouve et qui me trouve bien qu'elle me soit inhabituelle ne me rend pas du tout mal à l'aise. On le sait, c'est évident, la paix n'est pas mon état naturel, mais elle ne m'est pas étrangère non plus et même, elle m'est agréable. Bien sûr, cela ne veut pas dire que je puisse coexister avec elle. De même que l'homme peut nager et même aimer l'eau, alors qu'il ne peut pas vivre dedans, ainsi la paix pour moi est un bon bain au cours de mes vacances, nécessaire même après une période de guerre, mais je ne pourrais absolument pas ni ne voudrais vivre comme ça. Moi je cherche la guerre, j'évolue comme un poisson dans l'eau à l'intérieur de la guerre et mon cœur bat normalement, je réfléchis mieux et même je collabore au système mondial du progrès. Je suis un homme, mon sang cherche le sang d'autrui comme le sang de tous les hommes. J'ai fait des centaines de guerres et j'en ferai beaucoup d'autres. Cela m'enrichit en tant que personne. Je connais tous les types de guerre et tous les types de bourreau. Je suis de ces hommes dont la morale s'est construite dans la guerre, et

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 106-107 (Texte original.) "Bettina- Si te permitimos pisar este piso, respirar nuestro aire y hablar nuestra lengua es porque justamente no somos lo mismo que vos. Ustedes, los de tu clase, jamás serán como nosotros y nosotros jamás seremos como ustedes. Hay un abismo entre unos y otros y está mejor que así sea. Nosotros consideramos que ustedes son una mierda y ustedes consideran que nosotros lo somos, Esto es una guerra sostienen ustedes, había dos bandos, hubo muertos de ambos lados, todos mataron. Sucio asqueroso hijo de puta a quien mató mi hija ¿A quiénes mataron los cientos de niños robados y asesinados? "

ma morale n'a rien à voir avec la morale du reste des mortels. C'est idiot de penser qu'un homme qui assassine des gens comme d'autres signent des chèques puisse avoir une morale comme le reste des mortels⁴²⁷.

L'incompréhension fondamentale de l'autre est donc la tragédie originelle qui nourrit cette pièce et accompagnera tout le reste de l'intrigue. La haine et la peur du point de vue opposé sont finalement magistralement exposées dans le monologue d'Arnaud en réponse à celui de Pierre :

ARNAUD : Je suis autre. Je suis l'autre. Je serai toujours l'Autre. Toujours je serai quelque chose que vous craindrez, quelqu'un qui veut se différencier de vous, et mes pensées, mes motivations et mes désirs vous seront totalement étrangers. Je fonctionne par le ressentiment et la colère, vous m'en voulez et moi je vous en veux, ce monde n'est pas fait soit pour vous, soit pour moi. Et s'il est fait pour nous deux, alors c'est en séparant et les territoires et les clans. Mon moteur est l'envie, la haine et le goût amer de la défaite. Parce que je suis, parce que nous sommes les perdants. Vous nous avez battus. Votre moteur à vous est l'orgueil, l'arrogance et l'appréhension que produit la victoire. Parce que vous avez vaincu. Vous m'avez vaincu. Nous sommes les vaincus et nous sommes contre les vainqueurs. Demain c'est nous qui gagnerons et vous qui serez les perdants. Le monde, ainsi que l'univers, se divise toujours en vainqueurs et en vaincus, et l'énergie qui fait bouger le monde ainsi que l'univers se base sur les chocs que produisent nos guerres. Le monde fonctionne par l'envie, et se base sur le ressentiment. Vous ne feriez rien si vous n'en saviez pas, si vous n'étiez pas sûrs que nous-mêmes allions faire quelque chose pour vous descendre, vous écarter, vous piétiner. Nous sommes portés par la haine, vous êtes portés par la peur. Le monde est une grande méprise qui tourne sans cesse à l'inverse de ce qu'il devrait, sa force, centrifuge, éjecte au loin tous les doux sentiments, tous les faibles. Et moi, je me sens plus que jamais lié à cette Terre, ancré, enraciné par tous les sentiments bas qui ont voulu pénétrer par mes pieds. Je suis humain, salement humain, je suis prêt pour la guerre et s'il n'y a pas de guerre, je suis prêt à la générer. Vous n'avez rien appris, personne n'a rien appris. Et les guerres qu'il y a eues autrefois, les dictatures, les morts, les trahisons, les enlèvements⁴²⁸, les viols, les tortures, tout, tout, tout va recommencer. Parce que personne n'a rien compris⁴²⁸.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 95 (Texte original) "La paz es rara. Esta paz en la que me encuentro y quiero decir que de verdad me encuentro en un estado de paz. La paz, esta, en la que me encuentro y me encuentra, si bien me es rara, no me es para nada incómoda. Se sabe, es evidente, la paz no es mi estado natural, pero no me es ajena e incluso me es agradable. Claro, eso no quiere decir que pueda convivir con ella. Como el hombre puede nadar e incluso gustarle el agua, pero no puede vivir dentro de ella, la paz para mí es un buen baño en mis vacaciones, necesario incluso luego de un tiempo de guerra, pero no podría para nadar, ni quisiera vivir en ella. Yo busco la guerra, me muevo como pez en el agua dentro de ella y mi corazón palpita normalmente, pienso mejor y hasta colaboro con el sistema mundial del progreso. Soy un hombre, mi sangre busca la sangre ajena como la sangre de todos los hombres. He estado en cientos de guerras y estaré en muchas más. Eso me completa como persona. Conozco todos los tipos de guerra y todos los tipos de paz, conozco todos los tipos de víctimas y todos los tipos de victimarios. Soy de esos hombres con una moral construida en la guerra, y mi moral no tiene nada que ver con la moral de los restos de los mortales. Es estúpido creer que un hombre que asesina personas como quien firma cheques, tiene una moral como el resto de los mortales. Nadie me lo dijo, nadie nos dio las reglas, estas cosas son así, como sé cuando alguien va a morir, como vos vas a morir, hoy vos vas a morir."

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 158-159 (Texte original) "Arnaldo- Soy otro. Soy el otro. Siempre seré El otro. Siempre seré algo a lo que van a temer, alguien que se quiere diferenciar de ustedes y mis pensamientos, motivos y deseos les serán totalmente ajenos. Me muevo por resentimiento y por enojo, ustedes se resienten contra mí y yo contra ustedes, este mundo no se hizo para ustedes o no se hizo para mí. Y si se hizo para ambos, pues a separar las tierras y a separar los bandos. Me mueve la envidia, el odio y el sabor amargo de la derrota. Porque soy, porque

Ambigu et insaisissable, ce monologue d'Arnaud, pose beaucoup de questions. Qui sont les vaincus, qui sont les coupables ? Qui sont les gentils, qui sont les méchants ? Que s'est-il passé et que va-t-il advenir ? Pourquoi la haine, pourquoi la peur ? Il laisse planer en tous cas en creux une énigmatique invitation à la confrontation réconciliante comme à l'habitude chez Gabriel Calderón afin que les points de vue se rencontrent et apprennent à vivre ensemble. Là aussi, la voix empruntée est celle d'un théâtre provocateur et brusquant qui risque d'infantiliser les spectateurs.

3- Affolements et désordres en cultures occidentales – Rafael Spregelburd

Finalement, nous en venons aux dystopies proposées par le théâtre de Rafael Spregelburd qui relèvent d'un tout autre ton. Ses univers dramatiques s'éloignent de l'humanité du mal et de la violence convoquées par nos deux auteurs précédents. De manière d'autant plus implicite et polysémique chez ce troisième auteur, la dystopie critique prend la forme d'un affolement social, moral et idéologique capable de traduire différentes facettes problématiques de notre monde occidental contemporain. Entre l'écho loufoque d'un chaos économique, de fait caractéristique de l'Argentine de la crise, le portrait d'une culture du recyclage et du stéréotype ou encore la satire de la politique et des idéologies en débat, Rafael Spregelburd offre autant de pistes de réflexion qui ne s'épuisent pas.

somos, los derrotados. Nos han derrotado. A ustedes los mueve la soberbia, la arrogancia y el miedo que produce la Victoria. Porque ustedes han vencido. Me han vencido. Somos los perdedores y estamos contra los vencedores. Mañana nosotros venceremos y ustedes serán los derrotados. El mundo como el universo se divide siempre entre vencedores y perdedores y la energía que mueve el mundo y al universo se basa en los choques que producen nuestras guerras. El mundo se mueve por la envidia y se basa en el resentimiento. Ustedes no harían nada sino supieran, sino estuvieran seguros que nosotros vamos a hacer algo, para bajarlos, para moverlos, para pisarlos. Nos mueve el odio, los mueve el miedo. El mundo es una gran equivocación que gira sin parar en sentido contrario al que debería, y su fuerza, centrifuga, dispara a lo lejos a todos los sentimientos suaves, a todos los débiles. Y yo me siento más unido a esta tierra que nunca, aferrado, arraizado con todos los sentimientos bajos que han querido entrar por mis pies. Soy humano, soy asquerosamente humano, estoy pronto para la guerra y sino hay guerra estoy pronto para generarla. No han aprendido nada, nadie ha aprendido nada. Y las guerras que alguna vez hubieron, las dictaduras, las muertes, las traiciones, los raptos, las violaciones, las torturas, todo, todo, todo volverá. Porque nadie entendió nada."

3-1 Immersion dans un monde chaotique du tout économique

La première et la dernière pièce du corpus spregelburien évoluent dans un contexte proche de notre monde contemporain où le marché économique est aussi omnipotent qu'arbitraire. De fait, *La Connerie* et *Spam* s'écrivent lors de moments où la réalité argentine est fortement perturbée par des crises économiques déjà-là ou à venir. Au tournant des années deux-mille pour la première pièce, un peu moins de quinze ans après pour la seconde, la vie sociale et politique en Argentine continue pendant ce temps de donner l'impression d'un chaos que Rafael Spregelburd s'approprie et reformule.

3-1-1 Entre cupidité et bêtise – *La Connerie*

Au milieu de la confusion générale dont relève *La Connerie*, l'argent serait un des principaux fils rouges des cinq histoires qui composent la pièce. Cette libre inspiration du pêcher de cupidité en pleine *pampa* de Las Vegas met en scène des intrigues où les personnages sont acteurs et victimes d'une course folle à l'argent facile. Comme le résume Teresita Mauro, l'implantation du décor n'y est pas pour rien :

Géographie diffuse, au milieu du désert des terres nord-américaines, proches de la plus grande ville consacrée à la diversion et aux jeux de hasard où l'argent circule comme la valeur principale⁴²⁹.

Les deux marchands d'Arts, Emma et Richard, ont pour mission de convaincre de riches hommes d'affaires d'acheter à prix d'or un tableau inconnu et en mauvais état. S'en suit tout un trafic maffieux dans les règles du marché noir, en passant par l'invention d'un courant d'Art Moderne jusqu'au chantage d'une professeure passionnée de l'Université publique. La romance des deux policiers, Wilcox et Zielinsky, est vite troublée par une sombre histoire de corruption alors que leur collègue Davis les oblige malgré eux à gaspiller absurdement l'argent trouvé par hasard sur le lieu d'un crime. Finnegan, le génial mathématicien, fuit lui au contraire désespérément les maisons d'édition et leurs offres plus que généreuses afin

⁴²⁹ Mauro Castellarín, Teresita, "El caos, el orden y la trascendencia en La estupidez y el pánico de Rafael Spregelburd", *Arrabal*, n° 7-8, 2010, p. 225: "Geografía difusa, en medio del desierto en tierras norteamericanas, próximas a la mayor ciudad destinada a la diversión y a las apuestas en juegos de azar y por la que circula el dinero como valor fundamental." (Nous traduisons.)

d'éviter la publication de l'équation révolutionnaire qu'il a inventée. Elle pourrait, en effet, conduire une humanité insuffisamment préparée à sa perte. Pourtant l'endettement de son fils Brad auprès de mafieux producteurs de musique pop siciliens l'oblige à la vendre finalement auprès d'un journal grand public. Ralph, Maggie, Jane, Ken et Martin, entre vagues connaissances et vieux amis, se réunissent pour gagner de l'argent dans les casinos de la région grâce à un truc pseudo mathématique applicable au jeu de la roulette. Finalement, John, comédien raté et ouvertement alcoolique, joue des seconds rôles de *télenovela* pour pouvoir se payer les prostituées bon marché des motels de la région.

Le décor est planté. Les caricatures évidentes des personnages et les situations stéréotypées contribuent d'un univers vide de sens où tous les rapports humains semblent gâtés par l'attrait du gain. Ainsi, la pièce est traversée de personnages plus vulgaires les uns que les autres, comme cet homme d'affaires texan qui confond le concept de la pantoufle et la peinture de Van Gogh :

MR. BANCROFT : Nous pourrions discuter du prix plus tard. Si j'y trouve un quelconque intérêt. Dans ce « Dorothy se réveille »... Vous me prenez pour qui ? Je vous observe depuis un moment. Vous pensez que parce que je peux me payer tout ce que je veux, je suis incapable de me rendre compte si le tableau me plaît ou non ? J'ai rien à foutre des poires de Bullings. Ou du phallus de Van Gogh. Vous voulez décider de ce qui est bien ? Vous vous trompez. Écoutez : j'ai les meilleurs chevaux de course. Je fais de l'argent avec eux dans mon temps libre. Beaucoup d'argent, beaucoup de temps libre. Mais quand je rentre chez moi, ce qui me rend le plus heureux c'est une paire de pantoufles que ma bonne a achetées. C'est comme ça : des pantoufles misérables. J'aime bien les regarder, elles me mettent de bonne humeur, et elles ne valent rien. Elles n'ont pas de prix. Ce tableau vaut très cher, ça se voit, mais en soi ça ne me fait rien. Il faudra que le tableau soit bon. Très bon⁴³⁰.

Ce fameux tableau incarne toute l'imposture dont se dote l'art face aux questions d'argent. Son histoire et sa valeur initialement insignifiantes sont réinventées de toutes pièces par Richard et Emma afin de le vendre beaucoup plus cher que ce qu'il vaut vraiment :

⁴³⁰ Di Fonzo Bo, Marcial, Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa, op.cit.*, p. 34 (Texte original.) "MR. BANCROFT: Podemos discutir el precio luego. Si veo en él motivos de interés. En "Dorothy despierta"... ¿Qué creen ustedes de mí? Hace un rato que los observo. ¿Creen que sólo porque puedo pagar lo que a mí se me antoje no puedo darme cuenta de si el cuadro me gusta o no? ¿Qué me importan a mí las peras de Bullings ? ¿O el falo de Van Gogh? ¿Ustedes quieren decidir lo que es bueno? Se equivocan. Escuchen esto: tengo los mejores caballos de carrera. Hago dinero con ellos en mis ratos libres. Mucho dinero, muchos ratos libres. Pero cuando llego a casa, lo que más feliz me pone son unas pantuflas que compré mi criada. Es así: unas miserables pantuflas. Me gusta verlas, me ponen bien, y no valen nada. No tienen precio. Este cuadro es muy valioso, se ve, pero eso en sí mismo a mí no me dice nada. El cuadro tendrá que ser bueno. Buenísimo."

RICHARD : [...] Au boulot. Comment s'appelait le restaurant où l'on s'est arrêté juste avant Winnemucca ?
 EMMA : Blake's.
 RICHARD : Blake. Très bien. Ethan Blake.
 EMMA : Cherchons l'année maintenant.
 RICHARD : Un autre Blake, Ronald Blake Jr., a marqué le point décisif au championnat d'été de la Ligue Majeure à Cincinnati, en 1945.
 EMMA : La même année que la fin de la guerre ?
 RICHARD : Tant mieux. La coïncidence est la mère de la turbulence.
 EMMA : 1945, parfait. Comment s'appelait la serveuse ?
 RICHARD : La nôtre ? Ou la noire ?
 EMMA : La nôtre. Je n'ai pas vu la noire.
 RICHARD : Doreen...
 EMMA : Non. Trop moderne...
 RICHARD : Dorothy ?
 EMMA : Dorothy. Qu'est-ce que tu aimerais qu'il y ait eu sur la toile ?
 RICHARD : Si je peux choisir, des nichons. Une chose très simple, très figurative, très dénudée.
 EMMA : Accepté. 1945, Angleterre, des nichons, peinture à tempera, Dorothy, Blake.
 RICHARD : On se fait un chinois ?
 EMMA : Un chinois, oui. Allons-y, je prends le papier saumon. Cache le tableau sous le lit.
 RICHARD : T'inquiète pas, Emma. Il ne vaut pas encore deux millions. Ce ne sont que des taches d'humidité⁴³¹.

L'art intègre alors complètement les mécaniques capitalistes qui ont pour règle la spéculation symbolique ou virtuelle loin d'une quelconque préoccupation pour la valeur réelle de l'objet :

RICHARD : On va poser la question autrement. La valeur de ce tableau réside fondamentalement dans le fait qu'il n'en reste pas grand-chose. C'est comme de l'or, comme du pétrole ou comme les ressources naturelles. Le prix augmente en relation avec sa lente – mais persistante – disparition.
 MR. BANCROFT : Comme le pétrole⁴³².

Paradoxe réécriture du péché de cupidité, *La Connerie* relève surtout d'un gigantesque et superficiel gaspillage propre au néolibéralisme, dont l'agitation peine à cacher les

⁴³¹ *Ibid.*, p. 6 (Texte original.) "RICHARD: Manos a la obra. ¿Cómo se llamaba el restaurante donde paramos justo a la entrada de Winnemucca? EMMA: Blake's. RICHARD: Blake. Muy bien. Ethan Blake. EMMA: Vamos a por el año. RICHARD: Otro Blake, Ronald Blake Jr., convirtió el tanto decisivo del campeonato de verano de la Liga Mayor en Cincinnati, en 1945. EMMA: ¿El mismo año que terminó la guerra? RICHARD: Mucho mejor. La coincidencia es la madre de la turbulencia. EMMA: 1945, entonces. ¿Cómo se llamaba la camarera? RICHARD: ¿La nuestra? ¿O la negra? EMMA: La nuestra. No vi a la negra. RICHARD: Doreen...EMMA: No. Muy moderno... RICHARD: ¿Dorothy? EMMA: Dorothy. ¿Qué te gustaría que hubiera habido en la tela? RICHARD: Si puedo elegir, pezones. Algo muy sencillo, muy figurativo, muy sin ropa. EMMA: Concedido. 1945, Inglaterra, pezones, témperas, Dorothy, Blake. RICHARD: ¿Comida china? EMMA: China, sí. Vamos. Me llevo el papel salmón. Guardá el cuadro bajo la cama. RICHARD: No te preocupes, Emma. Todavía no vale los dos millones. Y no son más que manchas de humedad."

⁴³² *Ibid.*, p. 31(Texte original.) "RICHARD: Vamos a ponerlo en otros términos. El valor de esta pintura radica fundamentalmente en que queda poco de ella. Es como el oro, como el petróleo, como los recursos naturales: el precio aumenta en relación con su lenta -pero persistente- desaparición. MR. BANCROFT: Como el petróleo."

dramatiques situations qu'il provoque systématiquement. Les rapports entre les personnages sont violents, non contrôlés, et traduisent une angoisse plus profonde qui ressort à chaque instant. À titre d'exemple, le pacte terrible entre les trois policiers pour dépenser tout l'argent illégalement récupéré tourne à la transformation en martyr de Davis par les deux autres qui le frappent sans raison :

WILCOX (*voix off*) : Hier on s'est encore disputé pour la même chose, l'argent, la Land-Rover... et nous avons encore frappé Davis aux mêmes endroits. C'est lui qui a commencé. Nous ne l'avons pas fait exprès. Il a une côte cassée, mais il ne dira rien. Il sait qu'il ne peut rien dire. Il sait que nous pouvons parler de son épilepsie⁴³³.

À la fois bourreaux et victimes emportés dans une situation qui les dépasse, Wilcox et Zielinsky agissent de manière injustifiée non sans rappeler les événements tant spontanés qu'hyper violents relevés pendant les pires moments de la crise argentine de 2001.

De fait, les personnages semblent avoir des moments de lucidité sur le manège ridicule auquel il participe et les failles de ce dernier se font de plus en plus sentir au milieu du ton généralement comique. Dans ce sens, John, le comédien raté, explique :

Maman, tu as vu beaucoup de films complètement cons. Ce n'est pas de ta faute. Ce pays ne produit que des films cons. J'ai travaillé dans un de ces films. Et je vais te dire un truc : pour faire ces films, il y a derrière un tas de gens, un tas de mafieux, qui spéculent sur la souffrance. Ils en font un argument, l'esthétisent, et à la fin ils te le présentent de façon à ce que tu croies qu'au moins tu as appris quelque chose. Eh ben maman tout ça, c'est de la merde. Tout ça n'existe pas, on peut souffrir infiniment sans aucune leçon à tirer. Et sans rien apprendre pour la prochaine fois. Et c'est ça qui nous est arrivé⁴³⁴.

Pourtant la plupart du temps, les personnages se laissent porter par les événements, laissant au spectateur le rôle de contempler le panorama des entrechoquements de ce monde régi par l'argent. Là, une société tant éprouvée physiquement que fragmentée moralement se dessine dont la bêtise n'épargne personne. Teresita Mauro explique dans ce sens :

⁴³³ *Ibid.*, p. 129 (Texte original.) "WILCOX (*voz en off*): Ayer volvimos a discutir los tres por lo mismo, el dinero, la Land Rover... y volvimos a pegarle a Davis en los mismos lugares. Él empezó. No lo hicimos a propósito. Tiene una costilla rota, pero no va a decir nada. Sabe que no puede decir nada. Sabe que podemos decir lo de su epilepsia."

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 28-29 (Texte original.) "Mamá, vos viste muchas películas estúpidas. No es tu culpa. Éste es un país de películas estúpidas. Yo trabajé en una. Y te digo una cosa: en esas películas, hay atrás un grupo de gente, un grupo de mafiosos, que especulan con el sufrimiento. Lo hacen argumento, lo estetizan, y al final te lo presentan de manera que creas que por lo menos aprendiste algo. Bueno, mamá, todo eso es una basura. No hay tal cosa, se puede sufrir infinitamente sin que haya lección alguna. Y sin aprender nada para la próxima vez. Y eso es lo que nos pasó a nosotros."

La Connerie représente, de manière grotesque et démesurée, l'avarice, le pouvoir de l'argent comme valeur absolue d'une société fragmentée, dissociée qui voit seulement la valeur monétaire de tout ce qui l'entoure. La parodie et la critique sous-jacente s'étendent alors à toute la société et ses institutions⁴³⁵.

3-1-2 Culture médiatico-libérale et autres poubelles cosmopolites – *Spam*

De manière semblable, l'intrigue de *Spam* plus circonscrite autour d'un personnage unique, esquisse un monde contemporain affolé, où les conséquences du néolibéralisme ne cessent de tendre au chaos généralisé. Actualité oblige, la crise économique s'est déplacée ici au cœur même de la vieille Europe, entre les églises et les tableaux baroques de la tranquille île de Malte. La course poursuite entre Monti et la mafia chinoise devient de fait le prétexte à l'évocation d'une réalité toujours plus technologique et mondialisée même si par ailleurs de moins en moins humainement éthique.

Le monologue de Monti à la manière d'un récit de journal quotidien commence par la discussion du professeur avec une ancienne étudiante qui lui demande de bien vouloir diriger son mémoire. Dans l'attente de ses pages, impatient, ce dernier ouvre un spam qui propose d'aider une jeune fille de Kuala Lumpur victime de la violence de son oncle. Il s'agit tout simplement de recevoir un temps sur son compte bancaire les quelques millions de dollars dont elle a hérité afin de les cacher à ce dernier. Monti accepte sans trop savoir, l'argent arrive sur son compte et provoque la surprise de sa banque. Il est alors convoqué et préfère tout transférer sur un compte *PayPal* afin d'étouffer les soupçons. Le lendemain, la mafia chinoise arrive devant sa porte, mais Monti les esquivent en s'envolant pour l'île de Malte. Plus un sou en poche, il dispose cependant de quatre millions sept cents euros sur son compte *PayPal*. Cela lui permet d'acheter un stock de poupées chinoises, un souffleur personnel de feuilles mortes et le premier smoking de James Bond. Mais les Chinois le traquent jusque sur l'île dans une course poursuite qui finit par provoquer son terrible accident. Amnésique,

⁴³⁵ Mauro Castellarín, Teresita, "El caos, el orden y la trascendencia en La estupidez y el pánico de Rafael Spregelburd", *op.cit.*, p. 224 : " La estupidez representa, de manera grotesca y desmesurada, la codicia, el poder del dinero como valor absoluto de una sociedad fragmentada, disociada que ve solamente el valor monetario de todo lo que la rodea. La parodia y la crítica subyacente se extienden a toda la sociedad y a sus instituciones." (Nous traduisons.)

Monti ne peut compter que sur les spams, les rdv Skype et ces objets *PayPal* pour se reconstruire un semblant d'identité.

À travers cette fable atypique, l'œuvre convoque le monde tout entier sur la petite île de Malte et en dévoile les dynamiques les plus sombres du capitalisme. Du spam initial pour élargir son pénis au stock suspicieux de poupées chinoises, en passant par les déchets laissés par le naufrage du Costa Concordia, toute la réalité semble une immense poubelle où les valeurs se confondent et les cultures s'annulent. Ainsi le scénario de la journée 17 « Déchets virtuels » s'efforce de détailler le contenu de la carcasse du bateau échoué dans un soin du détail aussi inquiétant que critique :

Le Costa Concordia a coulé parmi les rochers en Italie. Est-ce que ses passagers – ceux qui ont survécu et ceux qui ont péri – savaient par hasard qu'ils s'embarquaient sur une ruine à venir ? On continue de trouver des cadavres coincés dans la coque. À la différence des Tours Jumelles - l'autre ruine de mon époque - qui ont disparu dans leurs propres décombres laissant place à des projets abstraits de lumière et de futur, ce paquebot restera sans doute échoué sur les côtes d'un pays de moins en moins enclin à en ramasser les débris colorés qui – couche après couche – demeureront comme un témoignage indispensable d'un empire d'occident brisé en mille morceaux. Je doute du succès de ces plans fantaisistes de soulever le colosse à l'aide de ballons et de le traîner jusqu'au chantier naval : tout au plus, ils essaieront d'aspirer le carburant (deux longues semaines pour sucer toute l'essence), mais tous les biens utiles qui ont appartenu au paquebot cesseront d'être des outils pour devenir de la matière peu soluble. De la matière. Matière qui s'entasse dans une nouvelle couche géologique, couronnée de fer torturé et de goudron durci : les serviettes de bain bariolées du pont, des transats faits de matériaux hybrides dérivés du pétrole, des serre-têtes en nylon, des lunettes de bain, des sceaux en plastique qui servaient de poubelles ; les ordures qu'ils contenaient : un mélange de serviettes hygiéniques, de blisters de médicaments en aluminium, de flacons vides de Chanel Numéro Cinq, de morceaux de coton ; dans les cuisines, des cocottes minute, les couvercles des marmites, des assiettes en porcelaine, les différentes parties des cafetières, des Lavazzas, des salières, des poivriers, des vinaigriers, de l'huile à frire méditerranéenne en quantité suffisante pour imperméabiliser l'île d'Elbe toute entière ; dans les cabines, des sacs de courses et des chaussures milanaises, de la technologie chinoise abandonnée dans le vacarme des sirènes, iPad, ebooks, iPhone, des écouteurs, des câbles, des souris, des petites caméras, des batteries, des disques durs moisies, deux ou trois livres (plus biodégradables que les substances déjà dites) des habits, des couches, des biberons Chicco, des vibromasseurs à pile, un CD d'Eros Ramazzotti... La liste est infinie et prouve qu'il n'y a rien de plus vieux, de plus vétuste, que le présent⁴³⁶.

⁴³⁶ Pisani, Guillermo (trad.), *Spam, op.cit.*, p. 33. (Texte original) "Se hundió el Costa Concordia entre las rocas italianas. ¿Sabrían tal vez sus pasajeros - los que sobrevivieron y los muertos - que se embarcaban en una ruina venidera? Siguen encontrando cadáveres atrapados en el casco. A diferencia de las Torres Gemelas, la otra ruina de mi época, que desapareció de su propio pedregullo para dar paso a planes abstractos de luz y de futuros, este barco quedará probablemente hundido a la orilla de un país cada vez menos dispuesto a rastrillar sus restos coloridos, que - como capas apiladas sobre capas- quedarán como testimonio indispensable de un imperio de occidente hecho pedazos. Es cosa. Cosa que se apila en esta capa geológica novísima, coronada de hierro torturado y de alquitrán endurecido: toallones colorinches de cubierta, reposeras de materiales mixtos derivados del petróleo, vinchas de nylon, antiparras, baldes de plástico que servían como tachos de basura; la

À la manière d'une sombre élucubration sur les catastrophes écologiques à venir, le bateau semble la métaphore d'un monde consumériste à la dérive. Il passe du statut d'objet moderne par excellence à une poubelle grandeur nature aussi pathétique qu'effrayante.

3-2 Règne symbolique du superficiel et de la médiocrité – *La Paranoïa*

L'univers de *La Paranoïa* est constitué de références types plus clichées les unes que les autres comme le laissait deviner la liste des personnages évoquée au début de notre étude. Les stéréotypes semblent avoir pris la place de l'humanité pendant que la pièce se projette dans l'an 20.000 ap. J.C. Répondant aux exigences des mystérieuses Intelligences, les humains deviennent alors des spécialistes pour créer des fictions bon marché où règnent le superficiel et la médiocrité. Le tourbillon inquiétant de corps et d'objets recyclés finit par provoquer une paranoïa digne de ce nom et, cela, à tous les niveaux de la fiction.

De fait, notre commando d'élite illustre assez bien cette médiocrité entre un mathématicien clairement limité en calcul mental, un astronaute épileptique rescapé d'un accident aérospatial, une romancière de bestsellers forcée de s'autoplager pour raison commerciale et enfin une robot G4 caractérisée par sa trop grande émotivité. Le tout est chapoté par le Colonel des Opérations Spéciales qui doit se dédoubler en sa propre sœur, une nonne tyrannique, pour imposer un peu d'autorité au sein de l'équipe. Le groupe s'efforce alors de trouver une histoire originale à donner aux Intelligences, mais leur imagination semble complètement saturée de fictions stéréotypées. La scène suivante se déroule au début de la pièce alors que Julia lance les premières pistes d'une histoire mélodramatique entre reines de beauté et pétrole vénézuélien. Sa méthode est accidentelle

basura de estos baldes: mezcla de toallitas femeninas, blisters de medicamentos aluminizados, frascos vacíos de Chanel Número Cinco, algodones; en las cocinas, ollas a presión, tapas de cacerolas, porcelana, diversas partes de cafeteras, de Lavazzas, saleros, pimenteros, vinagreras, aceite de fritura mediterránea como para impermeabilizar la Isla de Elba toda entera; en los camarotes, bolsas de compras y zapatos milaneses, tecnología china abandonada en el fragor de la sirena, iPads, eBooks, iPhones, auriculares, ratones, cables, camaritas, baterías, discos duros enmohecidos, algún que otro libro (más biodegradable que otras sustancias ya descritas), ropa, pañales, mamaderas marca Chicco, vibradores a pila, algún CD de Eros Ramazzotti... La lista es infinita y demuestra que no hay nada más viejo y más vetusto que el presente."

et arbitraire, nous y reviendrons d'ailleurs par la suite, mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse ici, elle s'élabore depuis un recyclage systématique de lieux communs :

JULIA : Mais, qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ? Qu'on invente une fiction avec d'autres catégories, avec des règles que personne ne connaît, que nous fassions des marionnettes pour sélénites. Et qui va nous entraîner pour ça ?

COLONNEL : Personne. Faites ce que vous savez déjà faire.

JULIA : Ah bon ? Je vais vous dire ce que je sais, je vais vous montrer comment je travaille. Pour que vous compreniez que ce n'est pas de la mauvaise volonté. Vous voulez un succès ? *Elle s'assoit pour réfléchir. Tous les autres l'observent. Rien ne lui vient.* Faites voir, passez-moi ce que vous avez dans ce cartable. *Elle fait référence à une petite valise.*

COLONEL : Là-dedans ? De quoi avez-vous besoin ?

JULIA : N'importe quoi. Ce que vous avez à portée de main.

COLONEL : Une carte. *Il la lui donne.*

JULIA : Un planisphère. Génial. Elle met le doigt n'importe où. Puis elle le passe à Béatrice. Béatrice, tu pourrais m'amplifier ça ? Béatrice monte sur une bicyclette fixe, pédale un peu et projette la carte sur le mur. C'est une partie des Guyanes et des Caraïbes. Qu'est-ce que c'est que ça, comment ça s'appelle ? Guaya...Guaya...?

COLONEL : Venezuela.

JULIA : Venezuela. Voyons... deux ou trois clichés... Caraïbes. Pétrole. Miss Venezuela. Quoi encore ? *Elle observe les autres.* Quelqu'un veut participer ?

CLAUS : Une énigme policière. [...] Une fille vénézuélienne, timide, brune, est prise par l'État... [...] Encore mieux, c'est une Corporation... qui entretient des liens forts avec l'État... une administration parallèle au gouvernement vénézuélien.

JULIA : Bien. La fille est choisie parmi plusieurs petites vénézuélienne...Hm. Ça marche. La petite est née sur un site touristique, disons... *Regardant la carte.* [...] L'île Margarita. C'est là qu'elle est née. Et dès le début de l'école primaire... [...] on commence à lui faire subir des opérations chirurgicales. Et cette Corporation la prépare pour qu'elle soit Miss Venezuela et par la suite, logiquement, Miss Monde. Fin. Vous voyez, colonel ? Je me laisse régir par les clichés et le caprice. Qu'est-ce qui vous fait penser que je vais pouvoir construire pour vous une fiction que vos copines étrangères n'aient pas encore gobée⁴³⁷ ?

⁴³⁷ Di Fonzo Bo, Marcial, Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa, op.cit.*, pp. 42-44 (Texte original.) "Julia: Pero, ¿qué quiere que hagamos? ¿Qué inventemos una ficción con otras categorías, reglas que nadie conoce, que hagamos títeres para selenitas? ¿Y quién nos va a entrenar para esto? Coronel: Nadie. Haga lo que ya sabe. Julia: ¿Ah, sí? Yo le diré lo que sé, vea cómo trabajo yo. Para que entienda que no es mala voluntad. ¿Quiere un éxito? (*Se sienta a pensar. Todos la observan. No se le ocurre nada.*) A ver, deme lo que tiene en esa cartera. (*Se refiere a un maletín.*) Coronel: ¿En ésta? ¿Qué necesita? Julia: Cualquiera cosa. Lo que tenga más arriba. Coronel: Un mapa. (*Se lo da.*) Julia: Un planisferio. Genial. (*Pone el dedo en cualquier parte. Luego se lo pasa a Beatriz*) A ver, Beatriz, ¿me amplías esto? (*Beatriz sube a una bicicleta fija, pedalea un poco y luego proyecta el mapa sobre la pared. Es una porción de las Guayanas y el Caribe.*) ¿Qué es esto, cómo se llama? ¿Guya... Guaya...? Coronel: Venezuela. Julia: Perfecto. Venezuela. A ver... un par de clichés... Caribe. Petróleo. Miss Venezuela. ¿Qué más? (*Observa a los presentes.*) ¿Alguien quiere colaborar? [...] Claus: Un enigma policial. [...] Una chica venezolana, tímida, morena, es tomada por el estado... [...] Mejor es una Corporación...con fuerte vinculación estatal... Una corporación paraestatal venezolana. Julia: Bien. A la chica la eligen entre muchas otras venezolanas... Mh. Esto funciona. La pequeña ha nacido en un sitio turístico, digamos... (*viendo el mapa*) [...] Isla Margarita. Ahí nació. Y desde que empieza la escuela primaria, se le empiezan a hacer cirugías. Y esta Corporación la prepara para ser Miss Venezuela y lógicamente después Miss Mundo. Fin. ¿Ve, Coronel? Me rijo por el cliché y el capricho. ¿Qué le hace pensar que voy a poder construirle una ficción que sus amigas extranjeras no se hayan fumado todavía?"

Lucide sur la nature de ses propres histoires, Julia a tout le profil du technicien scénariste qui utilise la facilité et l'efficacité du storytelling. Ce champ, défini par Christian Salmon comme « machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits⁴³⁸ », consiste à appliquer le vieux principe de fable aussi bien au niveau artistique que dans des domaines plus polémiques comme en politique ou encore au niveau commercial et entrepreneurial. Dans le cadre de sa thèse sur la dimension politique de l'ambiguïté dans les formes récentes de « Théâtre de la parole », Melisa Yener analyse ainsi les personnages scénaristes du corpus de ses pièces :

Pour chaque scénario, les énonciateurs tentent de produire des récits crédibles, captivants, mais aussi parfois idéologiquement chargés. [...] La production de ces récits repose sur un certain nombre de stratégies discursives : le consensus, l'usage de stéréotypes, les effets d'évidence, et plus globalement, les stratégies de discours [...] Ainsi, l'usage de clichés, qui contribue à fonder l'accord au sein de l'ensemble de voix en jeu, obéit aussi à une visée d'efficacité persuasive : parce que la parole se fonde sur des représentations majoritaires, elle sera plus crédible, plus facilement acceptée par la majorité du public auquel les narrateurs destinent leurs histoires. Il s'agit donc de raconter des histoires conformes aux attentes, aux normes, aux conventions admises⁴³⁹.

Par ailleurs, en avançant dans l'histoire, nous apprenons que toute la logique est à repenser dans la mesure où Brenda, la petite Vénézuélienne en question, est la véritable auteure de l'intrigue générale aux accents de science-fiction. Elle a inventé de toutes pièces les personnages de l'équipe des Opérations Spéciales qui se rendent finalement compte de leur propre superficialité. « Tout ça est mal écrit, écrit des milliers de fois, c'est du pur cliché⁴⁴⁰ » s'exclame alors Julia. Si le renversement métafictionnel est particulièrement riche en significations pour la suite, nous voyons déjà ici que cette lucidité des personnages déplace le cliché lui-même vers la question de la redoutable et persistante efficacité de ces scénarios stéréotypés.

De la même manière que dans *Spam*, la planète intergalactique imaginée dans *La Paranoïa* tend à devenir un champ de consommation absurdement illimité où plus aucune

⁴³⁸ Salmon, Christian, *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

⁴³⁹ Yener, Melisa, *L'ambiguïté dans les formes récentes de « théâtres de la parole » : un renouvellement de la dimension politique du théâtre*, Thèse en Études théâtrales, Université Sorbonne-Nouvelle, 2014, p. 92.

⁴⁴⁰ Di Fonzo Bo, Marcial, Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa*, op.cit., p. 133 (Texte original.) « Julia: Porque usted no existe... Todo esto está mal escrito, escrito mil veces, ¡es puro género! »

distinction de valeur ne se fait. Elle laisse place d'ailleurs à une poubelle surchargée de détritiques inutiles. Ainsi, la gourmandise des Intelligences, incarnation du péché originel de *La Paranoïa*, nous semble l'écho loufoque d'une société capable de produire tout et n'importe quoi. Le Colonel des Opérations Spéciales se vante fièrement de cette capacité des humains :

LE COLONEL : [...] Depuis longtemps, Opérations Spéciales Terriennes veille à ce que notre réserve naturelle de marchandise ne s'épuise pas. Afin de leur fournir de la fiction. Tout y est passé : les œuvres marginales ou consacrées, les jeux vidéo, les Atari, les avant-gardes, les tamagotchis, les techniques anciennes, les téléphones portables, les enregistrements des caméras de surveillance des banques, des immeubles, des maisons⁴⁴¹.

3-3 Satire de la politique et débâcle idéologique

Finalement, certaines pièces de Rafael Spregelburd s'attaquent plus directement encore aux représentations de la politique institutionnel et figurent l'annulation des idéologies partisans entre elles. La dystopie ici laisse place à une confusion des valeurs qui n'épargne personne depuis la dérision généralisée des discours et des postures. En traduisant une sensibilité toute contemporaine et particulièrement vive en Argentine, Rafael Spregelburd pointe par-là même la désillusion face à des ordres représentatifs politiques et médiatiques révolus. Jorge Dubatti précise cette même idée :

Rafael Spregelburd travaille à la dissolution satirique de tous les discours sociaux et politiques, sans qu'aucun personnage positif ne puisse contrecarrer cette dissolution et suggère un modèle à suivre, une « sortie » : il propose une utopie négative en termes sociaux et politiques. Il ne s'attaque pas à quelques-uns en particulier : il s'en prend à tous et personne n'en ressort sauf. Cette expression satirique est corrélative d'une perception fréquente dans l'expérience de notre monde quotidien contemporain : l'impossibilité ou la difficulté de croire, la chute des discours d'autorité, la méfiance face à toute supposée vérité provenant de n'importe quelle affirmation émanant du champ macro-politique ou du discours social⁴⁴².

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 34 (Texte original.) "Coronel: Se llevaron junta toda la danza, les encantó, pero la consumieron enseguida, en nuestro verano de 1359. El Verano sin la Danza, como lo poetizó luego Hildegard. Se llevaron los diarios, los noticieros... Desde hace tiempo, Operaciones Especiales terrestres procuró que esta reserva natural de mercancías no se agotara. Darles su ficción. Todo servía: lo marginal, lo consagrado, los videogames, las Atari, las vanguardias, los tamagochis, los celulares, los videos de las cámaras de seguridad de los bancos, de los edificios y de las casas."

⁴⁴² Dubatti, Jorge : "Sobre el teatro de Rafael Spregelburd: el aspecto social y político, in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, op.cit., p. 149 : " Spregelburd trabaja sobre la disolución satírica de todos los discursos sociales y políticos, sin personaje positivo que contraste con esa disolución y sugiera un modelo a seguir, una "salida": propone una utopía negativa absoluta en términos sociales y políticos. No ataca a algunos: ataca a todos, nadie se salva. Esa expresión satírica es correlato de una percepción frecuente en la experiencia de nuestro mundo cotidiano contemporáneo: la imposibilidad o dificultad de creer, la caída de los discursos de

L'Entêtement et *Tout* sont des pièces particulièrement intéressantes sur cette confusion des valeurs et des idéologies. Cela s'explique peut-être parce qu'elles naissent toutes deux de commandes émises par des institutions étrangères⁴⁴³. La première devine le présent au regard du passé depuis le contexte dépitant de la Guerre d'Espagne, la seconde s'interroge sur la question de l'État, l'Art et la Religion à la manière de fables de la fin.

3-3-1 La Guerre d'Espagne ou la défaite en héritage – *L'Entêtement*

Alors que la consigne initiale consistait à aborder le futur depuis le théâtre, Rafael Spregelburd décale la question et s'intéresse à l'Histoire comme un anachronique avenir dont les échecs et les impasses seraient les échos directs de notre présent. Il affirme dans ce sens que :

[...] l'excuse du passé est un moyen idéal pour parler en termes peu corrects et très ludiques du présent de notre pays, c'est-à-dire, sa vie politique actuelle⁴⁴⁴.

Le rendez-vous loupé, gâché, empêché de la Guerre d'Espagne semble un terrain privilégié pour mener cette réflexion. En effet, elle annonce à elle seule la grande désillusion idéologique du siècle à venir autant au niveau national qu'international.

L'Entêtement nous plonge d'abord dans un temps vraisemblable de la Guerre d'Espagne à travers des références précises et une certaine unité thématique. L'approche semble relativement inédite vis-à-vis de son théâtre précédent alors qu'il s'agit ici d'établir un terrain historico-idéologique commun avec le spectateur :

Je n'avais jamais eu recours à un paysage historique concret dans mes textes précédents de *L'Héptalogie*, même si j'y mentionnais des guerres douteuses plus ou moins probables dans *L'Inappétence* et *La Modestie*. Mais les avantages soudains d'habiter un paysage universel, comme celui de la Guerre civile d'Espagne sont nombreux : comme dans le cinéma de genre les postulats et

autoridad, de la desconfianza en la supuesta veracidad de cualquier predicación proviene del campo macro político ni del discurso social." (Nous traduisons.)

⁴⁴³ *L'Entêtement* est écrit dans le cadre d'une commande et elle est montée en langue allemande en 2008 par le metteur en scène Burkhard Kosminski avec la Fondation BHF pour sa biennale Frankfurter Positionen. *Tout* est commandé par le théâtre Schaubühne, de Berlin, dans le cadre de son festival *Digging deep and getting dirty*, Festival international d'Auteurs sur l'identité et l'histoire, en 2009.

⁴⁴⁴ Hartwig, Susanne, Portl, Klaus (éd.) "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, 2008, p. 65: "[...] la excusa del pasado es una herramienta perfecta para hablar en términos muy poco correctos pero muy lúdicos sobre el presente de nuestro país, lo que es decir, sobre su vida política actual." (Nous traduisons.)

les axiomes préalables servent comme garantie au vraisemblable, même si on se permet ensuite de commettre les pires aberrations narratives⁴⁴⁵.

De fait, la pièce brouille les pistes en choisissant d'adopter le point de vue des franquistes au sein de la maison bourgeoise du commissaire Planc. Ce dernier nous est présenté comme « un homme élégant, affable, raisonnable : un humaniste. Ou tout le contraire⁴⁴⁶ ». Entre idées douteuses et cordialité du ton, la posture idéologique de Planc reste ambivalente tout le long de la pièce. Si l'ensemble du dispositif de narration permet de décliner en coulisses dans un deuxième et un troisième temps les points de vue dissidents, nous entrons dès la première scène dans le quotidien des fascistes. Ici Planc reçoit l'adjudant Riera qui fait part de l'accusation d'un voisin propriétaire contre ses paysans, ces derniers ayant emporté avec eux la charrue, quelques chèvres ainsi que la femme et les filles du propriétaire, qui pour leur part, ont suivi délibérément les révolutionnaires :

RIERA : (*Il lit.*) « À ceci l'accusé a répondu avec violence et sans manières : « Quel titre de propriété tu as pour cette charrue ? » Et... enfin... il semble qu'ensuite il a ajouté : « Je connais cette charrue mieux que toi ; je travaille avec elle du matin au soir pour dépecer cette terre. Stérile. Je sais comment mettre ses tranchants de travers lorsqu'il ne pleut pas des semaines durant et que la terre se tasse en mottes. Je sais à quelle profondeur planter les houes ; je sais avec combien de force exciter les chevaux pour tracer les sillons. Que sais-tu, en revanche, de cette charrue, pour réclamer sa propriété ? »

PLANC : Et il a pris la charrue ?

RIERA : Et des armes⁴⁴⁷.

S'ensuit alors une scène de vif débat entre Planc et ses amis alors que ce premier se demande si l'affaire les concerne vraiment en tant que fonctionnaires de l'État :

⁴⁴⁵ "Entrevista con Rafael Spregelburd para la publicación de *La terquedad*", in *La terquedad, Hepatología de Hieronymus Bosch VII*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, p. 140: "Yo no había usado un paisaje histórico concreto en ninguna de las entregas anteriores de la Heptalogía, si bien hay menciones vagas a guerras más o menos probables en *La inapetencia* o *La modestia*. Pero las súbitas ventajas de habitar un paisaje universal, como el de la Guerra Civil Española, son muchas: como en el cine de género, los postulados y axiomas previos operan como garantías de verosimilitud, incluso cuando uno pretende cometer las mayores aberraciones narrativas." (Nous traduisons.)

⁴⁴⁶ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *L'Entêtement*, *op.cit.*, p. 13 (Texte original.) "Es un hombre elegante, afable, razonable: un humanista. O todo lo contrario."

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 14 (Texte original.) Riera: (*Lee.*) "A lo que el imputado respondió con violencia y sin modales: '¿Qué título de propiedad tienes para este arado?'" Y... bueno... parece que luego agregó: "'Conozco este arado mejor que tú; trabajo con él de sol a sol para cuartejar esta tierra. Infértil. Sé cómo poner los filos de lado cuando no ha llovido en semanas y la tierra se apelmaza en terrones. Sé a qué profundidad clavar los azadones; sé con cuánto ahínco azucar a los caballos para que se abra el surco. ¿Qué sabes tú, en cambio, de este arado, para reclamar sobre él tu propiedad? Planc: ¿Y se llevó el arado? Riera: Y armas."

PLANC : C'est bon, réjouissons-nous que les choses aient changé. Et que ces abrutis s'entre-tuent à Barcelone.

ARIBAU : Ils perdront la guerre, c'est vrai. Mais leurs idées sont un cancer qui se propage parmi les civils.

MAGDA : Comme ces abrutis de paysans.

ARIBAU : Pourquoi ont-ils emporté la charrue de Puyò ?

PLANC : Et bien ... on dirait qu'ils croient qu'elle leur appartient.

ARIBAU : Et ce depuis quand ?

PLANC : Depuis que ce pays est devenu communiste. Veux-tu que nous révisions ensemble à qui appartient la charrue ?

ARIBAU : Ce n'est pas nécessaire. Je le sais parfaitement.

PLANC : D'accord.

ARIBAU : Combien de temps devons-nous encore supporter le pillage de notre propriété, l'enlèvement de nos filles ? (*Faisant allusion à Riera.*) Celui-là ?

PLANC : Si c'était un enlèvement, je poursuivrais immédiatement les ravisseurs. As-tu le moindre doute ?

Silence.

MAGDA : Une révolution est un enlèvement déguisé. Ces pauvres femmes ont été trompées. [...] Voilà. Une escroquerie. Une aberration. Deux trois jeunes fougues, habillés à la mode, portant le même uniforme pour cacher la misère de leur berceau. Des airs nouveaux, de l'air frais qui arrive de Russie... Un drapeau en couleurs, des promesses, des chansons contagieuses...⁴⁴⁸

Non sans humour, la pièce dresse un portrait mordant des personnages et de leurs arguments en laissant ouvertement savoir de quel côté le concepteur originel de la pièce se trouve. Mais c'est la débâcle utopique de la révolution, dont témoignent les discours des franquistes, qui est ici au cœur de la réflexion dystopique.

Ainsi les représentants de l'autre bord, notamment, Dimitri, le Russe communiste en visite, et Sanchis, le poète au service de Planc, sont les premiers à constater l'échec de cette guerre et ses terribles conséquences au niveau mondial. Si le premier considère un instant que « dans cette guerre l'Europe met en jeu l'histoire de l'homme », le second lui répond

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 20-21. (Texte original.) "Aribau: ¡Perderán la guerra, es cierto! Pero sus ideas son un cáncer, y se extienden por la población civil. Magda: Mira a estos campesinos brutos. Aribau: ¿Por qué se llevan el arado de Puyò? Planc: Ya veis... Parece que creen que les pertenece." Aribau: ¿Y eso desde cuándo? Planc: Desde que este país se ha vuelto comunista. ¿Quieres que repasemos juntos a quién le pertenece el arado? Aribau: No es necesario. Lo sé perfectamente. Planc: Vale. Aribau: ¿Cuánto más debemos soportar el saqueo de nuestra propiedad, el secuestro de nuestras hijas? ¿Quién nos protege? (Aludiendo a Riera.) ¿Éste? Planc: Si fuera un secuestro, iría ya mismo detrás de los secuestradores, ¿te cabe alguna duda? *Silencio.* Magda: Una revolución es un secuestro disfrazado. Estas pobres mujeres han sido engañadas. [...] Magda: Eso. Una estafa. Una aberración. Un par de jóvenes fogosos, vestidos a la moda, uniformados de lo mismo para tapar la miseria de su cuna. Aires nuevos, aires frescos que llegan de Rusia... Una bandera de colores, unas promesas, unas canciones pegadizas..."

laconiquement : « Si c'est ainsi, l'homme est en train de la perdre⁴⁴⁹ ». Par ailleurs, au fil de l'histoire chacun découvre le rôle quelque peu ambivalent de l'autre vis-à-vis de la relation avec le commissaire Planc. Les deux personnages finissent par s'accorder sur un tacite et triste silence :

DIMITRI : [...] Pourquoi vous acceptez la générosité des fascistes ?

SANCHIS : Pourquoi faites-vous du commerce avec eux ?

DIMITRI : Non.

SANCHIS : Pas de commerce ? Alors vous espionnez ?

DIMITRI : Et vous vous acceptez la générosité ?

SANCHIS : Voyons. Je suis ici pour le climat.

DIMITRI : Moi aussi.

SANCHIS : Quoiqu'il en soit, il me semble que nous sommes tous un peu fascistes. Et parce que je n'ai personne d'autre⁴⁵⁰.

Le champ semble bien miné pour les utopies et, dans les dialogues en tout cas, la révolution se voit réduite à une lubie passagère menée par une poignée d'idéalistes naïfs. La réplique suivante quelque peu désenchantée du prêtre Francisco au jeune républicain anglais résonne alors comme une sombre prédiction pour le siècle à venir :

Père FRANCISCO : Je ne peux vous assurer que nos plans soient les meilleurs du monde. Mais au moins nous poursuivons une utopie qui a ... de l'ordre. Vous prétendez que les hommes peuvent se gouverner eux-mêmes. Une pensée noble. Noble et trompeuse. Vous pensez l'homme comme un individu, mais "beaucoup d'hommes" ne sont malheureusement pas « beaucoup d'individus ». Beaucoup d'hommes c'est une communauté. Individuellement, chaque être humain s'améliore et est capable de se transformer. Par l'action de l'amour. Mais jamais en tant que race. Jamais en tant que communauté. Il n'y a pas de données concrètes d'une quelconque amélioration dans le social. C'est pour ça que cette communauté a besoin de ses institutions. Des institutions qui se placent au-delà de ce que veut l'individu. Ça vous paraît de l'obscurantisme ? Vous ne croyez pas aux petites paraboles bibliques ? Devinez quoi ? Moi non plus. Personne n'y croit ! Mais il faut s'appuyer sur quelque chose. Pour que le monde ne se dissipe pas dans du simple hasard⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 59. (Texte original) "Dimitri Es esta guerra Europa se juega la historia del hombre. Sanchis: Si es así, el hombre la está perdiendo."

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 116-117. (Texte original.) "Dmitri: [...] ¿Por qué acepta la generosidad de estos fascistas? Sanchis: ¿Por qué negocia usted con ellos? Dmitri: No. Sanchis: ¿No negocia? ¿Entonces los espía? Dmitri: ¿Entonces acepta usted su generosidad? Sanchis: A ver. Yo estoy aquí por el clima. Dmitri: Yo también. Sanchis: Y de todos modos, me parece que todos somos un poco fascistas. Y porque no tengo a nadie más."

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 76. (Texte original.) "Padre Francisco: Yo no puedo decirle a usted si nuestros planes son los mejores del mundo. Pero al menos perseguimos una utopía que tiene... orden. Ustedes pretenden que los hombres pueden gobernarse a sí mismos. Un pensamiento noble. Noble y engañoso. Ustedes piensan en el hombre como un individuo, pero "muchos hombres" no son lamentablemente "muchos individuos". Muchos hombres son una comunidad. Individualmente, cada uno de los seres humanos mejora y es capaz de transformarse. Por acción del amor. Pero nunca como raza. Nunca como comunidad. No hay datos concretos de ninguna mejoría en lo social. Por eso esta comunidad necesita de sus instituciones. Instituciones que estén más allá de lo que quiere el individuo. ¿Le parece oscurantista? ¿No cree en las fabulillas de la Biblia? Adivine qué. Yo tampoco. ¡Nadie cree! Pero en algo hay que apoyarse. Para que el mundo no se disuelva en mero azar."

3-3-2 Histoires de la fin – *Tout*

Pour ce qui est de la pièce *Tout*, la commande originelle consistait à questionner le concept d'identité, au regard d'une nation allemande récemment reconstituée, ainsi que l'effondrement des idéologies, dans le cadre de l'anniversaire de la chute du mur de Berlin. Rafael Spregelburd répond paradoxalement par une pièce intitulée, ni plus ni moins, *Tout*. Elle se compose d'un triptyque de fables relativement courtes qui suivent chacune un schéma similaire, de l'exposition d'une situation, à sa mise en crise jusqu'à son relatif retour à la normale. Le narrateur initial nous indique ainsi :

C'est tout juste une fable. Une fable morale, comme celles d'Ésope, mais sans les animaux⁴⁵².

La chose se complique quelque peu dans la mesure où ce qui ressemble à la moralité de la fable nous est directement annoncé dans le sous-titre de chacune d'elles. Elles s'intitulent respectivement : « Pourquoi tout État devient une bureaucratie ? », « Pourquoi tout Art devient un business » et « Pourquoi toute Religion devient superstition ? ». La couleur est annoncée même si, bien évidemment, les trois tableaux successifs ne relèveront, au fond, d'aucune transcendance morale.

La première partie « État », qui est nettement la plus longue, évolue dans la routine absurde d'un groupe de fonctionnaires, prénommés Belén, Omar et Monica, occupés à tamponner des documents inexistants et à renvoyer les usagers aux services des étages voisins, tout aussi imperceptibles. Le nouvel employé, Guillermo, passe tout son temps à jeter de manière obsédante des choses provenant des archives de l'administration en question et rajoute à l'incongruité générale de la scène. L'action semble ralentie, suspendue dans cet univers bureaucratique comme le montre le cas de ce mystérieux usager qui devra, après différents essais pendant toute la scène, tamponner lui-même son document. Une fois rassemblées les différentes étapes de sa tentative vaine, l'absurde devient drôle :

Grande manœuvre minime, durant laquelle le papier passe des uns aux autres, retourne à Belén qui le rend finalement à l'usager en lui expliquant qu'il doit se présenter à un autre étage. Guillermo

⁴⁵² *Ibid.* p. 48: "Es apenas una fábula. Una fábula moral, como las de Esopo, pero sin animales." (Nous traduisons.)

revient, après avoir jeté de nouvelles choses, et lui propose de lui montrer le chemin du fameux quatrième étage⁴⁵³.

Entre Nelly, suivie de L'usager, qui se tient immobile à côté du bureau de Belén pendant que Nelly s'entretient avec Omar à voix basse sur un sujet que nous n'entendons pas [...] Nelly finalement donne une nouvelle instruction à l'usager et l'envoie à l'autre étage⁴⁵⁴.

L'usager réapparaît. Belén regarde ce qu'il lui montre, elle acquiesce. Elle le passe à Guillermo. Qui lui indique de le montrer à Omar. L'usager est guidé jusqu'au bureau d'Omar, évitant de choquer contre l'estrade imaginaire, qui est restée là, à un endroit de moins en moins clair pour les acteurs. Ils font asseoir l'usager et les trois lui expliquent- en même temps- des choses différentes sur le destin du document en question⁴⁵⁵.

L'usager entre à nouveau. Constate que la situation est délicate et décide de garder ses distances. Il restera dans un coin, sans rien faire à part les regarder. Finalement, il décide de se saisir du tampon, tamponne lui-même ses documents. Puis il s'en va⁴⁵⁶.

De fait les personnages semblent conscients de la situation dysfonctionnelle, mais certains d'entre eux parmi les plus anciens intègrent au plus haut point la logique énigmatique de l'administration dans tout ce qu'elle offre de non-sens et d'arbitraire :

BELEN : Au fait. Je voulais te demander si tu savais plus ou moins quel est mon rô...

OMAR : Ah, surtout pas ! C'est la pire des choses que tu puisses faire. Pour l'instant, tu crois seulement que tu sers à mettre un coup de tampon. Mais non, ce petit tampon huile toute la chaîne. Ici, il faut apprendre à se rendre nécessaire.

BELEN : Comment ça ?

OMAR : Écoute : moi parfois je cache un document précis, je le laisse dans un endroit caché, et j'observe les effets. Quand j'apprends qu'ils sont tous désespérés, je sors le document de sa cachette, le signe et remets en fonctionnement la machine. Je me rends nécessaire, tu vois⁴⁵⁷ ?

⁴⁵³ Ibid. p. 57: "Larga maniobra mínima, en la que el papel pasa de uno a otro, vuelve a Belén, se lo entrega al Cliente, y le explica que consulte en otro piso. Guillermo regresa, tras tirar más cosas, y se ofrece a indicarle cómo llegar al supuesto cuarto piso." (Nous traduisons.)

⁴⁵⁴ Ibid. p. 62: "Entra Nelly, seguida del Cliente, que se queda parado a un lado del escritorio de Belén mientras Nelly consulta con Omar algo en voz baja, algo que no escuchamos. [...]Nelly finalmente le da alguna nueva instrucción al Cliente, y lo manda a otro piso.)" (Nous traduisons.)

⁴⁵⁵ Ibid. p. 66 : "Reaparece el Cliente. Belén mira lo que le muestra, asiente con la cabeza. Se lo pasa a Guillermo. Quien le señala que se lo lleve a Omar. El Cliente es guiado hasta el escritorio de Omar, evitando llevarse por delante el pedestal imaginario, que ha quedado allí, en un sitio cada vez más incierto para los actores. Sientan al Cliente y los tres le explican –a la vez- cosas distintas sobre el destino del trámite." (Nous traduisons.)

⁴⁵⁶ Ibid. p. 71 : "Entra de nuevo el Cliente. Ve que la situación es delicada, y se queda a prudente distancia. Esta distancia es tan prudente, que lo mantendrá allí, sin hacer nada más que mirar a todos. Finalmente, decide tomar el sello y se sella él mismo los papeles que ha traído. Luego se va." (Nous traduisons.)

⁴⁵⁷ Ibid. p. 49 : "Belén: Ah. Yo justo te quería preguntar si vos sabés más o menos cuál es exactamente mi trab... Omar: ¡No! Es lo peor que podés hacer. A vos por ahí te parece que acá lo único que hacés es poner un sellito. Pero no, ese sellito aceita toda la cadena. Acá hay que hacerse necesario. Belén: ¿Cómo? Omar: Mirá: yo a

La machine administrative et gestionnaire tourne donc à vide et les humains à son service finissent dépossédés du sens de leurs actions ou pire encore ne cherchent même plus à la questionner. L'État physiquement évanescent témoigne de son pouvoir à travers les rouages d'une bureaucratie elle-même incrédule.

La deuxième partie « Art » s'attaque, pour sa part, au système profondément lucratif de l'art contemporain alors que les postures de subversion et de transgression sont tournées en ridicule. Le tableau se déroule lors d'un conflictuel repas de Noël qui a lieu précédemment dans le temps alors que Monica décide d'inviter Omar chez elle pour rendre jaloux son ex-mari Del Monico, professeur de philosophie, pour qui elle a encore des sentiments. Le frère de Monica, Fano, est également présent, et incarne la figure de l'artiste d'avant-garde branché aussi prétentieux que le comportement de sa petite amie coréenne est extravagant. Entre Fano et Del Monico, la tension est palpable alors que ce premier a brûlé la collection insolite des œuvres d'Hegel du second quelques années auparavant. Il s'en est servi lors d'une performance à grand succès, justement pendant les événements de la chute du mur de Berlin. La Narratrice du tableau, qui n'est autre que la voix du personnage de Dai Chi, la petite amie de Fano, explique alors la performance en détail :

NARRATRICE : Le mur venait de tomber à Berlin, partout on notait une effervescence étrange. Au final, cette œuvre a fait couler beaucoup d'encre. Des critiques très polémiques sortaient dans les journaux. Il s'agissait d'une performance où Fano, lui-même, assis sur un banc, lisait des fragments de textes philosophiques et ensuite les jetait au feu. [...] Une pile de deux cents livres de philosophie. Fano ouvrait les pages au hasard, choisissait les fragments, les lisait au public et ensuite les arrachait feuille par feuille dans un poêle qu'il avait allumé avec du charbon et du querosen. [...] La performance durait toute la journée, de 10h à 18h, Fano ne prenait qu'une seule pause de cinq minutes pour manger un choripan (dont on a beaucoup parlé), et ensuite, vers quatre heures, Fano jetait directement les livres entiers dans le feu, au lieu des pages. Il lisait seulement les titres et les jetait dans les flammes. [...] Grâce à cette performance, et les polémiques qu'elle a suscitées, Fano a pu largement réussir dans le milieu des arts plastiques néo conceptuels. À partir de là il s'arrêta définitivement de peindre. Nelly n'a jamais compris⁴⁵⁸.

veces escondo algún documento, lo dejo en un lugar secreto, y ahí mido los efectos. Cuando me entero que están todos desesperados, entonces saco el documento de su escondite, lo firmo, y pongo en funcionamiento la cadena. Me hago necesario, ¿entendés?" (Nous traduisons.)

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p 90-91 "Narradora: En Berlín se acababa de caer el muro, por todos lados había una ambigua efervescencia. En fin, esta obra fue muy comentada. Salieron reseñas muy polémicas en los diarios. Era una performance, en la que el propio Fano, sentado en un banquito, leía fragmentos de textos filosóficos, y luego los arrojaba al fuego. [...] Una pila de doscientos libros de filosofía. Fano abría las páginas al azar, elegía algún fragmento, se lo leía al auditorio, y luego arrancaba la hoja y la arrojaba a un tacho en el que había preparado un fuego con carbón y querosén. [...] La performance duraba todo el día, de 10 a 18, Fano sólo hizo una pausa

Par son exagération et son accumulation de clichés, la performance dévoile la vacuité de la posture de Fano profitant du goût pour la transgression dans une époque de rupture et de libération. La réplique finale de la partie confirme l'opportunisme du personnage qui, des années après, recycle une posture de subversion de manière aussi anachronique que décadente :

FANO : Bonjour ! Oui, comment allez-vous ? Joyeux Noël ! [...] Oui, j'ai calculé combien pouvait bien coûter la production de l'œuvre et... ça ne marchera pas... Non. Je ne crois pas que vous puissiez la payer... Je pense qu'il vaut mieux vous adresser à quelque d'autre... Non... Mais vous ne pourrez pas... Non, l'œuvre en soi n'est pas compliquée. Mais vous ne pourrez pas la payer... Bon, comme vous voulez, je vous explique. Vous avez un instant ? Nous allons mettre deux ou trois personnes qui parlent d'abord... Je peux vous envoyer quelques notes de l'intrigue. Ça ne coûte rien. Mais ça devient intéressant quand à un moment donné de la discussion, ils commencent à brûler des billets... Oui, de vrais billets... c'est le problème... Non, il faut que ça soit de l'argent pour de vrai... Si un artiste vous demande de l'huile, et que vous lui donnez de l'acrylique, vous vous prenez pour qui ?, ... Non. Mon œuvre va vous coûter la quantité d'argent que vous êtes disposés à brûler en public ... Et... non, pour une petite quantité d'argent ça n'a pas de sens de le faire. Je ne signe pas. Ça n'a pas de sens. Si c'est ça, je le fais à Toronto, qui veut me donner le triple.... Combien ?... Non, je ne sais pas. Ça ne me dit rien. Je ne sais pas pour vous... Comment ça les lois de l'offre et la demande ? S'il vous plait, ne mélangez pas tout ! C'est du pur hasard ! Mon œuvre n'est pas un produit... Qu'est-ce que j'en sais moi pourquoi Toronto offre le triple ! Je m'en fous ! Je vous parle de la valeur **réelle** de cette œuvre. Après tout, je ne sais pas quel genre d'œuvre vous souhaitez avoir : l'œuvre d'un artiste ou d'un comptable ? ... Bien, affaire conclue n'est-ce pas ⁴⁵⁹?

Finalement, la trop évidente mise en scène de l'effondrement des deux ordres en question, celui de l'État et de l'Art, mais surtout celle de leur pessimiste et consensuelle constatation sont prises en charge par un théâtre de situations aussi banales que fantasques.

de cinco minutos para comer un choripán (se habló mucho de ese choripán), y luego, a eso de las cuatro de la tarde, Fano ya arrojaba directamente los libros enteros al fuego, en vez de las páginas sueltas. Leía los títulos, y los arrojaba a las llamas [...] Fano a Narradora: A Fano le fue bien con estas polémicas e insultos e ingresó de golpe en ciertos círculos plásticos neo conceptualistas. A partir de allí dejó de pintar definitivamente. Nelly jamás entendió por qué." (Nous traduisons.)

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p 106: "Fano: ¡Hola! Sí, cómo le va. ¡Feliz Navidad! Así es. Estuve calculando cuánto cuesta hacer la obra y... No es negocio. No. No creo que la puedan pagar. Yo diría que mejor llamen a otro. No. Es que no van a poder. No, la obra en sí misma no es complicada. Pero no la van a poder pagar. Bueno, como quiera, le explico. ¿Tiene un ratito? Vamos a poner a dos o tres personas que primero hablan un poco... Les puedo mandar unos bocetos del argumento. Eso es barato. Pero lo interesante es que en un momento de la discusión, se ponen a quemar billetes. Sí, billetes reales. Ese es el problema. (...) No, tiene que ser plata de verdad. (...) Si un artista le pide óleo, y usted le ofrece témpera, ¿usted qué es? (...) No. Mi obra les va a costar la cantidad de plata que ustedes estén dispuestos a quemar en público. (...) Y... no, por poca plata no tiene sentido hacerlo. Yo no lo firmo. No tiene sentido. Para eso la hago en Toronto, que quieren quemar el triple. (...) ¿Cuánto? No, no sé. No me dice nada. No sé a ustedes. (...) ¿Qué leyes de la oferta y la demanda? Por favor, no me salga con eso. ¡Eso es puro azar! Mi obra no es un producto. (...) ¡Qué sé yo por qué Toronto ofrece el triple! ¡Ni me importa! Yo le hablo del valor real de esta obra. No de un par de ejes cartesianos, eso discútanlo con el tipo que les lleva los libros. Bah, digo, no sé qué clase de obra quieren tener: ¿la obra de un artista, o la de un contador? (...) Bueno, estamos negociando, ¿no?" (Nous traduisons.)

Pour conclure, dans ce deuxième chapitre sur la politique du jeu au sein de notre corpus, il s'agissait de voir en quoi la disposition du ludique pouvait contribuer à une convocation de la politique au sens de critique. Loin de signifier un désengagement vis-à-vis des contextes qui leur sont propres et plus largement du présent, nos auteurs pratiquent singulièrement un théâtre du jeu pour représenter le monde dans ses manquements. Le jeu a une perspective et ne tourne pas à vide en se donnant pour mobile de permettre une distance analytique entre les sujets et leurs expériences.

Voyons à présent une seconde dynamique entre jeu et politique qui habite les pièces en question. Il s'agit d'une mise à l'épreuve par un jeu esthétique plus radical de cette première dimension critique qui permettrait de compléter les analyses acquises d'un niveau autrement sensible d'interprétation. Par-là même, les dystopies recouvrent, selon les pièces et les auteurs, une portée utopique.

CHAPITRE 3 : À l'épreuve du jeu esthétique : quelles perspectives utopiques ?

Pour l'artiste comme pour le lecteur, la création commence quand on sent la variable derrière la donnée, autrement dit, la possibilité d'un autre monde derrière celui que l'œuvre actualise finalement⁴⁶⁰.

PHILIPPE ORTEL

Dans cette dernière partie, il s'agit de voir comment l'interprétation critique première que nous avons pu relever dans notre corpus en vient à être brouillée par le jeu esthétique lui-même. Si dans un premier temps nous avons perçu que le jeu pouvait disposer un cadre pour la critique du réel, voyons ici comment cette matière est rejouée par l'œuvre elle-même. À un niveau moins évident, elle semble vidée de sa consistance, remise en mouvement par les expérimentations formelles et fictionnelles et révélée depuis la distance de sa propre mise en scène. La fabrication de l'œuvre vient empêcher, questionner, recomposer l'interprétation première et ainsi éviter toute mécanique trop rigide. Dans ce sens, la Critique des dispositifs vient souligner comment les œuvres sont habitées par des dynamiques contraires et finalement complémentaires. La mise en évidence des trois niveaux et de leur interdépendance permet en effet de distinguer le dispositif d'une structure systématique. Monique Martinez explique dans ce sens :

Le concept [de dispositif] marque aussi intrinsèquement l'art du sceau de sa variabilité, dans la mesure où c'est dans l'intersection entre l'agencement des signes et leur perception que se fonde la signification de l'objet artistique. [...] Il substitue donc à la logique de la « structure » héritière de la pensée positiviste un ensemble de concepts mouvants, qui ne servent de guide à l'analyse que pour mieux résorber, précisément, sa capacité à en prédéterminer le sens⁴⁶¹.

Pour sa part, Philippe Ortel évoque l'idée d'œuvres à « effet-dispositif⁴⁶² » pour désigner celles qui fracturent la cohésion habituelle des trois niveaux en les faisant s'entrechoquer et

⁴⁶⁰ Ortel, Philippe, « Avant-propos », in *Discours, image, dispositif*, op.cit., p. 7.

⁴⁶¹ Martinez, Monique, « Dis-poser le tragique : le théâtre de Lorca au XXIème siècle. », *Revue Europe*, n°1031-1032, 2015, pp. 207-225.

⁴⁶² Ortel, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », op.cit., p.8.

témoignent ainsi de la présence d'une dimension matérielle et pragmatique de la représentation. Cela vient s'opposer à des « œuvres systèmes » qui fondent et fusionnent harmonieusement ces niveaux et, par-là même, les rendent invisibles. Finalement, Arnaud Rykner précise que, à la différence de la définition initiale de Foucault, penser les œuvres comme des dispositifs permet justement d'observer leur capacité à désordonner et à détourner des dispositifs utilitaires préexistants :

On comprendra pourtant aisément que, si les dispositifs intéressent les artistes, ce n'est pas par leur capacité à réordonner le monde, mais par leur aptitude première à désordonner, à réintroduire de la mobilité, de l'instabilité, de l'incertitude et de l'hétérogène⁴⁶³.

Ainsi, en ce qui concerne notre corpus, nous observerons dans quelle mesure les pièces s'inscrivent dans cette dynamique de mise en désordre et de détournement afin de préparer le terrain pour de nouvelles configurations possibles.

Plus qu'un simple porte-parole d'une réflexion qui lui serait préalable, le théâtre en question met en avant ses procédés ludiques et leur propre potentiel créatif. Nous pouvons nous appuyer sur la distinction éclairante en anglais, et rappelée par Winnicott lui-même, entre un jeu préalablement réglementé (*game*) et celui qui se déroule librement (*play*)⁴⁶⁴. À partir de là, Eugen Fink insiste sur le lien significatif du jeu avec la création :

Le jeu ne s'épuise pas dans une reproduction servile ; il produit aussi des motifs tout à fait nouveaux, il fait jaillir des possibilités que nous ne connaissons pas dans le cadre de notre vie sérieuse. Comme paraphrase, le jeu est créateur [...]⁴⁶⁵.

Convoquer le jeu permettrait de réinsuffler une dimension créative dans la réflexion critique et, par-là même, proposer des pistes pour le changement.

Nous retrouvons alors la pensée de Jacques Rancière concernant la dimension politique de l'esthétique qui permet d'opérer un déplacement du conflit idéologique vers la reconfiguration sensible et donc symbolique du commun. Selon lui, proposer des formes de sujet, d'objet, de situation, de discours, etc., inédites pour la communauté en question,

⁴⁶³ Rykner, Arnaud, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, coll. « Universités / Comparaisons », 2015, p. 212.

⁴⁶⁴ Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, op.cit., p. 58.

⁴⁶⁵ Fink, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, p. 80.

permet d'introduire librement des logiques émancipatrices au regard de nos manières normatives. L'expérience sensible de l'écart relance la réflexion sur l'évidence toute relative des configurations propres à notre réel empirique. Dans ce sens, Jacques Rancière propose une conception de la fiction comme dissensus :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles et les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable : il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures⁴⁶⁶.

À la recherche de configurations autres, la fiction, intrinsèquement liée au jeu, devient une promesse possible qu'il peut en être autrement et enrichit la perspective politique autant que cette dernière lui donne au fond un sens.

Il nous semble que les œuvres de notre corpus cherchent à produire ce genre de configurations comme autant de points de fuite pour repenser leur présent. Nous essaierons de voir dans un premier temps comment ces configurations se dessinent grâce à des formes volontairement relatives, en comparaison d'une dramaturgie plus classique, basée sur des logiques de défaillance et d'inefficience, mais aussi de variabilité, d'ambiguïté et d'aléatoire. Nous étudierons ensuite les expressions qui naissent d'une approche grotesque généralisée à travers le mélange du familier et de l'étrangeté, la cohabitation désordonnée d'idéologies contraires et la disposition de scènes et de registres apocalyptiques. Enfin, depuis un niveau réflexif toujours latent, nous verrons comment certaines dispositions métathéâtrales et métafictionnelles dans les œuvres ouvrent une marge de manœuvre dans notre propre réel. Ainsi, il s'agira dans cette partie d'expérimenter par le dialogue entre les trois auteurs et les quinze pièces du corpus la portée subversive de leurs propositions. À mesure que les dispositifs critiques proposés précédemment s'altèrent, se dissolvent et se complexifient ici pour éviter de faire système, ils témoignent, quoiqu'inégalement, d'une part de créativité nécessaire à toute perspective utopique.

⁴⁶⁶ Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 72.

A - DES DRAMATURGIES A REBOURS DU « BEL ANIMAL »

Pour aborder ce livre, il y a quatre choses à faire : douter, faire des hypothèses, vérifier et modifier ce qui est dit. Et quatre autres choses sont recommandables : éliminer certains passages, les réfuter, les couper ou les changer de place⁴⁶⁷.

GABRIEL CALDERÓN

Nos auteurs revendiquent l'importance des histoires et recourent à leurs traditionnels ingrédients, du personnage à l'intrigue en passant par les rebondissements. Pourtant l'utilisation qu'ils en font n'en est pas moins surprenante, voire déstabilisante, pour nos habitudes de réception. Ces derniers se livrent à des jeux avec l'histoire au sens de fable qui sert à composer la forme paradigmatique du théâtre : la tragédie. Conditionnant jusqu'à aujourd'hui nos attentes en termes de fiction, Aristote définit cette dernière dans *La Poétique*, comme la « représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue⁴⁶⁸ ». Elle doit alors répondre à des critères de totalité, comportant un début, un milieu et une fin, de complétude, résolvant le problème exposé à son commencement, d'ordonnement des actions, toutes nécessaires et s'enchaînant selon une logique causale et chronologique, de vraisemblance, autrement dit de plausibilité et de cohérence au regard du bon sens de l'époque en question, et enfin de mesure, avec une étendue limitée, car compréhensible et facilement mémorisable pour le spectateur.

À la machinerie aristotélicienne du « bel animal », les œuvres de notre corpus substituent des logiques formelles atypiques s'inscrivant par-là même dans les nombreuses recherches dramaturgiques modernes et contemporaines en rupture avec ce paradigme⁴⁶⁹. Elles configurent leur matériel à rebours de ces critères et en proposent quelques fois l'exact

⁴⁶⁷ Calderón, Gabriel, *La Mitad de Dios*, op.cit., p.2: "Respecto de este libro, cuatro cosas son muy útiles: dudar, conjeturar, verificar y modificar. Y cuatro cosas son recomendables: eliminar algún pasaje, refutarlo, acortarlo o desplazarlo a otra parte." (Nous traduisons.)

⁴⁶⁸ Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1980, chapitre 6, 1450 (a 38), p. 57.

⁴⁶⁹ Dans ce sens, l'ouvrage de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, initie une réflexion qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui au sein des études théâtrales, en particulier dans le groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

inverse. Comptant sur la « force de l'information manquante, erratique et indéfinie⁴⁷⁰», l'ensemble remet en question toute logique univoquement communicationnelle depuis une posture plus modeste de l'écriture. Dans ce sens, la dénomination par Julia Lavatelli de « formes faibles» dans sa thèse sur les nouvelles dramaturgies argentines entre 1985 et 2000⁴⁷¹, nous semble particulièrement adaptée à l'ensemble de nos auteurs. Julia Lavatelli entend par là, d'une part, le moyen « de penser sous une perspective commune la multiplicité et la diversité des poétiques des nouvelles dramaturgies argentines⁴⁷²» et, d'autre part, de réunir des poétiques qui s'opposent littéralement aux « formes fortes », parce que dominantes et canoniques, du théâtre de la génération précédente :

Le premier signe constitutif de ces dramaturgies est la mise en question des formes théâtrales alors dominantes dans le champ théâtral latino-américain, notamment des formes qui reposent sur la conception du théâtre comme représentation globale de la réalité et comme vecteur privilégié d'un message politique explicite⁴⁷³.

La résistance par la forme entre alors dans le débat des moyens de la politique au théâtre. Elle travaille en interne à l'altération du modèle discursif du théâtre engagé précédemment évoqué.

Au sein de cette partie, il s'agira de mesurer les conséquences de cette altération pour une production alternative de sens et vis-à-vis des effets variés qu'il implique dans la relation au public. Nous verrons dans un premier temps comment les pièces exposent leurs propres défaillances notamment depuis des poétiques du dérèglement et de la panne, de la digression et du détail. Dans un second mouvement, nous observerons comment la matière de la fiction témoigne d'une grande variabilité, provoque de l'incertitude et des doutes tout en suivant une logique alternative de l'accident. Ces différentes perturbations de la forme classique du drame nous permettront de penser dans quelle mesure le désordre dans la matière laisse d'autant plus de place pour des reconfigurations symboliques à venir.

⁴⁷⁰ Pisani, Guillermo (trad.), *Spam, op.cit.*, p. 6. (Texte original) "[...] la fuerza de la información faltante, errática e indefinida [...]"

⁴⁷¹ Cette thèse compte d'ailleurs une intéressante étude sur *Les Restes de l'hiver* de Rafael Spregelburd. Cf. Lavatelli, Julia, *Les nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, Thèse en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 103-119.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 6.

1- Défaillances et inconséquences assumées

Arrêts, annulations et autres pannes constituent un terrain d'expérimentations dramaturgiques privilégié pour les textes de notre corpus. L'avancée de l'action y est sans cesse entravée voire volontairement neutralisée jusqu'au point de déplacer notre attention vers d'autres centres d'intérêt. Dans *Ex*, c'est toute la machine du temps qui dysfonctionne, entraînant la remise en question du projet de reconstitution historique et laissant comme seule alternative une réappropriation par l'imagination. *La Connerie* nous situe, elle, hors des mesures narratives habituelles alors que la digression et le détail en viennent à rivaliser dans la fiction avec les logiques appauvrissantes hyper actuelles de la productivité. Enfin, *Ouz*, s'achève sur un final surprenant qui semble dans un premier temps annuler toute l'histoire préalable pour en fin de compte recentrer la réflexion sur les instincts à la fois grégaires et d'insoumission de tout un chacun.

1-1 Dérèglements et pannes en action – *Ex - Que tous les protagonistes crèvent !*

Nombre des pièces du corpus présentent ouvertement les dérèglements des dispositifs qu'elles ont elles-mêmes mis en place et intègrent au-devant de la scène les conséquences de ces pannes. Ainsi, dans *Ex*, la machine expérimentale du temps s'emballe et empêche le bon déroulement des retrouvailles familiales. La dimension technique se rappelle sans cesse au milieu des conversations et résiste, pour mieux le nuancer, au projet de reconstitution.

Nous avons dit précédemment que les handicaps des personnages revenus du passé (oubli, mutisme, colère.) pouvaient clairement entrer en écho avec leur rôle passé (bourreau, victime, opposant). Pourtant, l'équation n'est pas si simple et la confusion gagne du terrain à mesure que la pièce avance. Ainsi, les questions d'Ana restent sans réponses et Tadéo est bien obligé de reconnaître l'échec de son invention :

TADEO : Il n'arrive pas à dire les mots du passé, il les connaît, mais ne peut pas les dire.

ANA : Il perd la mémoire ?

TADEO : Non, ton père est en train de perdre les mots et ta mère perd le contrôle d'elle-même. C'est impressionnant !

GRACIELA : Je ne perds pas le contrôle de moi-même.

ANA : Et pourquoi justement ça ?

TADEO : Je ne sais pas. Il doit y avoir un rapport avec... Tout passe très vite, c'est en train de déraper, ça devient dangereux⁴⁷⁴.

La logique arbitraire de la machine s'immisce dans les dialogues, concentrant toute l'attention sur les entrechoquements aussi comiques qu'inquiétants des handicaps respectifs. De plus, le repas de Noël avançant, les troubles de la machine s'aggravent brutalement ce qui laisse place à une agitation panique qui nous fait oublier de quoi il était question :

ANA : On t'a amené...

JOSE : ... à un diner de Noël, oui, je vois. Délicieux. J'ai une de ces faims de loup, ma petite.

JORGE : Je veux te demander... Je veux...

JOSE : Pardon, oui, je sais, pas besoin de me demander pardon, il n'y a pas de pardon, ça ne sert à rien, ne dis pas pardon. À partir de maintenant, moi non plus je ne le dirai pas. Sinon, on doit tous demander pardon, pardon par-ci, pardon par-là même, pardon à tort et à travers, on commence et on ne sait pas où ça finira, et on mourra en demandant pardon. Il n'y a ni péché ni pardon, tout n'est qu'embrouille et... Je crève de faim, c'est tout ! (*José se met à manger de tout.*) J'ai une de ces faims... !

JULIA : Mange à en crever si tu veux. Le cidre est excellent.

ANTONIO : C'est qui, celui-là ?

JORGE : Moi... Je... Bon... Moi... On devrait lui dire la vérité, parce qu'on aurait, je...pas, peux pas, pouvons pas bien parler, peux pas, fiston, on est fous, moi non.

GRACIELA : Que quelqu'un fasse dégager ce bègue, il me rend dingue.

TADEO : Il est temps qu'ils repartent.

ANA : Non ! Pas encore, je ne sais toujours pas clairement ce qui s'est passé.

TADEO : Désolé Ana, on essaiera un autre jour. S'ils ne repartent pas maintenant, on ne peut même pas imaginer ce qui peut arriver⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, p. 219. (Texte original.) "Tadeo- No puede decir las palabras del pasado, las sabe, pero no las puede decir. Ana- ¿Está perdiendo la memoria? Tadeo- No, Antonio está perdiendo la memoria, tu padre está perdiendo las palabras y tu madre está perdiendo el control de sí misma. Es impresionante. Graciela- Yo no estoy perdiendo el control. Ana- ¿Y por qué justamente eso? Tadeo- No lo sé, tiene que estar relacionado con algo o yo que sé, todo está pasando muy rápido, esto se está descontrolando, es peligroso."

⁴⁷⁵ *Ibid.*, pp. 226-227. (Texte original.) "Ana- Te trajimos...José- Una cena navideña, sí, veo, qué rico, tengo un hambre de novela mija. Jorge- Quiero pedirte... quiero...José- Sí, perdón, está bien, sí, no hay que pedir perdón, no hay perdón, de ahora en adelante yo tampoco lo voy a decir. Sino todos tienen que pedir perdón, perdón pa qui perdón pa allá, perdón a troche y moche y empezamos pero no sabemos a dónde terminamos y nos morimos pidiendo perdón. No hay pecado, no hay perdón, todo es un lio y me muero de hambre, Ja. *José empieza a comer de todo.* José- ¡Pa qué hambre que tengo! Julia- Comé hasta reventar si querés, la sidra ta riquísima. Antonio- ¿Quién es este? Jorge- Yo... me... ma... ufa... yo deberíamos, decirle la verdad, porque hubiéramos, no hubiéramos, no pued, puédamos hablarlo bien, no pued, hablar, mijo, tamos locos, yo, no. Graciela- Alguien que le pegué un saque al tartamudo porque me está desesperando. Tadeo- Es tiempo de que vuelvan. Ana- ¡No! Todavía no, no me queda claro nada, no sé bien que pasó todavía. Tadeo- Lo siento Ana, otro día lo intentamos, pero si no vuelven pueden pasar cosas que todavía ni siquiera nos imaginamos."

La requête initiale d'Ana pour connaître l'histoire de sa famille est alors noyée dans ce tourbillon physico-mécanique. Les éléments semblent vouloir la punir pour sa prétention aussi impertinente qu'infantile à braver le temps.

Il faut dire qu'Ana n'hésite pas à mettre sens dessus dessous le présent avec pour seul argument sa soif de vérité. Sa mère lui reproche d'ailleurs ouvertement son attitude :

GRACIELA : [...] Arrête de faire chier ! Tu nous as déjà tous amenés ici, tu veux quoi, amener l'univers tout entier ? Tu veux mettre tout sens dessus dessous pour ta recherche du bonheur ? Pour arrêter de souffrir ? Arrête de souffrir et fous-nous la paix ⁴⁷⁶!

La légitimité du personnage d'Ana est donc remise en question. Ses longues tirades pathétiques, son égoïsme latent et son incapacité malade à vivre dans le présent nous la font difficilement sympathique, voire carrément insupportable. L'ensemble des personnages s'agacent quelque peu de son insistance de gamine et cela contribue à brouiller le parti-pris initial que nous pouvions avoir pour sa position. De fait, le seul personnage qui semble un moment partager son besoin de vérité insatiable pose particulièrement question sur les mobiles de ses intentions. Il s'agit de José, le frère « torturé et oublié au fond d'un puits », qui lui promet de raconter le passé de manière exhaustive en se livrant par ailleurs à un manichéisme évident :

JOSE : Je pourrais tout te raconter
Ce que faisait ton papa
Ce que faisait ta maman
Comment ils se sont connus
Qui étaient les bons et qui étaient les méchants
Quels étaient ceux qui avaient bien agi et ceux qui avaient mal agi
Ils veulent te faire croire que le passé n'était que confusion
Mais il y a des bons et des méchants
Certains doivent demander pardon
Et certains peuvent être tranquilles
Il y a des héros et des victimes
Et je vais tout te raconter ⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 217. (Texte original.) "Ya nos trajiste a todos. ¿Qué vas a traer, al universo entero? ¿Vas a acabar con todo por tu aspiración a ser feliz? ¿A dejar de sufrir? ¡Deja de sufrir y chau! "

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 239. (Texte original) "José: Te lo contaría todo Qué hacía tu papá Qué hacía tu mamá Cómo se conocieron Quiénes eran los malos y quiénes eran los buenos Quiénes actuaron bien y quiénes actuaron mal Te quieren hacer creer que el pasado es una confusión Pero hay buenos y hay malos Hay gente que tiene que pedir perdón Y hay gente que puede estar tranquila Hay héroes y hay víctimas Y yo te lo voy a contar todo. "

Moins claire que nous l'imaginions, la requête d'Ana pose plusieurs questions : Existe-t-il une vérité des faits historiques ? Qui est le plus légitime dans ses arguments, ceux qui y renoncent ou ceux qui cherchent à y accéder par tous les moyens ? Quel prix coûtent ces moyens et pour quelles conclusions ? Quoi qu'il en soit, les différents positionnements sur la question semblent s'annuler dans les dysfonctionnements de la machine fantastique qui retient toute l'attention. Les deux générations, celle des revenants et celle des plus jeunes sont mises à égalité pour relancer la réflexion.

Par ailleurs, Ana serait une figure possible de l'auteur alors qu'ils partagent précisément le même âge (nés en 1982). Elle devient ainsi le prétexte d'un questionnement autocritique pour Gabriel Calderón et peut-être plus largement pour sa génération. L'identité complexe de cette jeunesse qui n'a pas vécu la dictature doit en effet se définir entre, d'une part, le droit, voire le devoir, fondamental de mémoire et, d'autre part, le constat d'une résistance des informations qui témoigne d'une lucidité sur la relativité et la subjectivité des versions. Le théâtre et la fiction semblent ici des moyens possibles de médiation alors que Graciela invite Ana à se construire une histoire personnelle en complétant les manques depuis ses propres convictions :

GRACIELA : [...] Pourquoi tu ne t'inventes pas une histoire ? Une histoire qui te convient. Remplis les trous comme tu voudras. Ce sera ton histoire officielle⁴⁷⁸.

Si la proposition de réappropriation sonne quelque peu défaitiste et démissionnaire, elle laisse en tout cas l'interprétation ouverte et engage au débat. Depuis une peinture plus nuancée des dilemmes qui habitent la société uruguayenne que certaines de ses pièces précédentes, Gabriel Calderón trouve le moyen dans *Ex* de garantir la libre réflexion du spectateur quant à son positionnement.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 216. (Texte original.) "Graciela- [...] ¿Por qué no te inventás una historia? Como te parezca, llená los vacíos como mejor te guste y esa será la historia oficial para vos."

1-2 De la digression au détail, des formes atypiques de résistance – *La Connerie*

La Connerie est sûrement la pièce la plus monstrueuse de *L'Héptalogie* au regard des critères du « bel animal ». Une centaine de pages, plus de trois heures de spectacle, cinq histoires et une vingtaine de personnages, etc., toute sa dramaturgie semble fonctionner sur une logique d'accumulations et d'excès qui, en plus des digressions, multiplient les informations de détail *a priori* sans grand intérêt. Pour une pièce qui réinterprète le péché de cupidité et questionne les effets de la crise néolibérale, les formes dramaturgiques de l'inefficacité deviennent un moyen de résistance.

D'une part, les digressions ponctuent l'ensemble des dialogues œuvrant méticuleusement à brouiller toute hiérarchie entre les informations. En effet, la digression implique une dimension non primordiale, si ce n'est superficielle, qui rajoute des données parallèles, au risque d'en embrouiller les principales. À titre d'exemple dans cette scène initiale des trafiquants d'art, le registre officiel du film à suspense est mis de côté par la remarque finale du chef lui-même :

VOIX DE MR. AMBUSH : Chère Emma, mon cher monsieur Troy. Mon client s'appelle Thomas Arlington, un New-Yorkais qui a fait une immense fortune avec la fabrication de calculatrices de poche dans les seventies. Trente ans plus tard, ses entreprises s'effondrent. Quand son empire était à son apogée, il a gaspillé son argent en œuvres d'art. Il a payé des fortunes pour des tableaux d'auteurs inconnus. Arlington s'est méfié du Pop Art. Si Warhol photocopie son œuvre, quelle valeur peut avoir sur un éventuel marché chacune de ces photocopies ? La quantité, pensait Arlington, dévalue la marchandise. En revanche, il s'est proposé de valoriser sa collection en décidant lui-même que certaines œuvres inconnues coûteraient des sommes scandaleuses. [...]. Votre commission sera la même que d'habitude. Les coordonnées des deux acheteurs sont sur le papier saumon. Vous devrez falsifier l'origine de la peinture. Mais n'oubliez pas que, techniquement, vous voyagez avec un tableau volé. Vous ne pourrez pas entrer en contact avec moi. Vous savez quoi faire avec cette cassette. Elle n'est pas... enfin, elle n'est pas de celles qui s'autodétruisent. Bonne chance. **Ah, attendez : encore une chose. Chaque photocopie de Marilyn peinte par Warhol coûte aujourd'hui quinze millions. Arlington a eu tort. J'ai beaucoup réfléchi à cette erreur**⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie*, op.cit., pp. 4-5. (Texte original.) "VOZ DE MR. AMBUSH: Querida Emma, estimado señor Troy. Mi cliente es Thomas Arlington, un neoyorquino que ha hecho una inmensa fortuna con la fabricación de calculadoras de bolsillo en los 70's. Treinta años después, sus empresas se derrumban. Cuando su imperio estuvo en apogeo se dedicó a despilfarrar en obras de arte. Pagó fortunas por cuadros de autores desconocidos. Arlington desconfió del pop. Si Warhol fotocopiaba su obra, pensó, ¿qué valor podría tener en un posible mercado cada una de esas fotocopias? La cantidad, pensó Arlington, devalúa la mercancía. En cambio, él se propuso jerarquizar su colección decidiendo él mismo que ciertas obras ignotas valdrían sumas escandalosas. [...] Consideren, señores, que su comisión es la habitual. Los datos de los dos compradores están anotados en el papel salmón. Tendrán que falsificar el origen de la pintura.

L'action principale est sans cesse contrée, voire concurrencée, par les digressions inutiles au point où la question se pose de savoir si une action principale existe. Plus concrètement encore, le trouble prend forme à travers la superposition de différents dialogues où se mêlent réflexions, informations et conversations banales. Dans la scène suivante, les policiers, Wilcox et Zielinsky sont sous tension après avoir été entraînés à leurs dépens dans une histoire de détournement de fonds par Davis, leur chef supérieur. Pourtant, l'espace de la chambre, où Suzanne se livre à une saga de ses difficultés conjugales, empiète sur celui du jardin extérieur censé nous informer sur la situation de crise principale :

À L'INTÉRIEUR DE LA CHAMBRE.	DANS LA COUR DE L'HÔTEL
<i>Wilcox écoute un long récit de Susan qui, un peu ivre, ne peut pas s'arrêter de parler. Ils sortent de la salle de bain, où Susan était apparemment en train de vomir.</i> WILCOX : Tu veux une autre serviette ? SUSAN : Non je vais tout laver tout de suite, t'inquiète pas. Dans quelle galère je t'ai foutu. Et le comble c'est que les choses sont comme ça, comme je l'ai dit à Rosco : tu vois, Rosco, on dirait que les choses se passent sans l'intervention de notre volonté... WILCOX : Tu as la tête qui tourne. SUSAN : Non. / Elles arrivent sans raison, et tout ça n'est pas ce qu'on avait imaginé pour notre vie conjugale. Comment j'aurais pu imaginer une telle chose avec Rosamaria ! WILCOX : Bien sûr, la cousine. SUSAN : Ça c'est pas dit. WILCOX : Mais, c'est pas la cousine ? SUSAN : C'est la cousine ! Je ne sais pas ! Tu sais ce que je fais moi systématiquement ? Je l'appelle et je lui dis que je vais bien, que j'ai mon travail, qu'il n'a pas à m'envoyer de l'argent s'il n'en a pas, et lui il me dit pas « quand est-	

Pero no se olviden que técnicamente viajan con un cuadro robado. No podrán hacer contacto conmigo. Ya saben qué hacer con este cassette. No es... bueno, no es de esos que se autodestruyen. Buena suerte. **Ah, esperen: una cosa más. Cada fotocopia de Marilyn pintada por Warhol vale hoy en día quince millones. Arlington se equivocó. He pensado mucho en ese error.**" (Nous soulignons.)

ce que tu reviens ? », moi alors je ne crois plus que... je sais pas. Silence. WILCOX : Mais tu voudrais revenir ? SUSAN : <i>(Elle se tait un moment et sourit face à ce qu'elle prend – à tort – pour une galanterie de lui.)</i> Non. [...] Mais Rosco n'a jamais envoyé la camionnette. Il n'a jamais payé. Et un soir il me dit, le soir suivant de l'arrivée de Rosamaria : « Ça ne revient pas à la maman de Sarah de payer la camionnette, En échange du loyer de nos meubles, qu'elle a depuis je ne sais plus combien de temps ? » Tu sais ce que je lui ai répondu, moi? Tu veux savoir ce que je lui ai répondu ?! Je l'ai regardé dans les yeux et je lui ai dit : « Rosco, combien de temps tu crois qu'on peut continuer à faire ça ? » <i>(Pause.)</i> SUSAN : J'ai un peu de fièvre, je crois.	<i>Davis, Berta et Zielinsky, apparaissent derrière la fenêtre et prennent place autour d'une table de jardin, pour boire quelques bières. Zielinsky mange un petit sachet de chips.</i> [...] <i>Dehors, Davis et Zielinsky reviennent survoltés, parlant toujours de la même chose.</i> ZIELINSKY : Pour qui tu me prends ? Comment je peux te faire confiance alors qu'on décide de quelque chose et la première chose que tu fais est de sortir avec les billets numérotés pour draguer des poules et t'acheter des conneries ? DAVIS : Comment ça des poules, t'es débile ? C'est des gens bien. Et les baskets sont classe. ZIELINSKY : Qu'est-ce qu'on s'était dit ? DAVIS : Ok ! Si toi... et toi <i>(à Wilcox)</i> vous ne voulez pas de votre part, qui me garantit que je peux garder la mienne ? ZIELINSKY : Rien. DAVIS : Voilà on y est. Tu veux que je vous tire une balle dans la tête chacun et que je me barre avec le demi-million ? ZIELINSKY : C'est la première chose à laquelle tu penses ? DAVIS : Bien sûr je veux pas ça ! Qu'est-ce que tu peux être con! <i>Pause.</i> DAVIS : Excuse-moi.

WILCOX : Oh, si. WILCOX : Je vais demander à Dan s'il a un thermomètre. SUSAN : ça me gratte partout, en plus. J'ai comme de petits boutons. C'est de l'acné. De l'acné juvénile. Qu'est-ce que ça peut être ? De l'acné ? Dan, c'est lequel ? Le sympathique ou l'autre...? <i>(Elle rit.)</i> Oh je suis bête, mais j'ai l'impression qu'il y a quelqu'un en trop ici. Je vais rien dire, peut être que vous êtes de très bons amis tous les trois... / Beaucoup d'eau a coulé sous la rivière depuis lors / Je veux que tu me fasses un bisou s'il te plaît. <i>Susan ferme les yeux. Puis elle porte une main à sa bouche. Elle court aux toilettes, où on l'entendra vomir. Wilcox court se réfugier dehors⁴⁸⁰.</i>	ZIELINSKY : Davis, qu'est-ce qui s'est passé à l'hôpital Helen Mumford ? DAVIS : Comment ? ZIELINSKY : Nous voilà. Qui a démarré le feu ? DAVIS : Il vaut mieux ne pas poser certaines questions. Ça a cramé, non ? Je crois pas que c'était criminel. Ça a cramé c'est tout. ZIELINSKY : Qui a sorti l'argent ? DAVIS : Tu le sais parfaitement. On est arrivé avec le feu, et on a réussi à sauver beaucoup de patients... Les pompiers ont tardé à arriver et on était seulement quelques-uns à essayer de sauver les malades... ZIELINSKY : <i>(Maintenant, tout à coup intéressé par ce qui se passe dans la chambre entre Wilcox et Susan.)</i> Chut !

À l'instar de cet extrait, par ailleurs largement élagué, si dans un premier temps le dispositif scénique offre à notre regard le privilège de l'omniscience et de la complicité, sa saturation nous plonge rapidement dans une expérience de l'incomplétude. Dans la mesure où nous ne pouvons pas tout suivre, car les dialogues empiètent les uns sur les autres, il nous faut recréer un ordre subjectif et accepter que certaines choses nous échappent. Mais cette mise à l'épreuve de la hiérarchie habituelle des informations favorise une multiplication des interprétations. Dans ce sens, Luis Emilio Abraham précise :

Dans *La Connerie* et dans *La Panique*, notamment, les actions simultanées se multiplient, de même que les dialogues divers qui s'entrecroisent à différents endroits du plateau. Le spectateur doit choisir où porter son attention, mais il perçoit toujours la présence de l'événement qu'il a laissé de

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 57-68. Nous ne reproduisons pas ici le texte original pour une question de mise en page.

côté. Et ce spectateur, troublé par ce qui se passe hors de son champ de vision, augmente alors considérablement son activité d'interprétation⁴⁸¹.

Romance, corruption, réalité économique, etc., aucune situation ne prévaut sur une autre alors que chaque spectateur reste libre autant que responsable d'y reconfigurer sa propre logique des priorités. Toutes les combinaisons sont possibles et contribuent d'une relance ludique de la matière discursive qui est par ailleurs clairement convoquée.

Une autre stratégie de cette politique de l'inefficience identifiable dans la dramaturgie de Rafael Spregelburd est celle du détail et de son réseau d'infimes répétitions. Insignifiant et partiel, le détail est par définition optionnel et contraste par son échelle avec la démesure structurelle de *La Connerie*. Pourtant dans cette pièce, le détail règne, au point de se demander ce qui n'en fait pas partie. Comme nous l'avons évoqué lors de sa présentation, Rafael Spregelburd s'approprie ici par analogie le modèle scientifique des Fractales qui, basé sur des objets de la nature dont les parties ont la forme du tout, s'intéresse aux principes de réitération et d'autosimilarité à différentes échelles⁴⁸². Ainsi au sein des œuvres, des motifs quelconques se répètent et créent un réseau de sens parallèle. Ce réseau vient rivaliser avec les actions les plus évidentes et les thématiques les plus contextuelles pour les désordonner. En particulier, la connotation de certains éléments avec la problématique de la crise économique perd ici de sa force et laisse place au libre jeu des échos de sens et de leur propagation diffuse.

Nous pensons en particulier à la référence du jeu de la roulette qui sert de prétexte à connecter les différentes intrigues. Le nombre irrationnel complexe 151^{483} ainsi que des règles mathématiques utilisées dans le jeu en question ponctuent des dialogues variés censés ne jamais se croiser. Ces éléments se retrouvent en effet dans les recherches du mathématicien

⁴⁸¹ Abraham, Luis Emilio, "Un teatro al acecho de la complejidad de lo real: Rafael Spregelburd y su poética en proceso", in Zonana, Víctor Gustavo et Molina, Hebe Beatriz (Ed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 292 : "En la estupidez El pánico, por ejemplo, abundan las acciones simultaneas y diálogos diversos que ocurren a la vez en distintos sectores del escenario El espectador es quien de be elegir su foco de atención pero nunca deja de sentir la presencia del acontecer que ha dejado al margen, y el espectador incierto de este fondo genera un aumento considerable de sentido." (Nous traduisons.)

⁴⁸² Voir Mandelbrot, Benoit, *Les objets fractals : forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1995.

⁴⁸³ Un nombre irrationnel est un nombre qui ne peut pas s'écrire sous forme de fraction.

Finnegan et dans celle du groupe d'amis parieurs, mêlant thématique des jeux d'argent et théories des probabilités. Ils sont d'abord convoqués pour l'élaboration de l'équation Lorenz aux enjeux des plus sérieux :

VOIX DE FINNEGAN (*dans la cassette d'Ivy*) : Robert Finnegan, cassette 1, face B. Cette équation est le résultat de l'analyse de trois systèmes chaotiques, choisis au hasard :

Pause, pendant laquelle on entend le vacarme de la collision.

Ensuite, on continue d'entendre le texte de Finnegan, accompagné d'une musique qui se poursuivra pendant une grande partie de la scène.

Les maladies infectieuses selon les rapports de l'hôpital Helen Mumford, le hasard dans les résultats des tirages de la loterie de l'Idaho (qui confirme l'intuition de D'Alambert au moment d'élaborer sa méthode pour gagner à la roulette profitant des récurrences des décimales infinies du nombre 151, et les figures alyettiennes), et finalement, la dégradation ondulante du PIB de la Thaïlande liée aux variations des bourses asiatiques. Le monde se dirige vers une Apocalypse toute simple... Les conclusions sont effrayantes...⁴⁸⁴

Ces mêmes références sont ensuite utilisées plus grossièrement par les joueurs de casino qui y voient une manière infaillible de gagner la partie de la roulette. Même si les connotations varient d'une situation à l'autre, une contagion de sens est cependant perceptible au sein des dialogues. Ainsi, dans la réplique suivante, Jane fait le calcul des gains et développe au passage une part de la théorie mathématique des nombres irrationnels :

JANE : Il y a cinq jours à 151, je compte pas les centimes parce que c'est jamais un chiffre rond, et en plus il faut déduire pour l'essence et le champagne. Et pour les snacks de Martin je ne sais pas. Je pose la question, mais personne me dit rien⁴⁸⁵.

Les joueurs utilisent les mêmes références scientifiques évoquées par Finnegan, comme celle d'Alf Alyett⁴⁸⁶ ou la Loi des Tiers⁴⁸⁷, mais cette fois à la manière d'une stratégie lucrative populaire :

⁴⁸⁴ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie, op.cit.*, p. 109. (Texte original.) : "VOZ DE FINNEGAN (*en el cassette de Ivy*):"Robert Finnegan, Cassette 1, Lado B. Esta ecuación es el resultado del estudio de tres sistemas caóticos, elegidos al azar: *Pausa, en la que se oye el estruendo del choque. Luego, el texto de Finnegan continúa, y viene acompañado de una música que seguirá gran parte de la escena.* Las enfermedades infecciosas según los reportes del hospital Helen Mumford, el azar numérico en la lotería de Idaho (que confirma lo que ya intuía D'Alambert al fabricar su método para ganar a la ruleta, aprovechándose de la recurrencia detrás del decimal inconcluso en el número 151, y las figuras alyettianas), y por último, el deterioro oscilante del PBI en Tailandia y su relación con las bolsas de Asia. El mundo se aproxima a un Apocalipsis sencillísimo... Las conclusiones son espantosas..."

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 151. (Texte original.) : "JANE: Martin, yo saqué las cuentas de la plata del pozo... Y tenemos 302... 151 de ayer, y ahora otra vez ganamos 151... No cuento los centavos porque no es una cifra redonda. Lo que pasa es que... »

⁴⁸⁶ Alyett, Alf, *Le Manuscrit secret : du professeur oriental Alyett / Roulette, trente-quarante*, Paris, R.R.F, 1949.

KEN : Non. Attendez, je vais chercher la table de jeu et on revoit tout, les figures alyettiennes, tout ce qu'on fera aujourd'hui. Vous voulez encore gagner 151 dollars ce soir, oui ou non ? (*Il sort.*)

MAGGIE : Je peux pas changer de stratégie tous les soirs, moi.

RALPH : C'est ça qui est marrant.

MAGGIE : Tu trouves ça marrant, les figures alyettiennes ! Quand tu m'as dit qu'on se ferait les casinos, je pensais qu'on allait parier à des numéros.

RALPH : Comment « à des numéros » ?

MAGGIE : Des numéros tout court. Le vingt, le dix-sept.

RALPH : Non. Comme ça tu gagnes ou tu perds. Avec la méthode de Ken, on gagne seulement.

MAGGIE : Très bien. Mais pendant combien de temps on va continuer à faire ça ? Moi il faut que je rende un partiel maison le 18, et me voilà en train de demander de petites casseroles à la réception.

RALPH : Seulement quelques jours, c'est pour s'amuser⁴⁸⁸.

Les registres savant et populaire se retrouvent ici inconsciemment mêlés sans qu'aucune hiérarchie ne fasse pencher la balance d'un seul côté. Par-là même, une unité ou plutôt une cohésion sociale se recrée derrière la stupidité du monde que nous avons relevée dans le chapitre précédent. Alors que la digression superposait les informations au point de les brouiller, ici la répétition hétérogène et arbitraire des détails les transforme en un réseau qui crée un lien aussi énigmatique qu'irrégulier. Ce lien peut incarner la promesse d'une réconciliation dans la communauté dont on nous martèle surtout l'irréversible, mais aussi la nécessaire division.

Entre digressions et détails, *La Connerie* déplace ainsi la création du sens au niveau de l'association et de la juxtaposition des situations hétérogènes contre toute formulation trop explicite. Les routes qui semblaient opposées en termes de genres et de registres se retrouvent de manière inattendue pour créer un autre type de cohérence et exiger un autre type d'attention. C'est l'idée que nous retrouvons dans cette explication d'un des acteurs originels du Patron Vázquez, Alberto Suarez :

⁴⁸⁷ Cette loi indique que, si chaque numéro de la roulette a la chance de sortir une fois sur 37, les 37 numéros ne sortent pas à chaque cycle. Un tiers des numéros sort plusieurs fois, un autre tiers sort une seule fois et un tiers ne sort jamais.

⁴⁸⁸ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie*, op.cit., p. 25. (Texte original.) : "KEN: No. Esperen que voy a traer el tablero y vemos bien todo, las figuras alyettianas, todo lo que vamos a hacer hoy. ¿Quieren o no quieren ganar 151 dólares otra vez esta noche? (*Sale.*)MAGGIE: Yo no puedo andar cambiando de estrategia todas las noches. RALPH: Pero ahí está la gracia MAGGIE: Qué gracia, ¡figuras alyettianas! Cuando me dijiste que nos íbamos de casinos pensé que íbamos a apostar a números. RALPH: ¿Cómo "a números"? MAGGIE: A números redondos. El veinte, el diecisiete. RALPH: No. Así podés ganar o perder. Con el método de Ken solamente se gana."MAGGIE: Está bien. ¿Pero cuánto tiempo vamos a estar haciendo esto? Yo tengo que entregar un parcial domiciliario el 18, y acá estoy, pidiendo jarritos en la conserjería. RALPH: Unos días, es para divertirse."

Lors de la mise en scène de *La Connerie*, surtout, nous avons beaucoup de doutes et de questions : « Pourquoi ? Comment ? Le public va-t-il supporter une telle quantité d'information ? » Jusqu'au jour où nous avons eu une intuition et perçu la totalité. Nous avons pensé : « Disons que cette masse d'information est à l'origine d'une attente particulière, différente de celle générée par d'autres œuvres. » C'est donc sa valeur. C'est cette somme d'une grande quantité de choses qui te semble, au départ, être le problème puis qui s'avère finalement être sa caractéristique, son principal atout⁴⁸⁹.

Une totalité existe bien même si elle reste à formuler dans la diversité.

Ainsi, la narration de *La Connerie* reste diffuse et contagieuse ce qui implique pour le spectateur une compréhension libre face à un réseau de signes lâches qui laissent de la place à ses interprétations multiples. *La Connerie* devient une machine à produire de la matière excessive ET signifiante, à contre-courant d'une logique économique de la réduction négative. Dans ce sens, la critique Sandra Contreras affirme que l'auteur nous propose une contre économie dans la forme même de sa pièce, particulièrement atypique pour une société en crise :

Rafael Spregelburd, dont plusieurs des œuvres tournent précisément autour des questions de business, d'argent et de valeur, articule une économie fictionnelle de la longue durée (l'étendue constitue ici toute une économie) contre l'économie du capital au sens le plus strict⁴⁹⁰.

La pièce s'oppose aussi tout particulièrement à une logique de réduction et d'homogénéisation au sein des créations contemporaines argentines. Selon l'auteur, les conditions économiques imposent une esthétique du micro et une temporalité de la brièveté à l'image d'« une époque où tout s'appauvrit et dans un pays où tout se réduit [...] »⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ Camilletti, Gerardo, « Entrevista a el Patrón Vázquez (Rafael Spregelburd, Mónica Raiola, Héctor Díaz, Alberto Suárez, Andrea Garrote), *Territorio Teatral*, consulté, le 19/05/2016, disponible sur http://territorioteatral.org.ar/html.2/entrevista/pdf/n3_01.pdf "Sobre todo con *La Estupidez*, teníamos tantas dudas, tantas preguntas: "¿por qué hacerla?", "¿cómo hacerla?", "¿el público va a poder soportar esta cantidad de información?", hasta que en un momento empezamos a tener una intuición de la totalidad y dijimos: "Bueno, esa masa de información es la que empieza a generar una expectación determinada, distinta a la de otras obras". Ése es su valor. Es la sumatoria de un montón de cosas que, mientras estás en el proceso, te parecen sus problemas, y de pronto descubris que sus problemas pasan a ser su característica, su ventaja." (Nous traduisons.)

⁴⁹⁰ Contreras, Sandra, "Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)", *Cuadernos de literatura*, enero-febrero, Vol. XVII; n°33, 2013, p. 359 : "Spregelburd, muchas de cuyas obras giran precisamente en torno al problema de la cotización, del dinero y del valor, empieza por articular la economía ficcional de la larga duración (la extensión es aquí, ante todo, una economía) con la economía del capital en el sentido más estricto." (Nous traduisons.)

⁴⁹¹ Spregelburd, Rafael, «Prólogo» a «La estupidez / El pánico», in *Heptalogía de Hieronymus Bosch/2*, op. cit., p. 8: "En una época en la que todo se empobrece, y en un país donde todo se reduce [...]." (Nous traduisons.)

1-3 Construction circulaire et effet d'annulation – *Ouz - Le Village*

La configuration circulaire des pièces compte parmi les stratégies de nos auteurs. Nombreuses de leurs pièces s'achèvent sur un clin d'œil à leur propre commencement ou plus généralement suspendent la fin contre toute résolution de l'action. Dans une étroite articulation avec la logique ludique, la stratégie en question donne l'impression d'une absence d'effets concrets. Emile Benveniste définit ainsi le jeu comme le résultat d'un processus dont la fin aurait été coupée :

De fait, pour que [n'importe quelle] activité [réglée] se renverse en jeu, il faut et il suffit qu'on la considère dans sa structure organisée en faisant abstraction de la fin "réelle" qu'elle se propose⁴⁹².

En assumant une certaine inconséquence des dispositifs proposés, les pièces renoncent à s'achever afin de créer un effet de relance général pour la réflexion qui se partage entre la scène et la salle. C'est le cas de la pièce *Ouz* qui se construit entre un prologue et un épilogue similaires, ce qui contribue à annuler les péripéties et les retournements intermédiaires.

L'intrigue de la pièce repose sur le déploiement des conséquences catastrophiques causées par le jeu machiavélique de Dorotea qui se fait passer pour Dieu et incite très fortement sa mère à tuer son frère, Thomas. Toute la communauté du village est touchée et en ressort exsangue au regard du nombre de morts et de blessés. Pourtant, le final de la pièce sous forme d'épilogue se caractérise par un abrupt retour à la normale comme si, au fond, rien d'important ne s'était vraiment passé. La coupable est pardonnée et la vie reprend son cours au sein d'*Ouz*. De fait, l'épilogue est construit en miroir du prologue, composé de sept paragraphes, tous énoncés par la voix de Dorotea. Là aussi, le caractère idyllique du village est posé, montrant un peuple toujours plus confiant dans ses convictions religieuses :

Épilogue- restauration d'Ouz-

Ils forment tous un groupe au fond de la scène. Dorotea prend le micro et dit l'épilogue :

- 1- Il arriva qu'après que tout fut découvert ; ils allèrent tous à l'église prier pour le retour de la paix à Ouz.
- 2- Ils écoutèrent tous le père Maykol et dirent tout ce qu'il ordonna, et Dieu retira le chagrin qui planait sur Ouz et jamais plus personne ne pensa ni agit avec méchanceté.
- 3- Quant à moi...

⁴⁹² Benveniste, Émile, *Le Jeu comme structure*, Deucalion, Cahiers de philosophie, 1947, p. 166.

Grace tire un coup de feu et Dorotea tombe, morte, sur le sol. Cependant, c'est sa voix que l'on entendra.

- 4- Quant à moi... Tout le village me pardonna et comprit que ce n'avait été qu'une espièglerie de gamine, et je fus heureuse pour toujours, car je connus Dieu⁴⁹³.

A travers ce *happy end*, au ton bien trop sympathique, et l'incroyable persistance de Dorotea même une fois morte, tout critère de vraisemblance vis-à-vis de l'histoire est suspendu. Cela nous confirme l'absence d'identification possible pour les spectateurs. Notre attention se porte alors sur la force de résistance de ce personnage et ce qu'il a à nous dire. La seconde partie de l'épilogue est d'ailleurs plus directement adressée à son public avec tout ce qu'implique de polémique :

- 5- Enfin, il ne me reste qu'une chose à dire. Attention les amis, Ouz bat aussi dans vos cœurs.
6- Mais je ne veux pas vous retenir davantage, retournez à la tranquillité de vos vies et oubliez ce cauchemar que, nous, nous oublierons.
7- Je vous embrasse tous, merci de m'avoir écoutée et j'espère que vous aurez appris, comme moi je l'ai fait, avec cette histoire et ainsi vous retournerez à la normalité, comme le village d'Ouz⁴⁹⁴.

À travers l'adresse micro, que nous pouvons supposer frontale, puis son relais par le dispositif de la *voix off*, Dorotea passe du statut de personnage à celui d'une figure possible de l'auteur qui souhaiterait établir un dialogue plus direct avec les spectateurs. En quelque sorte ici, le jeu de Dorotea s'arrête avec l'illusion du quatrième mur, les spectateurs étant explicitement renvoyés à leur réalité et amenés à comparer l'expérience précédente avec celle de leur propre société. Qu'il y a-t-il derrière la promesse d'une normalité établie par la soumission à un principe supérieur et quelque peu totalitaire ? Jusqu'à quel point la conformité a du sens quand les bases restent, au fond, aussi déliquescentes que dans Ouz ? Les différentes questions ne sont évidemment pas sans faire écho aux propres questions que

⁴⁹³ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, p. 84. (Texte original.) "Epílogo Restauración de Uz Todos forman un grupo al fondo de la escena. Dorotea agarra el micrófono y dice el epílogo: 1. Y aconteció que después de que todo fue descubierto, todos acudieron a la Iglesia a rezar por la vuelta de la paz en Uz. 2. Todos escucharon al padre Maykol e hicieron lo que él ordenó. Y quitó Dios el pesar sobre Uz y nunca más nadie pensó ni actuó con maldad. 3. En cuanto a mí... *Grace le dispara a Dorotea que queda muerta en el piso*. Sin embargo seguimos escuchando su voz. 4. En cuanto a mí... Todo el pueblo me perdonó, entendió que fue una picardía de niña y fui feliz para siempre pues conocí a Dios."

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 84. (Texte original.) ".5. En fin, solo me queda algo por decir. Cuidado amigos, Uz también late en suscorazones.6. Pero no quiero detenerlos más, vuelvan a la tranquilidad de sus vidas y olviden esta pesadilla que nosotrosolvicaremos.7. Les mando un besos a todos, Gracias por escucharme y espero aprendan como yo lo hice de esta historia y así volverán a la normalidad, como el pueblo de Uz."

l'auteur se pose vis-à-vis de son pays et de son apparent retour à la normalité démocratique. L'universalité de la fable permet cependant une appropriation libre par les différents publics.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que la proposition ironique de Dorotea reste ambivalente, entre invitation à se livrer à un même type de jeu pour faire tomber les masques, mais en même temps sans donner de véritables pistes de reconstruction après la mise à sac. La perspective utopique reste donc là en suspens et dépend peut-être d'autant plus de l'actualisation de la pièce par la mise en scène.

2- Variabilité, ambiguïté et contingence recherchées

La matière dramaturgique de notre corpus est également traversée par des logiques favorisant la variabilité, l'ambiguïté et l'aléatoire. L'ensemble cherche à installer une instabilité fondamentale et une impression permanente d'inachèvement. Dans *Sara dit que*, la variante devient la donnée alors que toute la fable semble garder les traces du processus collectif de création. Avec *Les Bonnes morts*, les doubles sens et les fausses pistes au cœur de l'intrigue placent les spectateur en « cobaye » d'une ambiguïté permanente. Enfin, *La Paranoïa* illustre de manière paradigmatique le principe d'une matière fictionnelle soumise à un chaos paradoxal entre déterminisme et désordre.

2-1 Une matière variante, multiple et mobile – *Sara dit que*

Sara dit que de Fabio Rubiano semble incarner l'idée d'un théâtre des variantes, où chaque action se décline en plusieurs options et où la narration suit simultanément différentes pistes. Sans jamais fermer les possibles, l'œuvre trouve dans cette multiplicité ses sens les plus pertinents et en joue une bonne partie lors de son actualisation par la mise en scène et au sein même de sa relation avec le public. L'élaboration de la pièce suit alors une tendance naturelle du jeu qui consiste à associer des éléments de mobilité aux règles et aux contraintes les plus strictes. Sur ce point, Silva Ochoa Haydée explique :

Dans chaque jeu, structures constitutives et normatives sont doublées de structures métaludiques et évolutives, débouchant sur une répétition infinie aux innombrables variantes⁴⁹⁵.

Les notions de combinatoire, de probabilité et de virtualité sont autant de qualifications pertinentes pour définir cette matière en puissance qui reflète de manière asymétrique l'injonction habituelle de complétude. Ainsi, l'univers dystopique d'un monde sans crime dans *Sara dit que* présente une intrigue toujours multiple et changeante à la manière d'un palimpseste qui laisserait apparaître des bouts partiels de versions précédentes.

La fiction se déploie en effet de manière toujours partielle en laissant entrevoir d'autres possibilités qui auraient pu être développées. Par exemple, cette scène au conditionnel, intitulée justement « Une autre possibilité », développe l'hypothèse d'une fin différente pour la pièce :

8 – Une autre possibilité

S'ils n'étaient pas morts

LARRY : Peut-être que je ne suis pas mort.

EMILY : Moi non plus.

ANDY : Je suis peut-être toujours vivant.

CHARLOTTE : Moi aussi.

SARA : J'aurais pu ne pas les empoisonner.

LE MESSAGE : Ils auraient pu ne pas être les victimes, mais les bourreaux.

ANDY : Oui.

EMILY : Nous n'avons jamais voté contre (contre ou pour ?) Sara.

LARRY : Nous n'avons jamais eu cette mère-là.

LA MERE : Ni moi, ces enfants bons à rien. (*Elle sort.*)

SARA : (*Heureuse.*) Ni moi, ces frères sales et obsédés, et ces sœurs frustrées et déprimées.

LA MERE : Ni moi, cette fille assassine.

SARA : Tu n'es pas ma mère, tu es une femme qui revient de voyage et reçoit la balle qui m'était destinée en pleine tête.

LARRY : Je pourrais avoir une autre famille.

LA GRAND-MERE : (*En entrant.*) Oui. Tu es mon mari. Nous avons deux fils.

ANDY : (*Montrant Naturel*) Un enfant au retard évident.

LARRY : Et un autre, normal.

EMILY : (*Avec des faux-cils et un sac à main.*) Moi. Un travesti.

[...]

LA GRAND-MERE : (*A la manière de la fin d'un conte.*) Et l'histoire se termine ainsi.

SARA : Non. L'histoire ne se termine pas comme ça, la famille est bien morte. Allez, vous mourrez tous et plus vite que ça. (*Une fois morts pour la deuxième fois.*) La fin c'est une histoire d'amour⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ Haydée Ochoa, Silva, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 279.

⁴⁹⁶ Rubiano, Fabio, *Sara dice*, op.cit., p. 329: "8. Otra posibilidad. En caso de que no murieran. LARRY. Yo podría no estar muerto. EMILY. Ni yo. ANDY. Yo puedo estar vivo. CHARLOTTE. Yo también. SARA. Pude no haberlos envenenado. MENSAJERO. Pudieron ser escogidos no como víctimas sino como ejecutores. ANDY. Sí. EMILY. Nunca votamos por Sara. LARRY. No tuvimos está mamá. MADRE. Ni yo estos hijos inútiles. (*Sale.*) SARA. (*Feliz.*)

Les dialogues donnent l'impression persistante d'un fourmillement d'histoires tour à tour évoquées, sur le point de s'accomplir ou déjà délaissées.

C'est grâce au statut hybride de la parole oscillant entre dialogues traditionnels, narrations potentielles et didascalies supposées, qu'il est possible d'expérimenter cette diversité. Dans ce sens, Joseph Danan parle de « dialogues mutants » :

Il ne s'agit plus ici de récits ou de fragments de récits localisables et introduits comme tels, mais de dialogues contaminés par le récit ou la description (voire les didascalies), de dialogues « mutants », hybridation complexe de dialogue traditionnel, de monologue intérieur et de description⁴⁹⁷.

Ainsi dans *Sara dit que*, les avatars de récits et de didascalies percent sans arrêt les dialogues pour développer les options cachées. Comme l'analyse déjà Víctor Viviescas pour une des premières pièces de Fabio Rubiano, *Amours simultanées*, l'action et le dire entrent alors en compétition, enrichissant nos interprétations :

Comme nous l'avons dit, plutôt que de s'intégrer à l'action, le récit entre en compétition avec elle et la rend toute relative, en d'autres termes, il lui oppose une sorte de fantôme qui nous fait douter d'elle et remet en question sa force de représentation. En général, le récit remplit quatre fonctions dans l'œuvre : entrer en compétition avec l'action et la dédoubler en plusieurs versions, ce qui la rend relative ; réaliser dans le récit des actions futures qui n'arrivent pas véritablement à se concrétiser dans l'action ; décrire des actions hypothétiques qui ne seront pas vérifiées par la suite ; opposer plusieurs points de vue, venant de plusieurs ou d'un seul et même personnage [...] ⁴⁹⁸.

Les répliques du personnage Naturel, que nous avons évoqué comme narrateur potentiel de la fiction, convoquent en particulier ces anecdotes fantomatiques même si toujours de façon

Ni yo estos hermanos sucios y onanistas, ni estas hermanas deprimidas y frustradas. MADRE. Ni yo una hija asesina. SARA. No eres mi madre, eres una mujer que regresa de un viaje y recibe la bala que iba para mí. LARRY. Yo puedo tener otra familia. ABUELA. (*Entrando.*) Si. Eres mi esposo. Tenemos dos hijos varones. ANDY. (*Señala a Natural.*) Uno con retraso mental evidente. LARRY. Pero otro normal. EMILY. (*Con pestañas y saco.*) Yo. Un travesti. [...] ABUELA. (*Como finalizando un cuento.*) Y así termina esta historia. SARA. No. La historia no termina así, la familia sí está muerta. A morirse todos rapidito. (*Una vez se hayan muerto de nuevo.*) Y el final es una historia de amor." (Nous traduisons.)

⁴⁹⁷ Danan, Joseph, « dialogue narratif et dialogue didascalique » in *Nouveaux territoires du dialogue, éléments pour une cartographie*, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Arles, Actes-Sud papiers, 2006. p.44-45.

⁴⁹⁸ Viviescas, Víctor, *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (Estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)*, op.cit., p. 194 : "Ya habíamos dicho que más que integrarse a la acción, el relato sirve para competir con ella y para relativizarla, es decir, para oponerle una suerte de fantasma que hace que dudemos de ella, que desconfiemos de su capacidad representativa. En general son cuatro las funciones del relato en la obra: competir con la acción o desdoblarla en versiones, lo que hace que la relativice; realizar en el relato acciones futuras que no llegan a cumplirse a nivel de la acción propiamente dicha; describir acciones hipotéticas no corroborables; oponer distintos puntos de vista, de varios o el mismo personaje." (Nous traduisons.)

énigmatique et sur le mode de l'hypothèse. Ici, par exemple, il combine les bribes plus ou moins développées des histoires d'un mari coréen jaloux, d'un fils travesti caché et celle plus assumée de la fratrie de Sara avant Yi :

NATUREL (*Il lit ou écrit.*) – Cas n° 7 : Un homme tue son épouse parce qu'il la surprend au moment où 1,6 centimètre cube de sperme coréen est en train de sortir du sexe d'un Coréen et, formant une courbe de longueur d'arc Pi, le sperme en question tombe au ralenti dans la bouche de la femme. L'homme tue aussi le Coréen. Cas n° 3 : Un homme, dans l'anus duquel son frère introduit la première phalange de son majeur et de son annulaire, est accompagné par lui pour tuer une femme qui est un homme et puis qui est une femme. Cas n° 10 : Un garçon qui présente un retard évident, qui a une peau couleur Bétadine et des jambes maigres comme celles d'un paralytique, est désigné par ses parents qui sont très âgés. Il est désigné parce qu'il présente un retard mental évident et il aurait pu avoir cinq frères et sœurs, mais ce n'est pas le cas. À moins que si. Le garçon au retard évident s'évanouit sans crier gare. (*Il s'évanouit*⁴⁹⁹.)

La fiction se démultiplie dans la parole en plusieurs possibilités perturbant les principes de linéarité et de non-contradiction. Ces alternatives peuvent se défaire aussi facilement qu'elles se sont élaborées comme dans cette réplique du personnage du Vigile qui alimente volontairement notre perplexité :

LE VIGILE – GRAND PÈRE : Peut-être que je ne suis pas vraiment vigile. Peut-être que je ne suis rien⁵⁰⁰.

Par ailleurs, plusieurs indices tissent des rapports hypothétiques entre ces options alors que la matière narrative assume sa plasticité en la thématissant dans la fiction. Ainsi, les personnages des différentes familles semblent relever d'identités superposables, puisque l'une d'entre elles laisse à penser qu'elle n'est que le passé ou au contraire la continuité dans le futur de l'autre famille. Dans ce sens, Naturel et ses parents évoquent à plusieurs reprises

⁴⁹⁹ Vasserot, Christilla, Jambrina, Nina (trad.) *Sara dit que*, in Laroutis, Denise et Vasserot, Christilla (ed.), *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine: 30 auteurs sur un plateau*, op.cit., p. 397. (Texte original.) "NATURAL. (*Lee o escribe.*) Caso Siete : Un hombre mata a su mujer porque la encuentra cuando 1,6 centímetros cúbicos de semen coreano salen de los testículos de un coreano y, formando una curvatura con longitud de arco Pi, caen en cámara lenta en la boca de ella. El hombre también mata al coreano. Caso Tres : Un hombre al cual su hermano le mete la primer falange de los dedos centro y anular por el ano, es acompañado por su él para matar a una mujer que es hombre y después mujer. Caso Diez : Un muchacho con evidente retraso, con la piel del cuerpo con el color del Isodine, con las piernas flacas como de paralítico es elegido por sus padres que son muy viejos. Es elegido porque tiene un evidente retraso mental y hubiera podido tener cinco hermanos pero no los tuvo. O sí. El muchacho con evidente retraso se desmaya sin previo aviso. (*Se desmaya.*)"

⁵⁰⁰ Rubiano, Fabio, Sara dice, op.cit., p. 309 : "VIGILANTE -ABUELO-. Tal vez no soy un vigilante real. No soy nada." (Nous traduisons.)

leur appartenance possible à une même grande famille avec les personnages de celle de Sara avant Yi :

LA GRAND-MÈRE : Au départ, nous avions prévu d'avoir deux garçons qui s'appelleraient Andy et Larry, et trois filles Charlotte, Emily puis Sara⁵⁰¹.

L'ensemble est donc soumis à une logique particulièrement atypique qui nous laisse penser un instant que la matrice de l'intrigue n'est autre que le personnage Naturel, supposé souffrir d'un retard mental évident. Adoptant souvent un regard omniscient, il semble en effet le seul à s'y retrouver complètement dans tout ce qui ressemble aux délires intimes d'un esprit dérangé. Mais rien n'atteste de manière définitive une telle interprétation et la dynamique proposée par le texte est plutôt celle de l'indéfinition.

Si l'interprétation se résiste, il est intéressant de rappeler le processus d'écriture de l'œuvre elle-même pour rassurer notre insatiable besoin de compréhension. D'une part, Fabio Rubiano précise qu'il écrit le plus souvent, sur le principe de la taxonomie ou de la combinatoire, afin d'explorer tous les objets et les sujets qui pourraient composer l'univers en question. À partir de chiffres, de logiques généalogiques ou encore de catégories, il crée une réserve de personnages, de lieux, d'actions dans laquelle il peut piocher librement pour la suite. Même s'il n'intègre pas tout le matériel dans la fiction finale, il aime à garder des traces de cette exhaustivité première tout en restant le seul à pouvoir la repérer précisément. Fabio Rubiano parie pourtant sur cette technique comme une garantie de polysémie pour la mise en scène et l'interprétation plus généralement. D'autre part, dans le cas de *Sara dit que* en particulier, la dimension collective que nous avons évoquée dans le chapitre précédent accentue encore davantage ce réflexe d'exhaustivité. Les auteurs ont en effet d'abord travaillé à une histoire commune avec des personnages partagés et dans la perspective d'une représentation en triptyque lors de sa création⁵⁰². Fabio Rubiano fait alors le choix de conserver dans la fiction, et lors des représentations en solo, des échos, des

³⁷ *Ibid.*, p. 314 : "ABUELA. En una época habíamos planeado tener dos hijos que se llamaran Andy y Larry, y tres hijas: una que se llamara Charlotte, otra Emily y otra Sara." (Nous traduisons.)

⁵⁰² Le projet « Cents Jours » a été conçu en coproduction avec le dixième festival Ibéro-américain de théâtre de Bogotá en tant que trois spectacles indépendants, mais joués dans la même saison.

références, des pistes de ce processus commun à la manière d'options toujours latentes. L'ensemble provoque une impression d'abîme sous la surface vaporeuse et trouée.

Sur le plan symbolique, cela permet d'accueillir les contradictions et les impasses plus naturellement. De cette manière, la critique dystopique de la violence peut se densifier en un réseau plein de paradoxes et d'ambiguïtés idéologiques et faire entendre différentes voix de manière simultanée. À titre d'exemple, le personnage de Sara, censée incarner la voix subversive de l'histoire, relève au fond de profondes contradictions. Dans la scène suivante, Sara s'insurge contre la Norme et son institution administrative, mais depuis des arguments plus qu'ambivalents :

SARA AVANT YI (LA BRUNE).

[...]

On a tous le droit de tuer.

(Tout devient blanc.)

Depuis combien de temps, la vie n'est plus réelle ?

Il n'y a plus d'assassins, ou plutôt si, mais ils ne tuent pas, ils ne peuvent rien faire et nous, qui ne sommes pas vraiment des assassins mais qui aimerions l'être juste pour une fois, nous ne pouvons pas non plus le faire. Personne ne le peut.

Seulement les élus.

Nous ne pouvons pas tuer, même pas nous-mêmes.

[...]

(Elle monte sur un tabouret et prend un mégaphone. Sans crier, ce n'est pas une activiste.)

La vie, ça n'a rien à voir avec ça, la mort non plus.

Les assassins doivent revenir et les malades en phase terminale, pouvoir décider de leur mort.

(Elle va jusqu'au public. Comme en cachette.)

J'ai le droit de tuer celui qui me donne son appareil photo et me demande de le prendre lui et sa famille devant la cathédrale.

Lui et sa famille avec une star.

Je ne veux plus que quiconque vienne devant chez moi et me chante une sérénade avec son groupe, si je ne peux pas tous les tuer, avec leurs tuniques et leurs tambourins, avant de crier d'émotion. *(Elle crie sans force.)* J'ai le droit de tuer celui qui me parle à coup de diminutifs. *(Elle pleure. Supplie.)* S'il vous plaît. Pouvoir tuer, s'il vous plaît, comme avant⁵⁰³.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 307-308: "SARA ANTES YI (LA PELINEGRA) [...] Uno tiene derecho a matar. *(Todo se torna blanco.)* ¿Hace cuánto que todo dejó de ser de verdad? Ya no hay asesinos, sí los hay pero no asesinan, no pueden, los que no somos asesinos pero queremos serlo aunque sea una vez, tampoco. Nadie puede. Sólo los elegidos. No podemos matar a nadie, ni a nosotros mismos. [...] *(Se para sobre una butaca y toma un megáfono. Sin gritar, no es una activista.)* Así no es la vida, así no es la muerte. Que regresen los asesinos, que los enfermos terminales que quieran morirse puedan hacerlo de la manera que quieran. *(Va hacia el público. Casi en secreto.)* Tengo derecho a matar a quien me pase su cámara fotográfica y me pida que le tome una foto a él y a su familia frente a la catedral. A él y a su familia con algún actor. No quiero a nadie más que venga a mi casa con una tuna a darme una serenata sorpresa sin tener la posibilidad de matarlos a todos con sus túnicas y sus panderetas, y gritar de emoción. *(Grita sin fuerza.)* Tengo derecho a matar al que habla en diminutivos. *(Llora. Suplica.)* Por favor. Poder matar, por favor, como antes. "(Nous traduisons.)

Si l'héroïne présumée manque quelque peu d'éthique et d'altruisme, cette dernière ajoute des arguments pour nourrir la réflexion depuis une logique de la provocation polémique.

Ainsi, *Sara dit que* ne promet aucune alternative au-delà de la réflexion critique sur la violence. Cependant, comme souvent chez Fabio Rubiano, la pièce prend le risque de se mettre à la place de tous les rôles y compris les plus marginaux moralement. Cela permet déjà d'exposer de manière plus complexe la question et, par-là même, d'agir d'autant plus pertinemment dans d'autres contextes que celui de la fiction.

2-2 Une matière incertaine, ambiguë et manquante – *Les Bonnes morts*

Nombre des œuvres du corpus sont également marquées par une équivoque structurelle. Leurs fictions laissent planer le doute sur la stabilité des données, créent des fausses pistes quant à leurs possibles sens ou omettent certains événements importants. Cela s'écarte de toute prétention à la totalité de l'information et dans le même temps met à l'épreuve la compréhension de l'ensemble. Depuis la lecture comme la mise en scène, les différents interlocuteurs doivent donc composer avec des éléments partiels et accepter une part d'incontrôlable.

Dans *Les Bonnes morts* de Gabriel Calderón, l'enquête sur les actes terroristes des enfants contre les personnages âgés donne lieu à une forme fragmentaire qui multiplie les différents points de vue jusqu'à la convergence finale et inespérée de ces points de vue. Tout comme l'aboutissement semble imprévisible, alors qu'une des vieilles sœurs lituaniennes, Inès, laisse entendre que le chef des enfants terribles n'est autre que son petit neveu, l'ensemble de l'intrigue consiste à disposer des bons et des mauvais indices qui gardent d'ailleurs jusqu'à la fin leur part d'ambiguïté. Le spectateur semble alors ici placé au même niveau que les personnages dans un théâtre de marionnettes dont le manipulateur change tour à tour d'identité.

Le premier de ces prestidigitateurs serait Le Maître de cérémonie décrit dans la liste des personnages comme « Glamour, Majestueux, avec un sourire particulier que l'on devine faux⁵⁰⁴. » Ce dernier introduit en début de pièce une histoire des plus incroyables de laquelle il se distingue ironiquement à la manière d'un narrateur extra diégétique :

2- Maître de Cérémonie

Superbe ! Je dirais.
Impressionnant !
Je dirais
Je ne
peux pas
le
croire !!!
(Rire)

C'est une de ces histoires
que moi j'appellerais
que j'appellerais moi
Je ne peux pas le croire !!
(Rire)

D'où ?
De la télé.
Je m'informe de tout à la télé⁵⁰⁵.

Pourtant, en avançant, la pièce se complique et vient brouiller l'identité multiple du personnage. Il intègre d'abord plus directement la fiction à travers la scène suivante qui consiste à un interrogatoire du chef des enfants :

Interrogatoire
[...]
MAITRE DE CÉRÉMONIE - Votre nom ?
L'ENFANT - Vous le savez déjà.
MAITRE DE CÉRÉMONIE - Pour les caméras, pour elles.
L'ENFANT - (*Il regarde les caméras*) Tri Nitro Toluène.
MAITRE DE CÉRÉMONIE - Très amusant. J'espère que vous avez compris que vous n'avez ici aucune obligation, j'espère que vous comprenez...
L'ENFANT - Je le sais.
MAITRE DE CÉRÉMONIE - Vous êtes ici de votre plein gré, et vous pouvez partir quand vous voulez, vous pouvez vous en aller...

⁵⁰⁴ Aubert, Maryse (trad.), *Les Bonnes Morts*, op.cit., p. 2. (Texte original.) "Glamoroso, Majestuoso, con una sonrisa particular que se adivina falsa."

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.5. (Texte original.) " 2. Maestro de Ceremonias Majestuoso! dije yo. Impresionante! dije yo no lo puedo creer!!!(*Risa*) Esa una de esas historias Que yo dije Que dije yo No lo puedo creer!! (*Risa*) Por dónde? Por la tele. Todo me entero por la tele."

L'ENFANT - Je le sais.
 MAITRE DE CÉRÉMONIE – Mais si vous vous soumettez à cet interrogatoire...
 L'ENFANT - Je le sais, je le sais.
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Il faudra que vous compreniez.
 L'ENFANT - Je le sais.
 [...]
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Vous êtes venu vous mettre volontairement à disposition de ce tribunal.
 Volontairement à disposition.
 L'ENFANT - Quel tribunal ?
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Ici c'est moi qui pose les questions⁵⁰⁶.

Le dialogue indique entre les lignes une proximité inattendue entre les deux personnages et une incertitude quant aux intentions de cet interrogateur que nous confirmera toujours de manière énigmatique la suite de l'intrigue. Le Maître de cérémonie prend en effet peu à peu les traits du dédoublement schizophrénique de l'Enfant, comme la partie qui lui fait justement commettre ses pires crimes :

L'ENFANT - Je ne veux pas t'écouter.
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Tu le sais bien... il va falloir qu'on la tue.
 L'ENFANT - Chut, chut !
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Tu sais que nous devons le faire, tu le sais ! Il faut qu'on avance sur les terribles secrets que tu caches, sur ton horrible passé. Il faut effacer le souvenir de tes parents...
 L'ENFANT - Ne parle pas de mes parents.
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Qui a parlé de tes parents ? Personne ne veut parler de ces bons à rien.
 L'ENFANT - Ne dis pas du mal de mes parents !
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Des enfants de pute, lamentables, mal-aimés, ignorants, égoïstes, trouillards, pouilleux, irresponsables, imbéciles, ratés...
 L'ENFANT - Ce n'est pas de leur faute [...] Je ne veux...
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - Bien sûr que tu veux ! Ton père, commençons par lui, par ce grand fils de pute qui ne t'a jamais aimé, qui n'a jamais aimé ni un enfant, ni personne !
 L'ENFANT - Ne me traite pas d'enfant.
 MAITRE DE CÉRÉMONIE - N'oublions pas qu'il battait ta mère, il lui collait la main dans la figure, avec le poing fermé le lâche, ça ne te dérange pas ça ? Non bien sûr que non, le pire est que la sale chienne saignait et saignait, la figure en compote, cette salope éclatée qui couchait avec tout le monde, qu'on ne sait même pas si ton père est bien ton père... Oui, ça oui, ça te dérange, non ?
 L'ENFANT - Fiche-leur la paix ! Qu'ils reposent en paix⁵⁰⁷ !

⁵⁰⁶ *Ibid.*, pp. 28-29. (Texte original.) " 18. Interrogatorio Maestro de Ceremonias- Nombre? Niño- Ya lo sabe. Maestro de Ceremonias- Para las cámaras para. Niño- (mira a las cámaras) Tri Nitro Tolueno. Maestro de C- Muy gracioso. Espero que entienda que se encuentra en una situación para nada comprometida, espero que entienda...Niño- Lo sé Maestro- Está aquí por su propia voluntad, y puede irse cuando quiera, puede irse...Niño- Lo sé. Maestro- Pero si se somete a este interrogatorio...Niño- Lo sé, lo sé. Maestro- Tendrá que entender. Niño- Lo sé! [...] .Maestro- Usted vino a ponerse voluntariamente a disposición de este tribunal. Voluntariamente a ponerse. Niño- Qué tribunal? Maestro- Acá las preguntas las hago yo."

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pp. 41-42. (Texte original.) "Niño- No quiero escucharte. Maestro- Vos lo sabes... vamos a tener que matarla. Niño- Shhh, shhh! Maestro- Sabes que tenemos que hacerlo, sabes! Hay que avanzar sobre los terribles secretos que esconde, sobre su horrible pasado. Hay que borrar los recuerdos de tus padres...Niño- No hables de mis padres. Maestro- Quién hablo de tus padres? Nadie quiere hablar de aquellos inútiles. Niño- No hables mal de mis padres! Maestro- Hijos de puta, lamentables, desenamorados, ignorantes, egoístas, cagones,

Si les deux voix habitent un même corps et ne semblent pas d'accord sur la version des faits, il est évident que Le Maître de cérémonie domine et manipule la situation. Ainsi, dans la suite de ce même dialogue, Le Maître de cérémonie remet en cause la culpabilité des parents et rejette la faute tout entière sur l'Enfant :

MAITRE DE CÉRÉMONIE – [...] Tu sais ce qui te dérange le plus ? La vérité.

L'ENFANT – La vérité ?

MAITRE DE CÉRÉMONIE – Oui, tu sais que ton passé n'est pas comme tu le voudrais. Tes parents n'ont jamais été de mauvais parents. Ils t'ont désiré et aimé de tout leur cœur.

L'ENFANT – Non... Mon père...

MAITRE DE CÉRÉMONIE : ... N'a jamais fait de mal à une mouche, il n'a jamais frappé ta mère qui, bien sûr, lui a toujours été fidèle ! C'était des parents modèles ! Mais non, toi tu ne pouvais pas admettre ça. C'est ça qui te dérangeait vraiment. Eux-mêmes dérangeaient, il fallait se débarrasser d'eux. Il fallait nous inventer un passé qui puisse légitimer nos crimes, n'est-ce pas ? Tu l'as très bien fait. Tu n'as pas de remords. Nous l'avons fait comme il faut, à temps. Nous nous sommes débarrassés du passé, mais ce n'est pas suffisant, nous ne pouvons plus nous arrêter à présent.

L'ENFANT – On ne peut plus.

MAITRE DE CÉRÉMONIE – Nous devons laver tout le passé, il nous faut nettoyer la vieille folle, tu le sais bien... Il y a ici quelque chose d'étrange et la guerre est déclarée⁵⁰⁸.

De nombreuses questions se présentent alors au spectateur qui cherche à comprendre depuis un raisonnement logique ce à quoi il est en train d'assister : qui est véritablement coupable entre l'Enfant et les Parents ? Qui a commencé le cercle de la violence ? Quel rapport cette enfance a avec le projet de révolution ? La bonne version des faits restera invérifiée et laisse place à une grande incertitude quant à ce qu'il va se passer par la suite.

mugrientos, irresponsables, imbéciles, defectuosos...Niño- Ellos no tienen la culpa. [...] Niño- No qui...Maestro- Claro que quieres! Tu padre, empecemos con él, con el gran hijo de puta, nunca te quiso, nunca quiso a ningún niño, a nadie! Niño- No me digas niño. Maestro- No nos olvidemos que le pegaba a tu madre, le llenaba la cara de dedos, con el puño cerrado el muy cobarde, no te molesta eso? No claro que no, lo peor era que la muy perra sangraba y sangraba con su cara hecha compota, esa puta reventada que se acostaba con todo el mundo, ni siquiera sabemos si tu padre era tu padre...sí, eso sí que molesta no? Niño- Déjalos en paz! Que descansen en paz! “

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 42. (Texte original.) “Maestro- Un batallón! Te molesta no?... Te das cuenta. y te molesta. Queres que sea sincero? Sabes que es lo que más te molesta? La verdad. Niño- La verdad? Maestro- Sí, sabes que tu pasado no es como vos queres. Tus padres nunca fueron malos padres. Te amaron y quisieron con todo el corazón. Niño- No... mi padre...Maestro- Nunca lastimo una mosca, jamás le hubiese pegado a tu madre, quien por cierto siempre le fue fiel! Eran padres perfectos! Pero no, vos no podías permitir eso. Eso era lo que verdaderamente te molestaba. Ellos molestaban, había que deshacerse de ellos. Había que inventarnos un pasado que pudiera permitir nuestros crímenes verdad? Lo hiciste perfecto. No te avergüences. Lo hicimos bien, a tiempo. Nos deshicimos del pasado, pero no es suficiente, no podemos detenernos ahora. Niño- No podemos. Maestro- Tenemos que limpiar todo el pasado, tenemos que limpiar a la vieja loca, vos lo sabes... acá hay algo raro y la guerra está declarada.”

La deuxième figure manipulatrice de l'histoire est Inès, la sœur amnésique et presque trop sympathique du groupe des trois sœurs. L'univers faussement paisible des vieilles femmes est en effet lui aussi plein de surprises alors qu'un terrible événement les unit à jamais et que derrière les oublis d'Inès, la rage de Marta et le silence de Clara, se cache au fond un lourd passé. Celui-ci ne sera dévoilé qu'à la toute fin de l'intrigue alors que le chef des Enfants vient leur rendre visite et qu'Inès lui explique :

25. Les surprenantes Lituaniennes

INÈS- Nous vivions en Lituanie... vous connaissez ?

Jeune homme, nous venons d'un pays qui n'existe plus maintenant

Et s'il existe encore je ne me rappelle plus.

CLARA ET INÈS - Un jeune homme a proposé le mariage à Marta.

INÈS- La petite Marta...

La plus jeune des trois.

Ils se marièrent et achetèrent une maison, celle-ci.

MARTA - Vous pouvez venir vivre avec nous, la maison est grande.

INÈS- Et ce fut ainsi.

Ensuite... avec le temps.

La petite Clara.

La plus jolie des trois

nous a surpris.

CLARA - Je suis enceinte.

MARTA ET INÈS – Comment !?

CLARA - De ton mari, Marta.

MARTA ET INÈS – Comment ?!

PAUSE

INÈS- Et c'était tout, le pire de tout. Ensuite les choses se sont passées simplement, normalement, comme elles se passent d'habitude dans ces cas-là. Marta a tué l'enfant de Clara, elle l'a tué dans le ventre de la petite Clara, pendant que le mari de Marta, le père du fœtus mort et amant de Clara s'enfuyait pour ne plus jamais revenir...

[...]

Une histoire véritablement immonde, une saloperie incroyable...

Et lui ? Je n'ai jamais su ce qu'il était devenu.

Le père du fœtus assassiné.

Une fois j'ai entendu quelqu'un dire qu'il s'était remarié,

mais que son épouse est morte.

Et après cela il s'est encore remarié

et cette fois ils sont morts tous les deux.

Assassinés par leur propre fils.

Brûlés vifs par leur fils...

J'aime à penser que c'était la vengeance du fœtus assassiné⁵⁰⁹.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, pp. 48-49. (Texte original.) "Las Espectaculares Lituanas Inés- vivíamos en Lituania... conoce? Joven, provenimos de un país que ya no existe y si existe no me acuerdo. Clara y Inés- Un joven le propuso casamiento a Marta! Inés- Martita...La más joven de las tres. Se casaron y compraron una casa, ésta. Marta- Pueden venir a vivir con nosotros, la casa es grande. Inés- Y así fue. Luego... al tiempo. Clarita. La más linda de las tres nos sorprendió. Clara- Estoy embarazada. Marta y Inés- Como?! Clara- De tu marido Marta. Marta y Inés-

S'il faut attendre cette avant-dernière scène pour connaître l'histoire et peut-être s'expliquer la colère aveugle qui habite le chef des enfants contre les générations antérieures, des indices percent les dialogues tout au long de l'œuvre et compte sur la perspicacité du public. À titre d'exemple, dans la réplique suivante, Marta fait référence à son propre drame sous la forme d'un regret cryptique :

MARTA - J'aime les enfants.
J'aurais toujours aimé en avoir un.
Même si ce n'était pas le mien... un neveu...
Non ! Un neveu, non !
J'aime les enfants s'ils sont à moi.
C'est drôle comme les choses oscillent pendant un temps et ensuite disparaissent.
J'ai eu l'opportunité et je l'ai laissé passer⁵¹⁰.

Ainsi, la narration suit le rythme d'un *thriller*, répartissant de manière stratégique et fragmentaire les informations données au spectateur. Elle lui laisse une chance, quoiqu'infime, de la résoudre par lui-même. Quoi qu'il en soit, ce dernier pourra compléter le tableau et comprendre les rouages de l'action de manière rétrospective.

Par ailleurs, certains éléments dans la forme même de la représentation nous piègent alors que le monde des vivants et des morts deviennent perméables et brouillent la temporalité des actions. En même temps que nous découvrons l'improbable secret de famille des trois sœurs, la nature de la présence de Marta et Clara est remise en question. Quand le chef des enfants arrive chez Inès, il ne perçoit pas les deux personnages à qui Inès s'adresse pourtant. Sénile et amnésique, cette dernière semble avoir inventé les dialogues de ses sœurs mortes et cela, depuis bien longtemps :

INÈS - Vous connaissez le jardin botanique ?
C'est un endroit magnifique.

Como?!PAUSA Inés- Y eso fue todo, lo peor de todo, después las cosas pasaron simplemente como normalmente suelen pasar en estos casos. Marta mató al hijo de clarita, lo mató en el vientre de Clarita, mientras que el esposo de Marta, el padre del feto muerto y amante de Clara huía para nunca más volver. [...] Una verdadera inmundicia historia de porquería e increíble...Y él? Nunca supe que pasó con él. El padre del feto asesinado. Una vez sentí que alguien dijo que él se había vuelto a casar pero su esposa murió. Y luego de eso volvió a casarse y en esa oportunidad murieron los dos. Asesinados por su propio hijo. Quemados por su hijo...Me gusta pensar que fue la venganza del feto asesinado."

⁵¹⁰ *Ibid.*, pp. 8-9. (Texte original.) "MARTA - Me gustan los niños. Siempre me hubiese gustado tener alguno. Aunque no fuera mío... un sobrino...No! Un sobrino no! Me gustan los niños míos .Es gracioso como las cosas oscilan un tiempo y luego no están más .Tuve una oportunidad y la deje pasar."

C'est ce qu'on dit.
 Moi, je ne me rappelle pas.
 Un jour je suis rentrée à la maison après avoir fait une promenade par là-bas
 Et je les ai trouvées toutes les deux.
 Mes deux sœurs figées sur leur chaise.
 Figées.
 Mortes.
 PAUSE
 Elles ont laissé un mot.
 Moi qui les avais choyées pendant vingt années entières je ne méritais qu'une répugnante lettre d'adieu.
 [...]
 Une saloperie de lettre immonde, inouïe.
 Il n'y a qu'elles qui comptaient.
 Moi aussi j'aurais toujours voulu avoir des enfants
 Mais il n'y a qu'elles qui comptaient.
 Elles sont mortes sans souffrir
 Mais moi je vis pour souffrir à leur place.
 Elles sont mortes d'une bonne façon.
 C'était une bonne mort...⁵¹¹

Certains indices préalables pouvaient là aussi nous mettre sur la piste du projet de suicide. Cependant, les dialogues eux-mêmes assument l'ambivalence des personnages en continuant d'immiscer dans le dialogue les répliques des deux sœurs supposées mortes :

Clara et Marte assises, immobiles.
 INÈS- (*À ses sœurs, en portant un plateau plein de pilules de couleurs*)
 Vous avez faim ?
 L'ENFANT -On parle toute seule ?
 INÈS- Que dites-vous ? Je parle avec mes sœurs.
 CLARA - On vient de manger.
 INÈS- On a déjà mangé ? Je ne me souviens pas... Quelle heure est-il ?
 Marta – Midi !
 INÈS – Midi ! C'est l'heure des médicaments !
 CLARA - Tu ne nous l'as pas déjà dit ?
 INÈS- Ah oui ? Je ne me rappelle pas...
 L'ENFANT -Et où sont vos sœurs ?
 INÈS- C'est quoi cette question ? Vous êtes bête ?
 L'ENFANT -Elles sont là ?
 INÈS- Ne vous fichez pas de moi jeune homme⁵¹².

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 49. (Texte original.) " Conoce el botánico? Es un lugar hermoso. Eso dicen. Yo no me acuerdo. Un día llevo a casa después de pasear por ahí y las encuentro a las dos .A mis dos hermanas quietas en las sillas. Quietas. Muertas. PAUSA Dejaron una nota. Yo que las cuidé durante 20 años enteros merecía simplemente una asquerosa nota de despedida. Inés- Una inmundia nota de porquería, increíble. Solo ellas importaban. Yo también siempre quise tener hijos pero solo ellas importaban. Murieron sin sufrir pues yo vivo para sufrir por ellas. Murieron de una buena manera .Fueron unas buenas muertas..."

⁵¹² *Ibid.*, p. 43. (Texte original.) " Clara y Marta sentadas inmóviles Inés-(a sus hermanas, mientras sostiene una bandeja llena de píldoras de colores) Tienen hambre? Niño- Hablando sola? Inés- Qué dice? Hablo con mis hermanas. Clara- Recién comimos. Inés- Ya comimos? No me acuerdo... qué hora es? Marta- Las 12! Inés- Las

L'ensemble des stratagèmes participe d'un flottement chronologique vertigineux alors que nous ne savons pas quand le suicide a eu lieu et depuis quel moment l'invention d'Inès a détourné l'intrigue à nos propres dépens.

Dans les deux histoires qui se recourent finalement la stabilité des informations ne semble donc vraiment pas le plus important. Selon les dires d'Inès elle-même, depuis une posture quelque peu auctoriale, à quoi bon la vérité si au fond, il ne s'agit que de fiction :

INÈS- La vérité ?
Comme c'est curieux ce mot... La vérité... la vérité selon qui ?
Mon esprit oublie des choses, mais se souvient plus encore, jeune homme...
Vous voulez ma vérité ?
Sachez que la seule histoire que je puisse vous raconter est un mensonge.
C'est quelque chose qui, à un moment donné, s'est créé dans ma tête.
Et que cependant je prends pour la vérité.
Croyez-moi, je vais vous dire la vérité.
Personne ne pourra y croire.
Incroyable et superbe histoire.
Que personne ne va croire.
La vérité⁵¹³.

C'est donc plutôt la mise à l'épreuve de notre propre réflexe de vérification qui est en question et prend le devant de la scène comme une garantie de tension dramatique. L'attention n'est plus dans ce qui mène à une résolution des mystérieuses disparitions annoncées par le journaliste dans le prologue ni dans la confrontation des arguments des enfants contre ceux des personnages âgés. Elle porte sur le propre cheminement du spectateur au milieu des pièges disposés et sur la manière par laquelle il devient le cobaye du grand artifice qu'est la pièce elle-même.

Une perspective utopique n'est donc pas facile à déceler dans ce sombre univers. Le point de fuite symbolique reste peut-être celui d'une invitation à la jeunesse à s'émanciper des démons passés.

12! Hora de los remedios! Clara- Ya nos los diste? Inés- A sí? No me acuerdo...Niño- Y dónde están sus hermanas? Inés- Qué pregunta es esa? Usted es tonto? Niño- Están acá? Inés- No me tome el pelo joven. "

⁵¹³ *Ibid.*, p. 45. (Texte original.) " Inés- La verdad? Que curiosa esa palabra... la verdad... la verdad según quién? Mi mente se olvida de cosas y recuerda aún más, joven...Quiere mi verdad? Sepa que la historia que yo le puedo contar es mentira. Es algo que en algún momento se creó en mi cabeza. Pero que sin embargo yo creo como la verdad. Créame, yo le voy a contar la verdad. Nadie se lo va a poder creer. Increíble y majestuosa historia. Que nadie le va a creer. La verdad."

2-3 Une matière arbitraire, hasardeuse et chaotique – *La Paranoïa*

Nous en venons finalement à un des traits de notre corpus parmi les plus explicites : le goût pour l'aléatoire. Arbitraires, hasardeuses, accidentelles, ou encore catastrophiques, les logiques qui incarnent ce principe tournent autour de la même idée : brouiller toute corrélation un peu trop stricte et régulière entre les éléments de la fiction. Cette idée habite les différentes étapes créatives et entend se perdurer lors de ses actualisations par la lecture et la mise en scène. L'aléatoire permet de favoriser la complicité entre la scène et la salle dans l'imprévisible d'un processus toujours à l'œuvre. *La Paranoïa* est dans ce sens particulièrement fascinante puisqu'elle met en scène une équipe de personnages-scénaristes en cours d'élaboration d'une fiction inédite répondant à la logique d'Intelligences non humaines. Depuis le prétexte de la science-fiction, Rafael Spregelburd y expose une bonne partie de ses propres principes d'écriture, à savoir l'effet de hasard et l'ordre chaotique comme nous avons pu l'évoquer plus avant.

Concernant le hasard d'abord, il s'agit avant tout d'un effet plus que d'un fait spontané dans la mesure où sa production dépend d'une grande organisation en termes poétiques. Dans ce sens l'auteur parle d'une « ritualisation du hasard⁵¹⁴ » auquel le public participe activement depuis son regard extérieur. De fait, dans *La Paranoïa*, ce rituel prend des formes différentes et même parfois en vient à se thématiser. Dans son explication scientifique du mystérieux Séfaraton, Hagen en vient par exemple à montrer comment le dispositif des pierres antiques, similaire au jeu de dés, aurait la virtuosité de produire du sens, au niveau à la fois mathématique et linguistique :

HAGEN : Moi, je... Je cherche des ressemblances, des répétitions, des liens... Je ne suis pas psychopathe. Je les jette au hasard. Ils tombent. Je relie les fragments entre eux. Je prends des notes...⁵¹⁵

⁵¹⁴ Spregelburd, Rafael, "Entrevista con Rafael Spregelburd para la publicación de *La terquedad*", in *La terquedad, Heptalogía de Hieronymus Bosch VII*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, p. 139.

⁵¹⁵ Di Fonzo Bo, Marcial et Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa, op.cit.*, p. 74. (Texte original.) "HAGEN: Yo... Busco similitudes, repeticiones, vínculos... No soy un psicópata. Lo arrojo al azar. Caen. Relaciono fragmentos. Anoto cosas..."

De la même manière, les scénaristes créent leurs histoires par le caprice et l'association arbitraire d'idées en espérant qu'une cohérence apparaisse opportunément par la suite. Dans ce sens, la fin de la scène qui amène à l'élaboration du scénario de Brenda, la petite fille vénézuélienne choisie pour participer aux concours de beauté, dédouble radicalement la critique que nous avons pu faire d'une fiction pleine de stéréotypes et de clichés. La méthode hasardeuse des scénaristes impose en effet le respect face à son inventivité et son originalité :

COLONEL : Ce que je vois, c'est que vous êtes régie par le caprice et ça c'est très bien. [...]
CLAUS : Moi... j'ai tendance à voir de manière sensible tout ce que vous me présentez, Julia. [...] J'imagine qu'il y a tout un marché autour de Miss Venezuela. Le pétrole est épuisé. Qu'est-ce qu'ils s'apprêtent à faire ?
HAGEN : Quoi ?
CLAUS : Vendre de la beauté.
HAGEN : La beauté est le seul marché important qu'il leur reste.
BÉATRICE : Pauvres gens !
HAGEN : C'est génial. On peut combiner Beauté et Marché. B et M. ça peut rapporter des intérêts.
JULIA : Qu'est-ce que vous me dites ? Que je dois articuler capricieusement ce qu'ils me disent ?
COLONEL : Non. Oui. Je ne sais pas. Faites quelque chose. Comme eux.
JULIA : Voyons. Laissez-moi essayer. J'ai déjà le conflit. Il reste beaucoup de temps avant que la petite puisse défiler ! Et on ne peut pas prédire aujourd'hui ce que les hommes préféreront chez une femme à ce moment-là... Alors on va appeler notre petite héroïne, on va l'appeler, l'appeler...
Claus baisse la tête, il balbutie peu convaincu des prénoms qu'on n'arrive pas à comprendre, Hagen essaie quelque chose, mais rien ne lui vient. Béatrice, quelque peu absente, en revanche, prend une tasse de thé, qui curieusement a le nom « Brenda » écrit dessus. Elle le lit à haute voix.
BÉATRICE : Brenda.
Le nom provoque une apparition très rapide, effrayante, car fugace et insaisissable, de la terrible Brenda sur l'écran. Tandis que tous prennent note avec enthousiasme
JULIA : Bien. Brenda.
BÉATRICE : Excusez-moi. J'étais distraite. Je lisais la tasse...
JULIA : Brenda vit une vie d'intervention chirurgicale. Et de leçons de français. Ils commencent à la façonner.
CLAUS : Ils l'arrachent à son île paradisiaque...
JULIA : Et son sort est joué. Car ils choisissent le style de son nez, la couleur de ses yeux, une proportion x entre les hanches et la poitrine. Mais tout est pari et risques...
CLAUS : Bien sûr, la pauvre petite. Je veux dire, si j'étais elle, et qu'on me demandait de faire encore une intervention chirurgicale... parce que je suis très belle...et que le Venezuela a besoin de moi... je la fais. Et je souffre les conséquences postopératoires, internée, toute seule, à Maracay, qui est une ville très moche, je regarde la télé, je pense à des conneries, endolorie, je passe toute mon enfance...
BÉATRICE : ... sans petits camarades...
CLAUS : ... entre deux anesthésies...
Un silence fasciné
JULIA : C'est excellent.
COLONEL : Excellent.
BÉATRICE : J'ai vu une fois une histoire semblable. Mais attention : c'était avec des loups de mer.

JULIA : *Hagen retranscrit rapidement sur l'écran/ardoise – en chiffres et coordonnées- tout ce que Julia énonce. Ça me plaît. Différentes Corporations- d'autres groupes d'administrations parallèles au gouvernement – escroquent des petites filles persuadent les parents, signent de faux papiers, et conçoivent d'autres Brenda en cachette. Agissant au nom d'une idée floue, mais forte, regardant le schéma de Hagen, le Venezuela. Oui. Et après beaucoup de temps et une centaine d'opérations, c'est le drame : on a parié dans la mauvaise direction. Claus, exemple.*

CLAUS : Euh... Miss Guatemala est blonde, Miss Porto Rico est blonde, Miss Zimbabwe est blonde platine...

JULIA : Et Brenda ?

CLAUS : Brune comme un taureau.

JULIA : C'est alors qu'on abandonne le projet Brenda à mi-chemin...

CLAUS : ... à un moment qui flotte entre la beauté en puissance et l'horreur absolue... Noire et seule comme la nuit, Brenda est une bombe à retardement.

JULIA : Et voilà le détonateur ! *Silence général, personne ne sait quel peut-être ce détonateur.* Il y en a d'autres ! D'autres petites filles ! Elle a été trompée ! Elle n'est unique. Brenda cherche une vengeance...

CLAUS : *Dans une sorte d'extase produite par la pilule, dont l'effet arrivera à sa fin juste après qu'il aura énoncé ce qui suit.* Elle assassine des médecins, elle tue des policiers⁵¹⁶!

⁵¹⁶ *Ibid.*, pp. 42-46. (Texte original.) " Coronel: Lo que veo es que usted se rige por el capricho, y eso está muy bien. Pero ellas no. Hagen: Yo, jamás. Claus: Yo... tiendo a ver de manera sensible todo lo que usted me presenta, Julia. Hagen: Pero eso es porque estás consumiendo y aún no se sabe si no hay contraindicaciones que...Claus: ¡Mire lo que le digo! Imagino que hay todo un mercado alrededor de Miss Venezuela. Se agotó el petróleo. ¿Qué van a hacer? Hagen: ¿Qué? Claus: Venden belleza. Hagen: La belleza es el único mercado importante que les queda. Beatriz: ¡Pobre gente! Hagen: Es genial. Combinemos Belleza y Mercado. B y M. Eso puede dar réditos. Julia: ¿Usted qué me dice? ¿Que yo debo articular caprichosamente lo que ellos me digan? Coronel: No. Sí. No sé. Haga algo. Como ellos. Julia: A ver. Ya tengo el conflicto. ¡Falta mucho para que la niña desfile! Y no se puede predecir hoy qué les va a gustar a los hombres en una mujer para ese momento... Así es que nuestra pequeña heroína, llamémosla... llamémosla...*Claus baja la cabeza, balbucea poco convencido nombres que no llegamos a entender, Hagen intenta algo, pero no sale nada. Beatriz, un poco ausente, en cambio, toma té de una taza, que curiosamente lleva escrito el nombre "Brenda". Lo lee en voz alta. Beatriz: Brenda. El nombre invoca una aparición rapidísima, espantosa por fugaz, por insalvable, de la temible Brenda en la pantalla. Mientras, todos anotan entusiasmados. Julia: Bien, Brenda... Beatriz: Perdón. Me distraje. Leía de la taza...Julia: Brenda vive una vida de intervenciones quirúrgicas. De clases de francés. Y la diseñan. Claus: La arrancan de su isla paradisíaca...Julia: Y se juega su suerte. Porque le deciden un tipo de nariz, un color de ojos, una proporción equis entre cadera y busto. Pero todo es apuesta y riesgo...Claus: Claro, pobrecita. Digo, si yo fuera ella, y me piden que me haga otra operación... porque soy muy linda... que Venezuela me necesita... yo lo hago. Y padezco el postoperatorio, internada, solita, en Maracay, que es feo, miro la tele, pienso tonterías, dolorida, paso la infancia...Beatriz: ...sin amiguitos...Claus: ...entre una anestesia y la otra. Silencio fascinado. Julia: Excelente. Coronel: Excelente. Beatriz: Yo una vez vi una cosa muy parecida. Pero ojo: era con lobos marinos. Julia: (Hagen grafica rápidamente en la pantalla/pizarra, en números y coordenadas, lo que Julia va diciendo.) Esto me gusta. Distintos grupos de inteligencia –distintas Corporaciones paraestatales- engañan niñas, convencen padres, firman cosas, y diseñan Brenda en secreto. Y obrando en nombre de una idea vaga pero fuerte: (contemplando el gráfico de Hagen) Venezuela. Sí. Y luego de mucho tiempo y veinte cirugías, el drama: se apostó en la dirección equivocada. Claus, ejemplos. Claus: Y... Miss Guatemala es rubia, Miss Puerto Rico es rubia, Miss Zimbabue es rubia platinada... Julia: ¿Y Brenda? Claus: ¡Morocha como un tordillo! Julia: Entonces el proyecto Brenda es abandonado a mitad de camino...Claus: ...un punto flotante entre la belleza posible y el horror absoluto... Negra y sola como la noche, Brenda es una bomba de tiempo. Julia: ¡Y ya tenemos el detonante! (Silencio general, nadie sabe cuál pueda ser el detonante.) ¡Hay otras! ¡Hay otras chicas! ¡La engañaron! ¡No es la única! Brenda busca venganza...Claus: (En una suerte de éxtasis producido por la pastilla, cuyo efecto llega a su fin luego de enunciar lo siguiente.) ¡Asesina médicos, mata policías! "*

Imitant une logique hasardeuse depuis le brainstorming et la narration collaborative, Rafael Spregelburd nous amène finalement à une histoire plutôt bien pensée. Il faut dire que derrière les coups de dés, un échafaudage plus solide se fait sentir comme recomposé *a posteriori*. De fait, toute cette intrigue invraisemblable de la petite fille vénézuélienne recherchée par la police se révèle finalement être la matrice originelle de toutes les autres. Brenda a inventé tout ce petit monde depuis son cahier d'écolière et les quelques jouets dont elle disposait. L'équipe de super scénaristes se rend compte à la toute fin de la pièce de sa propre imposture et de l'arbitraire du matériel avec lequel ils ont été faits :

LAZARO : (*Qui agonise, le cahier à la main.*) Ce n'est pas nécessaire, la trame est à l'envers.

JULIA : Quoi, vous allez nous tirer dessus ? Avec quelle arme ? Ce sont tous des jouets ? Je ne m'appelle même pas Julia !

CLAUS : Et nous ? Je suis ici ? Il n'y a pas eu de temps gamma ? Alors... toute cette peur... que j'avais... Comment je m'appelle ? C'est quoi Claus, ou Hagen ? Ce sont des noms, des prénoms ?

HAGEN : Ce sont des jouets !

LAZARO : Claus et Hagen sont des peluches - *Hagen voit des peluches et leur montre*- que Brenda avait, depuis l'enfance... [...]

JULIA : Pourquoi on est resté si longtemps ? Je suis restée à cause d'une Barbie fermière ? Nos motivations sont grossièrement imaginées. Vous ne vous en rendez pas compte ? À *la poupée*. Tu es si belle !

COLONEL : C'est fini Julia.

JULIA : Non, vous ne comprenez pas ? Vous ne pouvez pas me tuer parce que ...

LAZARO : Parce qu'elle est enrayée ! C'est mon arme !

JULIA : Parce que vous n'existez pas... Tout ça est mal écrit, écrit des milliers de fois, c'est du pur cliché ⁵¹⁷!

Cette mise en abyme renversante des niveaux de fiction nous oblige à revoir les quelques pistes de sens que nous avons réussi à rassembler sous le prétexte de la science-fiction. Il nous faut alors rétrospectivement relire l'œuvre pour comprendre les indices que nous avons ratés croyant que rien n'avait au fond d'importance. Le comédien Alberto Suárez exprime justement la paradoxale équation qui parcourt la dramaturgie de Rafael Spregelburd, entre gratuité apparente des éléments exposés et grande maîtrise souterraine :

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 132. (Texte original.) "Lázaro: (*Agoniza, cuaderno en mano.*) No es necesario. La trama era al revés. Julia: ¿Qué, nos va a disparar? ¿Con qué arma? ¡Todo es juguete! ¡Yo ni siquiera me llamo Julia! Claus: ¿Y nosotros? ¿Yo estoy acá? ¿No hubo tiempo gamma? Entonces... tanto miedo... que yo le tenía... ¿Cómo me llamo? ¿Qué son Claus, Hagen? ¿Son nombres, son apellidos? Hagen: ¡Son juguetes! Lázaro: Claus y Hagen son unos peluches (Hagen ve unos peluches y se los muestra), que tenía Brenda, de la infancia... [...] Julia: ¿Por qué nos quedamos tanto tiempo? ¿Por una Barbie Ranchera, me quedé? Nuestras motivaciones están mal imaginadas. ¿No se dan cuenta? (*A la muñeca.*) ¡Qué linda que sos! Coronel: ¡Se terminó, Julia! Julia: ¿No lo entiende? No me puede matar porque... Lázaro: ... ¡porque está atorada! ¡Es mi arma Julia: Porque usted no existe... Todo esto está mal escrito, escrito mil veces, ¡es puro género!"

Nous savons bien que, dans le théâtre de Rafael Spregelburd, rien n'est laissé au hasard, tout finit par trouver un sens. Il y a une sorte d'armature, de construction, qui relève d'une structure très solide et sur laquelle il faut s'appuyer. À partir de là, il est possible de faire tout ce que nous avons évoqué : détourner, omettre des informations, délaissé dans un sens le jeu d'acteur⁵¹⁸.

Cette paradoxale maîtrise entre hasard et organisation s'inspire par ailleurs de la théorie du Chaos dont l'auteur cherche à traduire les principes fondamentaux autant dans les formes qu'au sein des dialogues. Rafael Spregelburd s'intéresse en effet au désordre déterministe étudié par les scientifiques spécialistes de la question⁵¹⁹. Selon ces derniers, les phénomènes chaotiques relèvent d'un mouvement des particules de la matière d'une grande complexité, déterminé par leurs multiples chocs au niveau des molécules. Il existe donc dans tous les phénomènes de la vie un ordre chaotique sous-jacent, même s'il reste imprévisible du fait de son extrême sensibilité aux conditions initiales. Afin d'illustrer cette idée, il est souvent donné en exemple les différences de trajectoire de la fumée de deux cigarettes allumées au même moment.

Sur ce principe, *La Paranoïa*, comme bon nombre des pièces de Rafael Spregelburd, en particulier celles de *L'Héptalogie de Hieronymus Bosch*, provoque au premier abord l'impression d'un désordre sans cause puis ensuite le plaisir d'une cohérence nouvelle retrouvée derrière l'accident et le hasard⁵²⁰. L'auteur parle alors d'une dimension catastrophique qui créerait un nouveau rapport entre cause et effet :

Je crois que toutes mes œuvres sont des catastrophes, au sens de la physique du chaos, de l'idée de pur effet. J'adore quand l'effet est si complexe qu'il brouille toutes les causes⁵²¹.

⁵¹⁸ Camilletti, Gerardo, « Entrevista a el Patrón Vázquez (Rafael Spregelburd, Mónica Raiola, Héctor Díaz, Alberto Suárez, Andrea Garrote), *op.cit.*, "Uno ya sabe que en el teatro de Rafael nada va a quedar librado al azar, que todo va a cerrar en un sentido, que hay una especie de edificio, de construcción, que tiene una estructura muy sólida y que es sobre la que hay que transitar. Entonces se puede hacer esto que decíamos antes: desviar, negar información, negar actuación en algún sentido." (Nous traduisons.)

⁵¹⁹ Les travaux du physicien David Ruelle et du mathématicien Floris Takens sur la turbulence sont fondateurs.

⁵²⁰ Cf. Mauro Castellarín, Teresita, "El caos, el orden y la trascendencia en *La estupidez y el pánico* de Rafael Spregelburd", *op.cit.*, pp. 221-230.

⁵²¹ Corbalán, Mauricio, "Separar la realidad de la apariencia es difícil", 2005. *Glosario de urbanidad*, consulté le 20/05/2016. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH65db/08101c36.dir/r62_09nota.pdf : "Yo sospecho que todas mis obras son catástrofes, en este sentido, en el sentido que lo he aprendido también de la física del caos, la idea del puro efecto. Me encanta cuando el efecto es tan complejo que parece sumergir a las causas." (Nous traduisons.)

Ce principe de composition minutieuse et de complexité exigeante envers le spectateur devient une mécanique inédite de production de sens. En effet, il s'agit de favoriser des chocs entre des éléments hétérogènes comme un équivalent aux conditions initiales des expériences scientifiques, mais cette fois dans la fiction. Rafael Spregelburd parle de contagion pour désigner une logique de contiguïté contre celle de linéarité entre les situations⁵²². Guillermo Pisani utilise, quant à lui, l'image d'une production de sens par la friction de ces différentes situations :

Cela crée évidemment des liens, des points communs, des choses qui vont se tisser selon d'autres raisons, qui ne sont pas psychologiques. De cette manière, les situations commencent à s'éclairer en même temps qu'elles s'épaississent dans leur fonction. Chaque situation en train d'être racontée comporte des réalités qui lui sont extérieures et qui portent un peu l'ensemble. Plus les situations s'épaississent en sens, plus elles s'éclairent les unes les autres⁵²³.

Finalement, pour sa part, Marcelo Topuzian parle de « contrepoint structurel » pour désigner l'effet dont il est question :

Il s'agit, pour le dire simplement, de confronter des personnages, des situations, des discours, des tons, des registres, voire des idéologies, non pas autour d'un conflit unitaire et manifeste, mais, au contraire, autour de stratégies de composition qui, plutôt que de tenter de faire apparaître un conflit sur scène, cherchent à provoquer une inconfortable coïncidence d'éléments disparates. Et ce sans que les œuvres ne fournissent au spectateur la logique (dramatique ou pas) qui pourrait donner un sens à ce qu'il voit. Le résultat en est un grotesque antiréaliste au sein duquel le mélange de plans et de niveaux échappe à tout effet de réalité révélateur du sens plein de ce qui est exhibé sur scène. Ce mélange ouvre ainsi le champ aux interrogations sur ce qui n'apparaît pas sur scène puisque prédomine la logique de cette coïncidence qui, depuis le début, se présente comme le résultat apparent du hasard, de la seule superposition ou de la pure coïncidence⁵²⁴.

⁵²² Dans ce sens voir le texte fondateur suivant. Spregelburd, Rafael, "Procedimientos", in *Fractal: una especulación científica*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, pp. 111-125.

⁵²³ Pisani, Guillermo et Di Fonzo Bo, Marcial (interview par Sylvain Diaz et Marion Boudier), «Le metteur en scène et son dramaturge», *Agôn* [En ligne], Laboratoire de recherche, Théâtre et dramaturgie, mis à jour le : 29/06/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1048>. Voir aussi PISANI, Guillermo, "El teatro de situaciones de Rafael Spregelburd: *La escala humana*, *Fractal*, *El pánico*, *Un momento argentino*", in *La terquedad, Heptalogía de Hieronymus Bosch VII*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, pp. 185-202.

⁵²⁴ Topuzian, Marcelo, "Política y representación: *Bizarra, una saga argentina* de Rafael Spregelburd", 2004, http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/69/1_Topuzian.doc. : "Se trata, para explicarlo rápidamente, de contraponer personajes, situaciones, discursos, tonos, registros e incluso ideologías, pero no alrededor de un conflicto unitario y manifiesto en sus términos, sino, por el contrario, de estrategias de composición que, más que forzar la aparición de un conflicto representado en escena, buscan dar lugar a la incómoda coincidencia de elementos dispares sin que las obras provean al espectador de la lógica (dramática o no) que podría permitir otorgar sentido a la misma. El resultado es un particular grotesco antirrealista en el que la mezcla de planos y niveles escapa a cualquier efecto de realidad confirmatorio del significado pleno de lo que se muestra en escena para abrir el campo a la interrogación por aquello que no aparece en ella, por la lógica de esa coincidencia que desde el comienzo se presenta como resultado aparente del azar, la simple yuxtaposición o la mera coincidencia." (Nous traduisons.)

La fiction est donc organisée pour disposer le chaos tout en s'appuyant sur notre besoin de projeter du sens. Paradoxalement, l'avantage de notre position omnisciente sur les personnages accentue dans le même temps notre réflexe de synthèse et de mise en rapport.

« Le délire des événements », seizième et dernière scène de *La Paranoïa*, serait le paradigme de ce principe de production de sens chaotique alors qu'elle regroupe et fait s'entrechoquer explicitement les différentes situations. Sous le prétexte d'un délire de Brenda en pleine convalescence, Rafael Spregelburd se livre de manière assez évidente dans cette dernière scène de *La Paranoïa* à son propre plaisir du jeu de la contagion :

16 Le délire des événements.

*Les derniers instants de la pièce sont la tentative de montrer le temps gamma des récits. Il s'agit d'une séquence infinie, une vidéo, sans devenir, sans texte, tel que les Intelligences la verraient. C'est-à-dire : une série imprécise d'éléments qui permette de penser à n'importe quoi d'autre au moment où l'on regarde. Pour cela, les personnages de la trame (trou) entrent et sortent, dans un espace vaguement lunaire, ou du moins comme pourrait l'imaginer une petite fille vénézuélienne en convalescence d'une douloureuse chirurgie. Les actions de ces personnages se répètent, s'additionnent et s'entremêlent, et ensuite diminuent jusqu'à disparaître. Seule Alice reste, froide et ennuyée, tandis que le monde se défait en morceaux et que le vent des siècles dévore le tout. Sauf la nostalgie inoffensive de quelques personnages irréels, qui défilent encore un moment sur l'écran. Cette séquence inclut les marins lituaniens qui se soulent avec leurs putes, la Secrétaire qui tient dans ses mains un pot avec la Plante, Chavez qui donne un discours, Hagen qui met son maillot et qui court vers la rivière tout content, Chi-Tsu qui arrache son trèfle, les Soldats nippons qui menacent la Fileuse, Béatrice qui se reprogramme contre un mur, Brenda qui donne un coup de couteau à Barragan, Leroy qui perruque Alexandra Lazaro et Kendry qui tirent des coups de feu dans tous les sens, Mirko, Mishi et Zusanna dans une danse frénétique Lorna qui cherche ses petites chattes avec une assiette de Whiskas à la main, etc., et finalement, pourquoi pas, Esteban qui s'en va, laissant un mot pour Beatrice et prenant ses affaires dans un sac à dos. Béatrice qui avale du papier, qui dévore la mémoire, qui efface les archives, et Esteban et Ludmila – enceinte – qui rentrent, avec leurs sacs à dos, Ludmila chante une chanson routarde accompagnée d'une maigre guitare, jusqu'à ce que la Fileuse chinoise exhibe devant Chi Tsu la lame aiguisée, la dangereuse brosse de jade commencement et fin d'un plan infaillible. Un plan. Un plan pour échapper*⁵²⁵.

⁵²⁵ *Ibid.*, pp 133-134. (Texte original.) "ESCENA 16: EL DELIRIO DE LOS ACONTECIMIENTOS Los instantes finales de la obra son el intento de mostrar el tiempo gamma de los relatos. Se trata de una secuencia infinita, un video, sin devenir, sin texto, tal como la verían las inteligencias. Es decir: una serie imprecisa de elementos que permite pensar en cualquier otra cosa cuando se la ve. Para ello, los personajes (todos) de la trama entran y salen, en un espacio vagamente lunar, o al menos como lo imaginaria una niña venezolana recuperándose de una cirugía dolorosa. Las acciones de estos personajes se repiten, se suman se entrelazan, y luego van mermando hasta desaparecer. Sólo Alicia permanece, fría y aburrida, mientras el mundo se hace terrones, y el viento de los siglos lo devora todo. Salvo la nostalgia inocua de unos personajes irreales, que desfilan aún un rato por la pantalla. Esta secuencia incluye a los marinos lituanos emborrachándose con sus ramerías, a la Secretaria sosteniendo una maceta con la Planta, a Chávez dando un discurso, a Hagen poniéndose la malla y corriendo alegre a la ribera, a Chi-Tsu arrancando su trébol, a los soldados nipones que amenazan a la Hilandera, a Beatriz que se reprograma contra la pared, a Brenda que acuchilla a Barragán, a Leroy que peluquea a Alexandra, a Lázaro y Kendry disparando en todas direcciones, a Mirko, Mischi y Zusanna en frenético baile, a Lorna buscando a sus

À travers ce type de configurations, Rafael Spregelburd propose, voire exige, à ses interlocuteurs un autre type d'attention à l'expérience vivante, notamment sur sa nature chaotique profonde que les révolutions épistémologiques récentes de la science ont mis en évidence. Ainsi, Rafael Spregelburd s'inscrit dans une recherche plus générale commune à de nombreux auteurs contemporains qui invitent à penser et expérimenter dans leurs textes cette complexité physique, et par là même symbolique, de la vie elle-même. Le laboratoire LLA CREATIS a mené dans ce sens de nombreux travaux sur le « théâtre quantique » initialement à partir d'un corpus espagnol et plus largement ensuite⁵²⁶.

Pour conclure, dans cette partie concernant des dramaturgies à rebours du *bel animal*, nous avons vu comment le relativisme des formes éprouve l'interprétation en détournant les réflexes habituels basés sur la causalité et la continuité. Dans une certaine mesure, elles proposent là un exemple de résistance à des logiques dominantes qui sont devenues évidentes. Les pièces tendent ainsi à élargir les processus de production du sens vers des critères atypiques pour conserver une part d'indétermination créative au sein du discours critique. Trous, improvisation ou encore choix multiples, la partie se joue forcément à plusieurs même si l'égalité entre la scène et la salle varie selon les dispositifs proposés.

Voyons à présent un autre ensemble de traits caractéristiques de notre corpus, à savoir le traitement grotesque généralisé de son matériel. Il s'agira de penser dans quelle mesure les défigurations en question contribuent alors à reconfigurer le monde qu'elles ne cessent de convoquer.

gatitas con un plato de Miao-Miao en la mano, etc., y finalmente, por qué no, a Esteban que se va, se va dejando una nota a Beatriz, metiendo sus cosas en una mochila. Beatriz que traga papel, que devora la memoria, que borra los archivos, y Esteban y Ludmila –embarazada- regresan, de mochileros, Ludmila canta una canción mochilera con una flaca guitarra, hasta que la Hilandera China exhibe ante Chi-Tsu la hoja afilada, el peligroso mango del cepillo de jade, principio y fin de un plan infalible. De un plan. Un plan para escapar.”

⁵²⁶ Voir Martinez Thomas, Monique, Surbezy, Agnès et Corrons, Fabrice « Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne » *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°43-44, 2008, pp. 59-76 et Surbezy, Agnès (dir.), *Etre ou ne pas être... Quantique : le théâtre contemporain à l'épreuve de la physique moderne*, Lansman, coll. « Hispania », 2015.

B - PAR LE FILTRE DU GROTESQUE

Ça t'en détourne, ton attente est détournée ; c'est divertissant, ça te divertit. Tu es détourné du probable et du sensé. Ce simple détournement construit le divertissement : un état différent des autres manières d'être, des autres manières de percevoir le monde. Un état ludique⁵²⁷.

RAFAEL SPREGELBURD

Il faut dire avant tout que le comique présent chez nos trois auteurs a été un des points de départ pour choisir notre corpus. Plus précisément encore, leur capacité à faire rire sur les sujets les plus critiques et dramatiques nous a fascinée en tant que moyen d'aborder différemment ces situations et d'en complexifier l'interprétation. Le rire devient alors, tout comme le jeu, une alternative possible parmi les formes de la politique au théâtre. Dans ce sens, Mireille Losco-Lena revendique contre les visions traditionnelles une autre compréhension du « grand écart entre le réel et sa représentation, caractéristique de la perspective comique⁵²⁸ » :

[...] pour la majorité de la population, le comique est d'abord envisagé comme un divertissement sans consistance, et l'euphorie du rire apparaît plus comme un refus ou un « remède » de la réalité que comme l'un de ses modes possibles d'appréhension⁵²⁹.

Les dimensions comique et ludique partagent donc une position paradoxale vis-à-vis de la politique dans la mesure où, *a priori*, elles n'y sont pas associées.

En ce qui concerne plus précisément les œuvres du corpus, elles partagent des stratégies communes que nous associons principalement ici à une esthétique⁵³⁰ grotesque et qui contribuent à brouiller leurs fictions et l'interprétation qu'il peut en être faite. Aussi riche de

⁵²⁷ Hernández, Marisa, "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, p.47: "Te desvía, desvía tu expectativa, es divertido, te mantiene "divertido", desviado de lo sensato, de lo esperable. Esa mera desviación construye divertimento: un estar distinto de otras formas de estar, de percibir el mundo. Un estar lúdico." (Nous traduisons.)

⁵²⁸ Losco-Lena, Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.10.

⁵²⁹ *Ibidem.*, p.11.

⁵³⁰ Nous parlons d'« esthétique » et non de « poétique » grotesque dans la mesure où c'est la vision générale du monde impliquée ici qui nous intéresse, irréductible à des motifs ou à des procédés textuels.

sens que divergent dans ses définitions, le grotesque a l'avantage et l'inconvénient d'être une notion séculaire dans le champ esthétique et utilisée plus récemment par le langage courant. Tour à tour synonyme de monstrueux, bizarre, caricatural, burlesque, ridicule, la conciliation du différent voire du contradictoire dans un même élément semble cependant une constante au sein des différentes versions de la notion. L'incompatibilité première rendue signifiante par l'association semble caractériser le grotesque. Nous pouvons penser aux figures fantastiques retrouvées dans la demeure de Néron à la fois minérales, animales, végétales et humaines qui vont inspirer les peintres de la Renaissance et donner son nom au registre. Nous pensons également au désordre du carnaval médiéval et ses inversions subversives en termes sociaux et politiques étudiés par Bakhtine chez Rabelais. Finalement, nous retrouvons aussi cette dimension dans la dichotomie hugolienne entre sublime et grotesque pour différencier, d'une part, les formes harmonieuses d'un univers idéalisé de celles, d'autre part, disproportionnées d'une réalité infernale.

Ici, l'utilisation de Julia Lavatelli de l'expression de « formes faibles » pour qualifier les dramaturgies en question s'articule tout aussi pertinemment avec ce mélange de contraires caractéristique du grotesque :

La pièce peut être considérée comme une forme dramatique « faible » parce qu'en enchevêtrant des éléments si différents qu'il est impossible de trouver pour eux un emplacement commun, elle nie d'avance la possibilité d'un ordre stable qui accueille, permette de comprendre la juxtaposition un peu monstrueuse qu'elle propose⁵³¹.

Par ailleurs, la synthèse d'éléments n'est pas sans perturber celui qui la regarde et dans ce sens, nous retenons la piste proposée par Rémi Astruc pour définir l'effet du grotesque comme un « vertige⁵³² ». Ce dernier prend comme point de départ la réflexion de Baudelaire dans « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » qui, face aux grimaces du clown anglais, attribue au grotesque le nom de « comique absolu » comme celui capable de mêler plaisir et angoisse, rire et horreur, divertissement et étrangeté :

⁵³¹ Lavatelli, Julia, *Les nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, op.cit., p. 105.

⁵³² Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique, (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Unichamp-Essentiel Honoré Champion, 2012.

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit [...] ⁵³³.

Rémi Astruc développe alors l'effet troublant dont Baudelaire pose les bases comme la principale caractéristique du grotesque :

On pourra donc définir l'effet de grotesque comme ce vertige particulier qui s'empare du récepteur et le déstabilise – au moins provisoirement – par l'intrusion d'éléments (images, codes linguistiques, éléments habituellement antagonistes et exclusifs les uns des autres, etc.) qui perturbent sa perception normale et les conditions habituelles du sens ⁵³⁴.

Définissant par ailleurs l'esthétique grotesque comme le « régime de l'impossible réalisé », Rémi Astruc laisse entendre qu'il s'agit d'un espace d'imagination autonome des règles du commun, et par-là même, d'un espace de liberté pour inventer de nouvelles formes :

[...] elle vient à traduire le pouvoir donné à l'imagination libérée [...] elle manifeste un pouvoir de création absolu, c'est-à-dire un pouvoir d'invention de monde. C'est en cela que le grotesque, en dépit des apparences, est un mode comique des plus subtils, en ce qu'il requiert un accord général de l'écriture et se fait vision du monde ⁵³⁵.

L'esthétique grotesque et son rire portent donc une dimension créatrice qui peut servir à configurer d'autres mondes possibles.

D'autre part, cette esthétique toujours multiple dans les textes de notre corpus semble également convoquer une importante tradition du grotesque en Amérique latine sensible à des réalités sociales et culturelles hybrides. En effet se pose la question d'une spécificité composite latino-américaine relative à ses propres expériences historiques de métissages. Anthropophagie culturelle ⁵³⁶, Baroque ⁵³⁷, Néobaroque ⁵³⁸, etc., sont autant de

⁵³³ Baudelaire, Charles, « VI. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique » [1855], in *Curiosités esthétiques ; L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 254.

⁵³⁴ Astruc, Rémi, *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique, (roman-théâtre-cinéma), op.cit.*, p. 9.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁵³⁶ Ce concept d'« anthropophagie » au sein de l'art a été développé par le brésilien Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* (1928) pour revendiquer la modernité poétique latino-américaine.

⁵³⁷ L'auteur cubain Alejo Carpentier est l'un des premiers à parler, dès la fin des années cinquante, d'une forte influence de l'esthétique baroque dans la littérature latino-américaine, notamment à travers son concept de « réalisme merveilleux » dont il défend l'idée dans *El Reino de Este Mundo* (1949).

concepts esthétiques, aussi paradigmatiques que polémiques, comme l'étudie Françoise Moulin-Civil dans son article « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ?⁵³⁹ », pour parler de la production littéraire et plus généralement artistique de l'aire géographique.

Ainsi, Rafael Spregelburd, dont la tradition théâtrale nationale du XX^e siècle revendique cette présence du grotesque⁵⁴⁰, explique l'incompatibilité de la culture argentine avec l'idée même de forme pure :

J'ai l'impression que notre sens de l'humour hybride et l'absence de formes pures dans notre pays ont naturellement un lien avec l'immigration, il doit y avoir des raisons historiques à cela ; le concept de pastiche est très enraciné dans notre humour, la croyance même d'une forme qui se présente comme pure nous divertit et nous semble malhonnête⁵⁴¹.

Plus largement, au sujet de la production artistique latino-américaine, il considère la condition périphérique de la zone comme une explication possible des formes atypiques que présente le grotesque sur le territoire :

A la marge des systèmes centraux, d'étranges espèces narratives peuvent se développer, qui se moquent des règles du monde, au risque de devenir des dictionnaires illisibles, décrivant des choses fantastiques⁵⁴².

⁵³⁸ Un autre cubain, Severo Sarduy, en vient quant à lui à proposer dans les années soixante-dix l'expression de « néo-baroque » pour souligner la reprise subversive du courant initialement européen par les latino-américains dans son article « El barroco y el neobarroco » (1973).

⁵³⁹ Moulin-Civil, Françoise, « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? », *América : Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998, p. 27 : « De fait, le baroque entérine l'idée reçue d'une Amérique vue depuis l'Europe comme une jungle foisonnante, un creuset d'exotisme et de luxuriance. Le baroque latino-américain, certes européocentriste, mais aussi propre à la critique du sous-continent, ne va donc pas sans discussion ; il reste encore aujourd'hui un lieu commun à revisiter. »

⁵⁴⁰ L'Argentine compte une longue tradition de genres corrélatifs à la question du grotesque notamment avec l'évolution au XX^e siècle du *sainete criollo*, cousin du *sainete* espagnol et de la tradition comique italienne, avec un ton farcesque prononcé, au *grotesco criollo*, à qui Armando Discépolo donne ses lettres de noblesse avec la pièce *Mateo* (1923), bien plus noir et propice à l'autodérision. Sur cette question voir Pellettieri Osvaldo, *El sainete y el grotesco criollo, del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

⁵⁴¹ Corbalán, Mauricio, « Separar la realidad de la apariencia es difícil », Buenos Aires, *Glosario de urbanidad* 2005, p. 43. Consulté sur le site, le 20/05/2016.

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH65db/08101c36.dir/r62_09nota.pdf : "Tengo la sensación de que el origen de nuestro sentido del humor híbrido, de la falta de formas puras que hay acá, tiene que ver naturalmente con la inmigración, debe haber motivos históricos para poder entender esto; la idea del pastiche está muy arraigada en nuestro sentido del humor, nos divierte la creencia de una forma que se presenta como pura, nos parece una estafa." (Nous traduisons.)

⁵⁴² Spregelburd, Rafael, "Prólogo", in *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia, op.cit.*, p. 11: "Porque en los márgenes de los sistemas centrales pueden crecer esas raras especies narrativas que prescinden

Il nous semble que cette sensibilité latino-américaine et son rire équivoque se retrouvent, chez nos trois auteurs, les inscrivant quoiqu'ils en disent dans la continuité de leurs prédécesseurs.

Voyons donc comment les œuvres du corpus nous submergent dans des mondes-monstres qui multiplient les déformations sensibles et symboliques, depuis des logiques qui tendent à désidentifier, défamiliariser, désolenniser et déhiérarchiser les objets et les sujets, laissant entrevoir des configurations inédites et par-là même utopiques selon les auteurs. Dans un premier temps, nous verrons comment le recours systématique à la parodie de genres et de registres est brouillé par le va-et-vient entre familier et étrangeté. Dans un deuxième temps, nous étudierons comment les discours et les postures politiques sont renversés et désordonnés pour créer d'autres perspectives. Enfin, nous questionnerons l'ambivalence du pessimisme et du cynisme récurrents au sein du corpus ainsi que ses nombreuses figures apocalyptiques comme autant d'invitations paradoxales au recommencement.

1- De la parodie au grotesque, entre familier et étrangeté

Au sein de la perspective grotesque qui nous intéresse dans cette partie, la parodie des registres et des genres joue ici un rôle principal. Elle installe en effet une familiarité et une complicité avec le spectateur qui, s'il ne s'identifie pas aux caricatures et pastiches, en tant que « mécanique plaquée sur du vivant⁵⁴³ » pour le dire avec Bergson, peut les reconnaître et en rire avec plaisir. Par ailleurs, les dramaturgies en question mêlent à la simple dérision irrévérencieuse une part d'étrangeté qui participe du vertige en question. Il s'agit principalement de l'exagération, la banalisation ou le décalage, qui rendent le familier insolite et le ridicule inquiétant. L'ensemble vient alors entamer notre confortable avantage du second degré et nous implique plus directement par une expérience de la perplexité. Dans

de los presupuestos del mundo, a riesgo de constituirse en diccionarios ilegibles de cosas fantásticas." (Nous traduisons.)

⁵⁴³ Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1901), in *Œuvres*. Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 405.

ce sens, Mireille Losco-Lena souligne comment de telles dramaturgies touchent à la fois l'intellect et l'affect :

Ces dramaturgies du grande écart, évidemment provocatrice par rapport à l'horizon d'attente du public, visent à produire chez le spectateur des perturbations aussi bien intellectuelles qu'affectives. [...] Car les contraires s'y côtoient sans cesse, suscitant un cheminement complexe de la réflexion et des sentiments, et parfois une certaine forme de perplexité⁵⁴⁴.

Dans cette partie, c'est l'aller-retour entre les deux dynamiques de la reconnaissance et de la perplexité, qu'il s'agit d'étudier. Nous verrons d'abord des configurations entre tragique et comique, comme celle de *Mouche* et son registre farcesque ou encore *Ouz* qui développe un humour noir des plus mordants. Puis nous penserons l'effet d'« inquiétante étrangeté », selon l'expression freudienne, de la partie « Superstition », qui conclut la trilogie de *Tout*.

1-1 Une tragédie farcesque – *Mouche*

En détournant quelque peu le concept historique et complexe de tragi-comique, nous empruntons ici cette expression pour désigner la cohabitation au sein du corpus d'éléments accablants, graves et angoissants, d'une part, et risibles, ridicules et burlesques, d'autre part. Ainsi, Fabio Rubiano a choisi *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus* autant pour sa triste correspondance avec la réalité colombienne que pour sa dimension paradoxalement farcesque. Largement dépréciée à partir du dix-huitième siècle pour ses surenchérissements et ses rebondissements jugés inutiles, E.T Stearns en vient à dire que « *Titus Andronicus* est une des pièces les plus stupides que l'on n'ait jamais écrite⁵⁴⁵. » Fabio Rubiano récupère, quant à lui, de manière, très intéressée, ses excès et ses maladresses pour les intégrer à sa propre dramaturgie :

[...] c'est parce qu'il insiste sur la méchanceté et représente des scènes dont l'horreur est à ce point exagérée que l'on comprend que Shakespeare montre qu'il ne fait plus une tragédie, mais propose une farce [...] La séquence de faits violents, si continue et si maladroitement composée, est telle

⁵⁴⁴ Losco-Lena, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p.14

⁵⁴⁵ Cf. Eliot Thomas Stearns, « Seneca in Elizabethan Translation », in *Selected Essays, 1917-1932*, Londres, Faber et Faber, 1957, pp. 65.

que les faits violents s'annulent d'eux-mêmes. La répétition d'un signe, quand il finit par s'annuler, lui confère un sens contraire⁵⁴⁶.

Mouche convoque donc le genre tragique pour le détourner vers un rire grinçant en exagérant la dimension insensée déjà présente dans la référence originelle.

Le portrait des personnages, comme autant d'avatars parodiques de héros tragiques, laisse entrevoir le farcesque inquiétant dont il est question. Tito, le patriarche décérébré, dont nous avons déjà évoqué la dimension despotique, apparaît au fond comme un vieux tyran fatigué qui n'attend qu'une chose, pouvoir enfin se reposer :

TITO : (*Il essaie des costumes de chasse.*) Le Roi provisoire et grand Gourmet Tito est maintenant un chasseur confirmé. Impressionnant n'est-ce pas ? Chasse, signature de la trêve, nouvelles élections et enfin retraite⁵⁴⁷.

Quinto et Lucio, ses deux fils ultimes, sont présentés comme des soldats par défaut. Dans le dialogue suivant, ils rivalisent de bêtise et de vantardise pour réussir à se convaincre de leur propre légitimité :

QUINTO : Nous sommes l'armée
LUCIO : Mais, nous ne nous battons jamais en première ligne
QUINTO : Mais nous nous sommes battus
LUCIO : Jamais devant
QUINTO : Tu veux dire que nous sommes des lâches ?
LUCIO : Disons plutôt que notre père nous plaçait toujours avantageusement, il faut dire que nous étions ses derniers fils en vie
QUINTO : Je ne suis pas un lâche
LUCIO : Personne n'a dit le contraire
QUINTO : Toi ?
LUCIO : Non
QUINTO : Je te crois alors⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Sierra P. León, "Conversación con Fabio Rubiano. De "Mosca" a "Los Puntos Cardinales", Madrid, *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, n°306, 2004, pp. 127-132: "[...] en la insistencia en la maldad y en crear escenas de terror que llegan a tal nivel de exageración se advierte que (Shakespeare) deja de hacer una tragedia para proponer una farsa (...) hay tal secuencia de hechos violentos, tan continua y tan erróneamente dispuesta, que los hechos violentos se anulan a sí mismos. La repetición de un signo, cuando se anula, da un sentido contrario." (Nous traduisons.)

⁵⁴⁷ Rubiano, Fabio, *Mosca*, op.cit., p. 44 : "TiTo.(*Se prueba trajes para la caza*) El Rey provisional y gran Gourmet TiTo, ahora es un certero cazador. ¿Imponente verdad?: Cacería, firma de la tregua, nuevas elecciones y pensión de jubilación." (Nous traduisons.)

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 14: "Quinto. Nosotros somos los ejércitos. Lucio. Nunca peleamos delante del cuerpo principal Quinto. Pero peleamos Lucio. Nunca al frente Quinto. ¿Quieres decir que somos unos cobardes? Lucio. Digamos que nuestro padre nos ubicaba en un puesto precavido, éramos sus últimos hijos Quinto. No soy un cobarde Lucio. Nadie lo dice Quinto. ¿Tu? Lucio. No Quinto. Te creo" (Nous traduisons.)

Pour sa part, Lavinia, brouille complètement les pistes du personnage classique de jeune princesse pudique, alors que, la quarantaine passée et prise au piège d'une relation père/fille incestueuse, elle exprime sans cesse sa peur de mourir vierge et son envie de connaître le plaisir. Son futur mari, Bassiano, quelque peu dépassé par ce désir féminin inespéré, finit lâchement par la dénoncer auprès de son père Tito. Lors du monologue suivant qui précède la scène où Démétrio et Chiron vont la violer, Lavinia incarne une sorte de Chaperon rouge entre innocence et libertinage décalé :

LAVINIA : (*Dans les bois, chants d'oiseaux, bruits d'une rivière lointaine et battements d'ailerons de papillons. Tout est vert.*) Résumé : Le père de William Shakespeare était boucher, William aussi ; Aaron l'était, mais il travaillait seulement les viandes blanches, le poulet, et il souffrait d'une maladie mortelle, un parasite inconnu qu'il avait attrapé en manipulant continuellement ses poulets. Il en vendait à mon père, mon père attrape la maladie, moi j'en hérite et je serai bientôt la première des trois à en mourir parce que je suis la plus faible. « Ton père ne devrait pas t'envoyer tout seule acheter de la viande » me disait Aaron quand j'étais petite et il me caressait les cheveux avec ses mains basanées, « Tu vas tomber malade ma jolie, il y a une épidémie. » Quand j'ai raconté ça à mon père, il l'a banni du royaume, pas pour ce qu'il m'avait dit, mais parce qu'il avait touché mes cheveux. Aaron avait raison, je suis tombée malade, je ne sais pas si c'était à cause de l'épidémie, des poulets ou de l'hérédité, mais j'ai toujours un goût aigre dans la gorge, entre du vinaigre et quelque chose qui pourrit. J'attire les mouches, elles bourdonnent en ma présence, autour de mon cul et de ma gorge. Je suis vierge. Merde. Je m'appelle Lavinia, j'ai deux fois l'âge d'une fiancée normale. Je ne veux pas mourir vierge. Je vais me marier. Résumé⁵⁴⁹.

D'autre part, dans le clan des barbares, Tamora représente une sorte de Médée décadente. Elle incarne une reine hypersexuée, voire nymphomane, qui s'occupe bien plus de sa romance avec Aaron, le mercenaire sanguinaire, que de son royaume. Ses deux fils, Démétrio et Chiron, forment un binôme digne des plus légendaires duos comiques puisque que le premier, distingué, intelligent et manipulateur, arrange les fiascos de son frère

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp. 45-46 : "LAVINIA: (*En el bosque, pajarillos, un río lejano y aletear de mariposas. Todo es verde*) Resumen: El padre de William Shakespeare era carnicero, William lo fue también, Aarón lo era, pero de carnes blancas, solo trabajaba con pollos, tiene una enfermedad mortal, un parásito que no se ha descubierto y que se le pegó por la continua manipulación de carne de pollo. Le distribuía carne a mi padre, mi padre contrae la enfermedad, yo la heredo y voy a ser la primera de los tres en morir porque soy la más débil. "Tu padre no debería mandarte sola a comprar la carne", me decía Aarón cuando yo era pequeña y me tocaba el pelo con sus manos negras, "Te vas a enfermar bonita, hay epidemia". Cuando se lo conté a mi padre lo hizo expulsar del reino, pero no por lo que me dijo sino por haberme tocado el pelo. Aarón tenía razón, me enfermé, no sé si por la epidemia, por los pollos o por herencia, da igual, siempre tengo en la garganta un sabor agrio, entre vinagre y fermento. Las moscas me persiguen, zumban a mi lado, alrededor de mi culo y de mi garganta. Soy virgen. Mierda. Me llamo Lavinia, tengo el doble de edad de una doncella normal. No quiero morir virgen. Me voy a casar. Resumen." (Nous traduisons.)

maladroit, stupide et libidineux. La réplique suivante de Chiron sur le point de violer Lavinia nous semble donner le ton :

CHIRON : *(Sans le faire exprès il met sa main dans son pantalon, sans se masturber, il commence par se toucher doucement.)* Je suis très ému, merci, vraiment, moi tellement moche et toi tellement jolie, je ne sais même pas par où commencer. A part un canard, je n'ai jamais rien eu, pas de train électrique, ni de douche à pression, ni skate, je suis nul dans les jeux collectifs. J'ai mauvaise haleine, j'oublie tout, les clowns ne me font pas rire, je fais peur et les prostituées me rejettent à cause de mon odeur alors que les femmes que j'ai séquestrées se sont toutes tuées avant même que je puisse les toucher. J'ai cru que j'allais mourir sans avoir fait l'amour avec une seule femme, alors merci, je te jure que je vais t'aimer pour toujours, quand je regarderai les fleurs dans les parcs et la lune le soir, je penserai à toi. Je penserai à toi et au canard. *(Il se touche de plus en plus vigoureusement.)* Mon canard faisait coin coin coin chaque fois que j'éjaculais, je pouvais le serrer contre moi, mon odeur ne le dérangeait pas. En été, nous allions au lac et il plongeait dans l'eau, il nageait sous la surface et remontait à la surface, puis il revenait vers moi et faisait coin coin coin coin... *(Il est pris de convulsions, il vient de jouir, il regarde dans son pantalon sans pouvoir y croire, il regarde son frère.)* Désolé⁵⁵⁰.

Finalement, c'est Démetrio, par ailleurs ouvertement homosexuel, qui devra à contrecœur commettre le viol.

L'héroïsme tragique d'un Sénèque ou d'un Shakespeare laisse place à des personnages vulgaires submergés de préoccupations propres au « bas corporel » si cher à Bakhtine⁵⁵¹. Les corps de ces personnages chimériques sont en effet sans cesse rappelés dans leur dimension physique et leurs pulsions organiques par des déformations qui tour à tour nous font rire et nous inquiètent. Le grotesque naît alors de la corporalité exacerbée et son traitement mécanique ou animalier quittant toute humanité aux personnages. Monique Martinez explique ce même effet dans le cadre du grotesque *esperpentique* de Valle Inclán :

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 57-58 : "CHIRÓN. *(Sin darse cuenta mete la mano entre su pantalón, no se masturba, solo se toca)* Estoy muy emocionado, gracias, soy tan feo y tu tan bonita que no sé cómo empezar, aparte de un pato el resto son cosas que nunca he tenido, ni un tren eléctrico ni una ducha con buena presión, ni un monopatín, ni destreza en los juegos de equipo, ni buen aliento, ni buena memoria, ni me daban risa los payasos, tengo gestos que a nadie le gustan, las prostitutas me rechazaban por mi olor y las mujeres raptadas se mataban antes de que pudiera tocarlas, pensé que me iba a morir sin hacer el amor con una mujer nunca gracias te prometo que te voy a querer para siempre, cuando vea las flores en los jardines y cuando mire a la luna por las noches te recordaré. Te recordaré a ti y a pato. *(Se manosea con más fuerza)* Pato hacía cua, cua, cua, cada vez que yo llegaba, lo podía recostar contra mi pecho y no le molestaba mi olor, en verano lo llevaba al lago y se zambullía, nadaba por debajo del agua y volvía a salir, luego regresaba donde yo estaba y hacía cua, cua, cua, cua... *(Tiene estremecimientos, ha eyaculado, se mira dentro del pantalón sin poderlo creer, mira a su hermano)* Perdón." (Nous traduisons.)

⁵⁵¹ Bakhtine, Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* (1940), Paris, Gallimard, 1982.

[...] accentuation d'un trait caractéristique (caricature) aux dépens d'autres signes plus anodins, surcharge d'éléments codés qui font basculer le personnage vers la parodie, mise en exergue des aspects d'animalité et de réification au mépris des traits d'humanité, etc⁵⁵².

Il s'agit finalement d'insister sur les éléments qui rappellent que les personnages ne sont pas des personnes à part entière et qu'ils manquent cruellement d'humanité. Rémi Astruc explique dans ce sens que le sentiment grotesque est perceptible face à « toute situation où l'homme se sent objet et non plus sujet⁵⁵³. »

Par ailleurs, la langue elle-même au sein des dialogues renforce la mise à distance des personnages et des situations, tous plus terribles les uns que les autres. Elle se caractérise par un rythme rapide des échanges, un ton laconique et pragmatique des répliques ainsi qu'une nature toujours plus descriptive qu'expressive. Cela tend à empêcher l'identification et la compassion du public malgré l'évocation de faits particulièrement sanguinaires et macabres. Les personnages semblent ne pas s'impliquer émotionnellement avec ce qu'ils disent ou font alors que la violence et ses morts vont *crescendo* jusqu'à la fin de la pièce. Quand ils s'engagent un instant avec leurs émotions, l'exagération dramatique, voire mélodramatique, nous rappelle rapidement la nature grossièrement artificielle de cette parole :

21. Repas final

(Tito entre en costume de marié. Il apporte deux assiettes.)

TITO : *(Il voit Aaron aux côtés de Tamora évanouie.)*

Maure, as-tu tué ma future épouse ?

AARON : C'est elle qui m'a tué. Elle est aussi la cause de toutes tes douleurs.

TITO : Elle dort ?

AARON : Elle rêve. Et elle te tuera après le repas.

TITO : Réveille-la pour manger

AARON : Ses fils ont mutilé ta fille.

TITO : Nous mangerons en paix.

AARON : Ils l'ont violée.

TITO : Elle rêve ?

AARON : Tu n'entends pas ce que je te dis ?

TITO : Je n'ai jamais cessé de le faire.

TAMORA : *(En se réveillant.)* J'ai rêvé que ce maure inventait des histoires pour nous séparer et nous empêcher de profiter de notre mariage

⁵⁵² Martinez, Monique, « Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grands-pères, les grands-mères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán », in Vasserot Christilla (éd.), *Le Corps grotesque. Théâtre espagnol et argentin*, publication du CRIC 21 (Centre de recherche sur l'Ibérie contemporaine de l'université de Toulouse-Le Mirail), Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 2002, pp. 17-18.

⁵⁵³ Astruc, Rémi, *Le Renouveau du Grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2010, p. 142.

AARON : Tu as tué mon enfant, salope pute.

Elle a tué mon fils et les tiens

(Il chante une berceuse du Pacifique et pleure.)

TITO : Il n'y a rien à ajouter. Tout est dans ce livre écrit par ma fille, un livre plus sage que ceux de Sénèque et d'Ovide.

Elle y raconte comment elle est tombée malade, comment elle traversait les bois, comment elle chantait au pied des arbres, comment elle achetait du poulet, comment tu touchais ses cheveux, comment elle te faisait une fellation.

(Avec l'arme de Démétrio il tue Aaron.)

Nous pourrions manger en paix à présent

TAMORA : Tito, le Juste, est un excellent cuisinier

(Elle mange.)

Ah ! J'ai commencé sans mes fils. Je ne peux plus m'arrêter, je ne peux pas.

TITO : Tes fils sont déjà là, à table, sur la table, oui sur la table ; ils descendent dans ta gorge. *(Il pose les têtes de Chiron et Démétrio sur la table. Chacune porte les traces d'une balle en plein front.)*

TITO : Je veux avoir un enfant de toi, Tamora.

(Il tue Tamora. A Lavinia.)

Tu regrettes ?

LAVINIA : (Mille fois et encore mille autres.)

TITO : *(Il tue Lavinia. Il lève les yeux au ciel. Il tire jusqu'à n'avoir plus aucune balle⁵⁵⁴.)*

La violence des faits est comme filtrée par le pragmatisme de la parole qui la rend plus aigüe et plus stupéfiante ce qui permet d'échapper au registre pathétique. Sèche et économe, la parole peut alors développer ses effets depuis l'espace-temps de notre imagination qui, elle, est sans limites.

Ainsi, la combinaison de personnages parodiques, aux paroles et aux corps grotesques, avec une langue qui semble détachée d'elle-même, permet de dédramatiser les données convoquées et leurs analogies possibles avec le réel. Par-là même, les monstres représentés sont ridiculisés et réduits à peu de chose. La violence du pouvoir est montrée dans ses

⁵⁵⁴ Rubiano, Fabio, *Mosca, op.cit.*, p. 77-79: "21.Cena Final *(Entra TiTo vestido para el matrimonio. Trae dos platos de comida)* TiTo. *(Viendo a Aarón al lado de Tamora desmayada)* ¿Mataste a mi futura esposa, moro? Aarón. Ella me ha matado a mí. Y a ti señor, es la autora de todo tu dolor TiTo. ¿Duerme? Aarón. Sueña. Después de la cena te matará TiTo. Despiértala ara comer Aarón. Sus hijos mutilaron a tu hija TiTo. Cenaremos en paz Aarón .La violaron TiTo ¿sueña? Aarón. ¿No me escuchas? TiTo. Nunca he dejado de hacerlo Tamora. *(Despertando)* Soñé que el moro inventaba historias para separarnos y no permitir disfrutar de nuestro matrimonio Aarón. Mataste a mi niño puta Mató a mi niño, mató a los tuyos *(Canta un arrullo negro y llora)* TiTo. Cualquier aclaración es inútil. Todo está escrito en el libro de mi niña más sabio que los de Séneca y Ovidio. Aquí cuenta como enfermó, como cruzaba el bosque, como cantaba entre lo árboles, como compraba pollos, como le cogías el pelo, como tenían sexo oral. *(Con la pistola de Demetrio mata a Aarón.)* Ahora comeremos en paz Tamora. El justo TiTo es un excelente cocinero *(Come)* Ah!, empecé sin mis hijos No puedo parar no puedo parar no puedo parar TiTo. Tus hijos ya están aquí, a la mesa, en la mesa, sobre la mesa, bajando por tu garganta *(Coloca sobre la mesa las cabezas de Chirón y Demetrio. Cada una tiene un disparo en la frente)* TiTo.Quiero tener un hijo contigo Tamora.*(Dispara a Tamora. A Lavinia)* ¿Te arrepientes? Lavinia. (Mil veces y otras mil) TiTo. *(Mata a Lavinia. Mira hacia arriba. Dispara hasta que se terminan las balas)*"(Nous traduisons.)

contradictions. Le temps d'un spectacle, le public peut s'approcher de ces pantins maléfiques d'assez près pour voir en eux toute la faiblesse implicite et en rire ouvertement. Peut-être qu'alors depuis la transcendance de la fiction, les protagonistes du réel sont rappelés dans leurs vulnérabilités et, par-là même, dans leur finitude.

Finalement, Olivier Neveux évoque cette nécessité pour le théâtre de créer des espaces qui exagèrent le réel pour nous permettre d'en refuser plus facilement la fatalité. C'est ce qui nous semble se jouer dans *Mouche* et sa dimension farcesque :

Créer ces espaces mentaux pour le refus – ne serait-ce que pour en envisager la possibilité –, c'est accompagner l'existence de la projection imaginaire de ce qui advient ; c'est pousser à bout ce qui est déjà là, le radicaliser, l'exagérer puisqu'« il y a des phénomènes qu'il est impossible d'aborder sans les intensifier ni les grossir, des phénomènes qui, échappant à l'œil nu, nous placent devant l'alternative suivante : "ou l'exagération, ou le renoncement à la connaissance"⁵⁵⁵ .

1-2 De l'humour noir au vertige – *Ouz* - *Le Village*

L'humour noir serait une autre tendance des pièces de notre corpus. Il revient à traiter avec détachement des faits tragiques et révoltants. Provoquant à la fois le rire et le malaise chez son interlocuteur, il renverse les accords tacites du consensus moral en vigueur et oblige à adopter un second degré plus ou moins permanent. Dans *Ouz* de Gabriel Calderón, ce détachement se produit par la combinaison d'une exagération des dires et gestes agressifs, et d'une évidente banalisation de cette violence. Ces derniers se multiplient, s'accumulent et se juxtaposent jusqu'à saturation et perdent ainsi tout effet tragique. Le rire naît alors dans la conscience du décalage entre gravité des faits et légèreté du traitement, suscitant chez nous un sentiment ambivalent. *Ouz* démultiplie par ailleurs un procédé déjà largement présent dans une des premières pièces de l'auteur *Ma Petite poupée*. Si la pièce déploie par son intrigue et ses dialogues une satire de l'institution familiale et de la Religion, son humour noir provoque aussi, au-delà de la simple parodie, un vertige des plus exaltants.

⁵⁵⁵ Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 145.

La banalisation de la violence est ici immédiate dès lors que Grace se lance dans sa terrible mission. Elle prépare son crime de manière aussi étonnante qu'hilarante dans une double lecture dont nous sommes les lecteurs privilégiés :

Une fois seule, Grace termine la préparation du repas.

GRACE : Bon, un petit peu de sel, les bons ingrédients, à petit feu, un goût relevé... De l'amour et du temps consacré à ce repas, un plat, on mélange et on ajoute un peu de poison...

(Grace cherche le poison.)

Où est le poison ? Jack, le poison⁵⁵⁶ !

Grace laisse échapper les indices de ses mauvaises intentions, ce qui ne semble pas pour autant attirer l'attention des autres personnages. Cela prolonge et accentue pour le spectateur le plaisir de la double énonciation :

GRACE : Pardon, je n'avais pas l'intention de te blesser à mort. Pour une simple erreur, tu vas mourir maintenant. Je regrette.

Maykol court l'aider.

MAYKOL : Cela n'est rien, une simple égratignure.

TOMAS : Maman, il faut que tu fasses attention avec ce couteau.

GRACE : Oui, quelle imprudente je fais !

TOMAS : Une autre imprudence comme celle-là et tu me tues.

GRACE : Si seulement...

TOMAS : Quoi ?

GRACE : Si seulement, j'étais plus prudente⁵⁵⁷.

La banalisation va *crescendo* au cours de la pièce, alors que les intentions se dévoilent et que les personnages ne prennent plus la peine de cacher leurs sentiments. Dans ce sens, la scène du petit-déjeuner familial suivante est particulièrement éclairante alors que le registre quotidien et privé de la famille flirte tout naturellement avec un fond hyper violent :

C'est le matin. Ils sont tous à table prenant le petit-déjeuner : Gace, Jack - portant toujours des vêtements de femme -, Tomas et Dorotea. Ils mangent. Long silence.

JACK : (à Grace). Tu ne m'as pas touché de la nuit.

TOMAS : Moi, je ne lui reproche pas.

JACK : Toi, la ferme ! Je parle à ta mère.

TOMAS : Papa, tu es un monstre.

⁵⁵⁶ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, p. 40. (Texte original.) "Grace una vez sola vuelve a terminar de cocinar. Grace- Por fin, un poquito de sal, los ingredientes correctos, fuego lento, sabor fuerte, amor y dedicación para esta comida, un plato, se mezcla y se le agrega un poquito de veneno....Grace busca el veneno. Grace-¿Dónde está el veneno? Jack, ¡¡¡El veneno!!!"

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 45. (Texte original.) "Grace- Ay perdón, no fue mi intención herirte de muerte, te vas a morir ahora por una simple equivocación, lo siento. Maykol acude a ayudarlo. Maykol - No es nada, simplemente lo cortaste. Tomás- Mamá, tenés que ser más cuidadosa con ese cuchillo. Grace- ¡Ah, qué descuidada que soy! Tomás- Otro descuido así y me matás mamá .Grace- Ojalá. Tomás- ¿Cómo? Grace- Ojalá tenga más cuidado."

Jack sort son arme et la pointe sur lui.

JACK : Tu te tais.

GRACE : Jack, on ne pointe pas son arme sur quelqu'un quand on est à table !

JACK : C'est lui qui a commencé !

GRACE : Donne-moi cette arme !

JACK : Non !

GRACE : Donne-la-moi ! (*Jack lui donne l'arme.*) Si tu dis encore quelque chose à ton père, tu auras affaire à moi.

TOMAS : Je n'y peux rien s'il est habillé comme une tantouze de merd..

Grace tire dans la tête de Tomas.

JACK : Grace !

GRACE : Je l'avais prévenu.

JACK : Tomas, tu vas bien ?

TOMAS : La balle a frôlé mon oreille !

JACK : Donne-moi cette arme.

TOMAS : Fille de pute !

JACK : N'insulte pas ta mère !

GRACE : (*Le visant.*) Dis encore quelque chose et je te fais bouffer du plomb.

JACK : Grace... Donne-moi cette arme, et asseyons-nous pour le petit-déjeuner. Comme une famille normale⁵⁵⁸!

Par ailleurs, ce traitement décalé des faits peut produire en nous un certain vertige grisant à mesure que le rythme s'accélère et que la règle initiale de Dorotea nous échappe. En effet, alors que Grace multiplie les tentatives pour tuer Thomas, ses échecs répétés semblent de moins en moins probables. Sans que nous sachions vraiment pourquoi, comme les personnages eux-mêmes, tout concorde à faire échouer l'action principale et résiste à une résolution finale. Notre regard se déporte alors sur la mauvaise foi de la machinerie fictionnelle elle-même, oubliant quelque peu de quoi il était question. À titre d'exemple, nous pensons à la transformation progressive de Jack en femme entre travestissements et opérations, convaincu qu'il arrivera ainsi à reconquérir sa femme qui, elle, n'y portera aucune attention. Ou encore, nous pouvons citer l'histoire de José, le boucher, qui en vient à perdre un à un ses doigts dans sa machine à couper le jambon, perturbé par les visites

⁵⁵⁸ *Ibid.*, pp. 51-52. (Texte original.) "A la mañana todos están desayunando, Grace, Jack – aún travestido-Tomás y Dorotea. Todos en la mesa. Largo silencio mientras comen. Jack- No me tocaste en toda la noche. Tomás- No la culpo. Jack- Cállate que estoy hablando con tu madre. Tomás - Papá sos un monstruo .Jack saca el arma y le apunta. Jack- ¿Te callas o tengo que repetirlo? Grace- ¡Jack no se apunta en la mesa! Jack- ¡Él empezó! Grace- ¡Dame el arma! Jack-¡¡ No!!Grace- ¡¡Damela!!*Jack le da el arma.* Grace- Si le volvés a decir algo a tu padre te las ves conmigo. Tomás - Y qué querés que haga si esta vestido como un trolo de mie...Grace le dispara en la cabeza a Tomás. Jack- ¡Grace! Grace- Yo se lo advertí .Jack- ¿Tomás estás bien? Tomás – ¡Me rozó la oreja! Jack- Grace dame el arma. Tomás – ¡Hija de puta! Jack- ¡No insultés a tu madre! Grace (apuntándole)- Dame otra razón y comés plomo .Jack- ¡Grace dame el arma y sentémonos a desayunar como una familia normal!"

impromptues de Jack qui tente de savoir ce qu'il y a entre Grace et lui, puis entre Grace et sa fille :

JOSE : Je ne sais pas. Et vous, comment en êtes-vous arrivé à vous habiller en femme ? C'est le destin, n'est-ce pas ? Le destin qui nous rabat sur une boucherie. Et, un beau jour, on se retrouve à couper de la culotte sans os pour une bonne grosse diabétique qui nous raconte comment elle a fait castrer son chat, son chien et son canari... Ce serait la vie normale, n'est-ce pas ? Mais non, parce que moi qui prends mon travail au sérieux et prête beaucoup d'attention à la coupe, dernièrement je n'ai pas pu le faire... Et pourquoi ? Pourquoi ? Parce que vous et toute la clique de pervers de votre famille vous avez rempli la tête de ma fille d'idées bizarres. Et maintenant, c'est ma fille, ma belle Catherine, qui est devenue une délurée qui aime les femmes... Oh mon Dieu ! Dieu saint ! En quoi ai-je failli ? Perdre tous les doigts de ma main ne t'a pas suffi ? Tu veux ma mort ? Jack, éloignez-vous de ma boucherie, éloignez votre femme de ma fille. Je ne le répéterai pas.

JACK : Je vous promets de faire tout mon possible.

JOSE : Moi aussi j'ai une arme... Et je peux m'en servir si je veux... (*Il regarde ses mains qui n'ont presque plus de doigts.*) Si je peux⁵⁵⁹.

Ici, les quiproquos et autres rebondissements rappellent ceux du vaudeville alors que le sous-titre de la pièce posait la question suivante « Ouz-Le Village. Tragédie ? En un prologue, sept journées et un épilogue ». Quoi qu'il en soit, le mélange provoque un surplus d'énergie qui attrape au passage le spectateur et le destitue de tout regard omniscient. À force de surenchère, ce spectateur devient le cobaye d'une action sans véritable logique et à la merci du bon vouloir délirant des personnages.

Plaisir, surprise ou agacement face à cette exagération grotesque ? Seule les expériences respectives des spectateurs pourrait répondre à cette question. Toujours est-il que la pièce *Ouz* s'offre généreusement comme une « jubilation du fiasco, jubilation d'un effondrement proliférant, anarchique » pour le dire avec Mireille Losco-Lena :

L'innocuité réassurante de la représentation cède la place à une forme de volupté dans l'enchaînement des ratages et des désastres ; c'est, au bout du compte, à une véritable *passion de la destruction* que la jubilation humoristique et grotesque se livre⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 55. (Texte original.) "José - No sé, ¿cómo llegó usted finalmente a vestirse de mujer? ¿El devenir verdad? Es el devenir el que nos postra en una carnicería y un día nos encontramos cortando nalga sin hueso para una gorda diabética que nos cuenta cómo castró al gato, al perro y al canario. ¿La vida sería normal entonces verdad? Pero no, porque yo, que me tomo mi trabajo en serio y que presto mucha atención en los cortes, últimamente no lo he podido hacer... ¿y por qué? ¿Por qué? Porque usted y toda la urbe de perversos de su familia, le llenaron la cabeza a mi hija con ideas raras y ahora es mi hija, mi hermosa Catherine que se hizo torta y que le gustan las mujeres... ¡Oh por Dios! ¡Oh Dios santo! ¿En qué te he fallado? ¿Acaso perder todos los dedos de la mano no fue suficiente? ¿Quieres mi muerte? Aléjese de mi carnicería, aleje a su mujer de mi hija, no lo repito. Jack- Le prometo hacer lo posible. José - Tengo un arma yo también y la puedo usar (*se mira las manos casi sin dedos*) si quiero"

1-3 Une fable à la morale inquiétante – *Tout*

La pièce *Tout* de Rafael Spregelburd apporte selon nous un point de vue encore complémentaire à la dynamique du grotesque qui nous intéresse dans cette partie. Il s'agit d'un passage subtil de la parodie du banal à un effet transcendantal dans ce que cela peut impliquer d'inquiétant. Nous évoquons dans le chapitre précédent les deux premières parties de la trilogie « Bureaucratie » et « Art » qui déploient une peinture aussi critique que loufoque des institutions en question. La dernière partie « Superstition » vient rompre cette logique et révèle que, derrière l'unité du titre de la pièce, différents mondes cohabitent. *Tout* relève en effet d'un ensemble irrégulier de registres qui impliquent pour le spectateur de réajuster successivement sa disposition. L'auteur évoque ici cette composition hybride :

Tout procède de plusieurs œuvres à la fois. Cet effet est produit par la cohabitation maligne de règles contradictoires au sein de sa composition ⁵⁶¹.

Ainsi, la troisième partie se distingue clairement des deux premières dans le sens où le comique s'efface presque complètement pour laisser place à un incongru mélange entre familier et mystique, privé et sacré ou encore particulier et universel. La notion freudienne d'« inquiétante étrangeté », qui désigne le surgissement de quelque chose d'étrange, associée à un sentiment de familiarité et équivalent au fond à une manifestation du refoulé⁵⁶², nous a semblée particulièrement adaptée ici. Sans s'attarder sur la dimension psychanalytique à proprement parler de la notion, le paradoxe d'une étrangeté familière ou inversement d'une familiarité étrange nous semble éclairant pour définir l'effet de cette dernière partie de la pièce *Tout*.

« Superstition » se développe sur les problématiques quotidiennes de jeunes parents, Ricardo et Cecilia. Le couple est quelque peu sous tension alors que cette dernière vit avec l'angoisse permanente de perdre son enfant nouveau-né et se livre à toutes sortes de

⁵⁶⁰ Losco-Lena, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op.cit., p.42.

⁵⁶¹ Spregelburd, Rafael, « Prólogo », in *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*, op.cit., p. 14 : « TODO es muchas obras al mismo tiempo. Esta ilusión es producto de la convivencia perniciosa de reglas contradictorias en el seno de su composición. » (Nous traduisons.)

⁵⁶² Freud, Sigmund, « L'Inquiétante Étrangeté » (1919), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1983.

précautions relevant, selon lui, de la pure superstition. La scène commence depuis un registre réaliste alors que Ramiro et son associée Diana rentrent d'une séance de dédicace dans un salon du livre jeunesse. À la maison, ils trouvent le médecin appelé une énième fois par Celina pour examiner le nourrisson en plein milieu de la nuit. Derrière une politesse forcée, Ramiro débat avec ce dernier sur les mauvais effets des traditions superstitieuses au sein des différentes cultures. Finalement, il s'agace aux vues des honoraires exorbitants du docteur particulièrement antipathique et explose face à l'absurdité du comportement de sa femme :

Soudainement, Celina se lève de table, elle va vers la casserole dans laquelle l'agneau mijote, met sa main dedans, se brûle, la ressort trempée de sauce, se dirige vers la porte et dessine une croix. Une flaque se forme au sol.

CELINA : Aïe ! Je me suis brûlée.

Pause.

RAMIRO : Pardon, vous pouvez nous laisser seuls ?

DIANA : Bien sûr. Nous allons attendre le taxi dehors.

Carpio et Diana récupèrent leurs affaires, graves. Celina sanglote sur le sol. Le visiteur la regarde. Avant que Carpio ne sorte, Ramiro explose, furieux, et l'interpelle.

RAMIRO : Quel mal il y a à ça, docteur ? Vous voulez vraiment savoir ? Ma femme vit dans la terreur.

CELINA : Pas du tout !

RAMIRO : Elle est terrifiée ! Cela fait trois mois que nous avons un enfant dont elle n'ose pas prononcer le nom parce qu'elle a peur qu'il meure. « Qu'est-ce que je vais faire s'il meurt ? », voilà ce qu'elle me dit. « Qu'est-ce que je vais faire si je lui donne un nom et qu'après il meurt ? Hein ? » *(Aux bords des larmes.)* Elle a peur. Je ne sais pas quelle relation il y a entre sa peur et le bidon d'eau bénite, entre Luján et la mort, mais ne me demandez pas quel mal il y a à ça ! 100 euros ! Voilà le mal !

CARPIO : Bonne soirée. *(Il sort.)*

Diana hésite un instant encore sur le seuil de la porte. Elle rejoint Celina et essaie de la consoler.

DIANA : Ne fais pas attention. Ce n'est pas contre toi. Il est énervé à cause de l'autre tarée qui l'a ridiculisé au salon.

RAMIRO : Elle ne m'a pas ridiculisé ! Je suis ridicule ! Je suis le plus ridicule qui existe !

Diana éteint le feu sur lequel cuit le repas. Elle se dirige jusqu'à la porte, nettoie avec un chiffon la trace dégoulinante de sauce. Elle pose le chiffon. Les salue discrètement. Elle sort.

Le visiteur se lève. Il laisse la place à Celina. Cette dernière s'assoit. Ramiro et Celina seuls, avec Le visiteur⁵⁶³.

⁵⁶³Spiegelburd, Rafael, *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia, op.cit.*, pp. 118-119
"Súbitamente, Celina se levanta de la mesa, va hacia la olla donde calienta el cordero, mete toda la mano dentro, se quema, saca la mano empapada de salsa, va hacia la puerta, y dibuja una cruz en ella. Luego se hace un ovillito en el piso. Celina: Ay, me quemé. Pausa. Ramiro: Perdón. ¿Pueden dejarnos solos? Diana: Sí, claro. Esperamos al taxi en el palier. Carpio y Diana recogen sus cosas, de manera solemne. Celina solloza en el suelo. La Visita la mira. Antes de que Carpio pueda salir, Ramiro tiene un ataque de furia, y lo increpa. Ramiro: ¿Qué mal causa, doctor? ¿Quiere saber qué mal? Mi mujer vive aterrada. Celina: ¡No es cierto! Ramiro: ¡Aterrada! Hace tres meses que tenemos un hijo al que no se atreve a llamar por su nombre porque tiene miedo de que se le muera. "¿Qué voy a hacer si se muere?", me dice. "¿Qué voy a hacer si le puse un nombre y después se me

Le rire, qui pourrait naître de la situation domestique et du registre des conversations quelque peu parodiques, est ici inquiété, stoppé, par l'impression oppressante d'une gravité sous-jacente. Dans ce sens, parmi les personnages, nous trouvons aussi Le visiteur, dont nous ne connaissons ni l'identité ni la motivation, jusqu'à la fin de la pièce et qui, de fait, est présent sur scène sans jamais interagir vraiment avec les autres personnages. Il apparaît au même moment que les personnages Ramiro et Diana :

*Le visiteur entre avec eux. C'est un homme très silencieux qui ne fera jamais complètement partie de la scène, et qui s'assoit dans un coin. Comme s'ils l'avaient invité pour ensuite oublier sa présence*⁵⁶⁴.

Ce visiteur est donc absent de la situation ou plutôt en devient le témoin privilégié. Sa présence particulière nous rappelle clairement celles de deux autres personnages au sein de la pièce, L'usager dans « Bureaucratie » et Dai Chi dans « Art ». Il s'agit en fait de personnages à la fois parties prenantes et impactés par l'action, mais qui restent toujours dans le retrait pour des raisons chaque fois moins évidentes : celle de la différence entre particuliers et employés administratifs pour la première scène et celle du choc de la langue et de la culture dans le cas de la seconde. Ici, Le visiteur établit une distance plus radicale encore alors qu'il oscille entre présence fantomatique et manipulateur de la situation.

Par ailleurs, comme pour les autres personnages mentionnés ci-dessous, le texte nous fait comprendre rapidement que Le visiteur est en fait le narrateur qui parle en *voix off* et qui se dédouble comme l'explique Luz Rordriguez Carranza :

La voix aussi se dédouble ici, en une figure inquiétante et muette. Elle ne perd aucune force en s'incarnant, bien au contraire : elle devient une menace tangible et silencieuse qui ne se contente

muere? ¿Eh? ¿Qué?" (*Ya entregado al llanto.*) Tiene terror. Yo no sé qué relación hay entre el bidón y su terror, entre Luján y la muerte, pero no me pregunte qué mal causa. ¡Setecientos pesos! ¡Ese mal causa! Carpio: Buenas noches. (*Sale.*) Diana duda un rato más en la puerta. Va hacia Celina y trata de consolarla. Diana: No hagas caso. No es con vos. Está enojado porque una tarada lo puso en ridículo en la feria. Ramiro: ¡No me puso en ridículo! ¡Soy ridículo! ¡Soy lo más ridículo que conozco! Diana apaga el fuego donde hierve la cena. Va hacia la puerta, limpia con un trapo la mancha chorreante de salsa. Deja el trapo por ahí. Los saluda discretamente. Sale. La Visita se pone de pie. Deja la silla libre para Celina. Celina se sienta. Ramiro y Celina, solos, con La Visita." (Nous traduisons.)

⁵⁶⁴ Ibid., p. 108 : "Con ellos entra La visita, un hombre muy silencioso que nunca terminará de ser completamente parte de la escena, pero que se sienta por allí. Como si lo hubieran invitado y luego se hubieran olvidado de él." (Nous traduisons.)

pas de flotter dans l'au-delà, mais qui est présente ici et maintenant, sur scène, aux côtés des personnages⁵⁶⁵.

Dans « Superstition », cette *voix off* nous emmène sans transition dans l'univers de la genèse biblique. C'est elle qui ouvre la scène en reprenant, non sans ironie d'ailleurs, la référence du Livre de l'Exode. Elle énumère alors tout au long du tableau les Dix Châtiments envoyés par Dieu pour convaincre Pharaon de libérer le Peuple juif :

VOIX DU VISITEUR (*en off*) : Il y a plus de deux mille ans - comme le raconte l'Exode -, Toutmôsis III, alors Pharaon d'Egypte, retenait prisonnier le Peuple Elu. Les Juifs imploraient Pharaon de les laisser partir pour rejoindre la Terre Promise. Mais il refusa. Le dieu de ce peuple entra alors dans une colère lente, une colère organisée. Il déversa sur le peuple égyptien pas moins de dix épidémies atroces. Comme tout dieu, ses intentions ne faisaient pas vraiment de nuances entre tyrannie et démocratie, si bien que, pour simplifier la chose et magnifier l'histoire, il frappa non seulement le Pharaon têtue, mais aussi tout le peuple juif. Du moins, avec les trois premières épidémies. Pour les sept autres, il ne frappa que les Égyptiens et protégea son peuple. Mais comment reconnaître son peuple ? Comment reconnaître un peuple, d'ailleurs⁵⁶⁶ ?

Malgré la différence de perspective entre le récit évoqué et la scène présente, dès les premiers instants, des échos se créent entre le niveau des personnages et celui de la narration. Cela permet des coïncidences imprévisibles et faussement hasardeuses entre les deux univers aux formes, registres et contextes différents :

VOIX DE LA VISITE (*en off*) : Pour la seconde épidémie, Aaron étendit sa main au-dessus des eaux et toute l'Égypte fut envahie de grenouilles immondes, à la peau blanchâtre et aux yeux pénétrants.

Celina leur fait signe de parler moins fort, elle montre la chambre du bébé.

RAMIRO : Il dort ? Pardon, mais tu ne sais pas ce qu'il m'est arrivé. J'étais en train de dédicacer mon livre, très classe, expliquant, sûr de moi, « La vache opaque », une vache tout à fait surprenante qui n'est pas transparente, patati, patata, qui se met devant quelque chose et l'occulte puisqu'elle est opaque, bref, il y a là tout un tas de gens en train de faire la queue pour la dédicace, beaucoup d'enfants, les pauvres, qui me regardent comme si j'étais un dieu, celui qui donne à manger aux vaches, quand une folle apparaît, une espèce de Gachi Ferrari avec une marionnette à la main ...

⁵⁶⁵ Carranza Rodríguez, Luz, "Fábulas Morales: TODO, de Rafael Spregelburd ", in Vázquez, M. C., Carranza, L. R., & Van der Plas, C. S. (éd.) *Imágenes y realismos en América Latina*. Almenara, 2014, p. 123 : " La voz también está desdoblada aquí, en una figura inquietante y muda: La Visita. No pierde poder al corporizarse sino precisamente lo contrario: es una amenaza tangible y silenciosa que no sólo flota en el más allá, sino que convive con los personajes en el aquí y el ahora de la escena." (Nous traduisons.)

⁵⁶⁶ Spregelburd, Rafael, *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia, op.cit.*, p. 107 : "Voz de la visita (*en off*): Hace mucho más de dos mil años -se cuenta en el Éxodo-, Tutmosis III, el Faraón de Egipto, mantenía cautivo al Pueblo Elegido. Los judíos imploraban que los dejaran regresar a la Tierra Prometida. Pero el Faraón se negó. El dios de este pueblo, entonces, montó en paciente cólera. En ira organizada. Y azotó a los egipcios con diez plagas atroces. Era un dios, y sus pretensiones no conocían sutilezas de matices entre tiranías o democracias, así es que para simplificar y hacer de ésta una gran historia, no castigó sólo al terco faraón, sino también a todo el pueblo judío. Al menos, con las tres primeras plagas. Con las otras siete, sólo castigó a los egipcios y protegió a su pueblo. ¿Pero cómo reconoció a su pueblo? ¿Cómo se reconoce a un pueblo?" (Nous traduisons.)

DIANA : Une grenouille immonde...

RAMIRO : D'un mauvais goût, un truc repoussant...⁵⁶⁷

Les rapprochements toujours plus fréquents entre les deux histoires provoquent peu à peu la sensation d'un rétrécissement oppressant de l'intrigue et d'une chute irréversible vers une résolution tragique telle que nous la connaissons dans la Bible et l'Ancien Testament. Comme le note Luz Rodriguez Carraza là aussi :

L'énumération des épidémies provoque une angoisse inexplicable et qui va crescendo et qui arrive à son paroxysme avec la dernière⁵⁶⁸.

De fait, la voix *off* énonce le dernier et le plus marquant des châtiments alors que la pièce se termine et que Ramiro, contre toutes attentes, répète le geste biblique de sa femme pour marquer d'une croix dissuasive la porte de leur maison :

CELINA : Excuse-moi, j'avais peur.

RAMIRO : Je sais.

CELINA : Pourquoi tu t'es mis dans cet état ? C'est à cause de la fièvre ?

RAMIRO : C'est à cause de tout. C'est tout.

CELINA : Demain, il ira mieux.

RAMIRO : Qui ?

Celina ne peut pas répondre.

RAMIRO : Qui, Celina ?

Celina ne peut pas répondre.

RAMIRO : Qui ira mieux ?

VOIX DU VISITEUR (*en off.*) : Et Dieu descendit sur Terre sous la forme d'un souffle.

Le visiteur range ce qui traîne, rassemble les verres, nettoie la table. Il reste ensuite un temps complètement immobile.

VOIX DU VISITEUR (*en off.*) : C'était une nuit épaisse, un vent glacé s'immisça par les interstices, s'infiltra par les fenêtres, se glissa sous les portes. Comme cela était écrit, tous les premiers-nés moururent cette nuit-là. Ils restèrent tranquilles dans leurs berceaux et leurs landaux. Ils arrêtaient de respirer. Tous trépassèrent. Sauf les enfants du Peuple élu. Le Pharaon dut se rendre à l'évidence. Et les Juifs repartirent, libres. Là le *Pessai* débuta. Le voyage jusqu'à la Terre Promise. Nous rentrons à la maison. A présent nous pouvons tous rentrer à la maison.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 109 : "Voz de la visita (*en off.*): Con la segunda plaga, Aarón extendió sus manos sobre las aguas, y todo Egipto se vio asolado de ranas inmundas, de piel blanduzca, de ojos penetrantes. *Celina les hace señas para que bajen el volumen, y señala hacia la habitación del bebé.* Ramiro: ¿Duerme? Perdón, es que no sabés lo que me pasó. Resulta que estoy firmando el libro, de lo más elegante, hablando a mis anchas de "La vaca opaca", una vaca muy curiosa que no es transparente, que patatín, que patatán, que si se para delante de tal cosa no se ve nada porque es opaca, bueno, en fin, un montón de gente en la cola para que les firme, todo lleno de nenes, ipobrecitos!, que me miran como si fuera un dios, el dios que pasta a la vaca, cuando se me aparece una loca, una especie de Gachi Ferrari con un títere de mano...Diana: Una rana inmundas...Ramiro: ...una ñoñería, una cosa espantosa..." (Nous traduisons.)

⁵⁶⁸ Carranza Rodriguez, Luz, "Fábulas Morales: TODO, de Rafael Spregelburd ", *op.cit.*, p. 125 : "La enumeración de las plagas causa una angustia inexplicable y creciente, que llega al paroxismo con la última." (Nous traduisons.)

CELINA : Mon fils s'appelle... (*Celina murmure le nom de son fils.*)
RAMIRO : Enfin !
VOIX DU VISITEUR (*en off.*) : Rentrons à la maison.
Le visiteur se dirige lentement vers la chambre de l'enfant.
CELINA : J'ai peur qu'il meure.
RAMIRO : Ça n'arrivera pas.
CELINA : Comment le sais-tu ?
RAMIRO : Je ne sais pas. Mais je n'ai pas peur.
CELINA : Nous sommes en train de faire quelque chose qui en vaut la peine ? (*Pause.*) Moi non plus je ne veux pas avoir peur.
RAMIRO : Ça va aller.
CELINA : À quoi ça ressemble de pas avoir peur ? (*Pause.*) Comment ça se fait ? Ne pas avoir peur ?
Ramiro réfléchit un instant. Il n'a aucune preuve. Il n'a rien à lui dire. Il regarde autour de lui. Le visiteur se tient là. Ramiro flanche. Il se lève avec difficulté. Met la main dans le plat d'agneau. Se brûle. Se dirige jusqu'à la porte. Dessine la croix. Sourit à Celina.
Au moment de rentrer dans la chambre de l'enfant, le visiteur voit la croix et change de direction. Celina suit la scène des yeux comme quelqu'un qui observe un fantôme.
Le visiteur s'en va par la porte principale.
Ramiro et Celina se regardent.
*Celina sourit pour la première fois. Avec un soin infini, elle prend la main de son mari*⁵⁶⁹.

Si la présence du personnage Le visiteur fait autrement sens, comme s'il incarnait une figure divine ou la mort elle-même, le mystère reste entier et nous laisse dans une étrange perplexité. Entre réconciliation et résignation, amour et mort, comique et tragique, rationalité et superstition, rien ne triomphe dans ce final inespéré laissant les interprétations ouvertes et la mise en scène en charge de conserver l'ambiguïté.

Dans cette partie « Superstition », il nous semble que nous retrouvons singulièrement la notion de *faille* développée par la Critique des dispositifs à partir des réflexions de Freud et

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 119-120: "Celina: Perdoname. Tenía miedo. Ramiro: Ya sé. Celina: ¿Por qué estás así? ¿Es por la fiebre? Ramiro: Es por todo. Es todo. Celina: Mañana ya va a estar mejor. Ramiro: ¿Quién? *Celina no puede contestar.* Ramiro: ¿Quién, Celina? *Celina no puede contestar.* Ramiro: ¿Quién va a estar mejor? Voz de la visita (*en off.*): Y Dios bajó a la tierra, en forma de hálito. *La visita acomoda las cosas, junta los vasos, limpia la mesa. Luego se queda muy quieto.* Voz de la visita (*en off.*): Era una noche espesa, y un viento helado entró por todas las rendijas, se filtró por las ventanas, se deslizó por debajo de las puertas. Y tal como estaba escrito, murieron todos los primogénitos. Quedaron quietos en sus cunas, en sus lechos. No exhalaban nada más. Todos murieron. Excepto los hijos del pueblo elegido. El Faraón tuvo que rendirse a la evidencia. Y los judíos partieron en libertad. Allí comenzó el pessai. El pasaje a la Tierra Prometida. Volvamos a casa. Ahora todos podemos volver a casa. Celina: Mi hijo se llama... (*Celina susurra el nombre de su hijo.*) Ramiro: ¡Por fin! Voz de la visita (*en off.*): Volvamos a casa. *La Visita se dirige lentamente a la habitación del niño.* Celina: Tengo miedo de que se muera. Ramiro: Eso no va a pasar. Celina: ¿Cómo lo sabés? Ramiro: No lo sé. Pero no tengo miedo. Celina: ¿Estando haciendo algo que valga la pena? (*Pausa.*) Yo tampoco quiero tener miedo. Ramiro: Está bien. Celina: ¿Cómo es no tener miedo? (*Pausa.*) ¿Cómo se hace? ¿No tener miedo? *Ramiro piensa un instante. No tiene pruebas de nada. No tiene nada que ofrecer. Mira en derredor. Allí está La visita. Ramiro se quiebra. Se levanta con dificultad. Mete la mano en el cordero. Se quema. Va hacia la puerta. Marca la cruz. Sonríe a Celina. Antes de entrar en la habitación del niño, La visita ve la cruz y cambia de dirección. Celina sigue todo este movimiento como quien observa un fantasma. La Visita se va por la puerta principal.*" (Nous traduisons.)

de Lacan autour d'une trouée de la représentation par le Réel qui révèle toute l'insuffisance et l'échec du symbolique. Dans ce sens, Claire Spooner explique :

Le Réel, « faille » du Symbolique, constitue une rupture au cœur de la représentation : il s'agit de cet incompréhensible qui ne se manifeste qu'entre les mots, et dans les béances du visible⁵⁷⁰.

On voit réapparaître là une dimension plus angoissante du grotesque qui, comme l'explique Rémi Astruc à partir de la vision de Baudelaire, réajuste le rire carnavalesque, plein et vital étudié par Bakhtine, par un sentiment d'aliénation face à l'incommensurable de l'expérience. Présent notamment dans l'univers kafkaïen ou en partie déjà dans les peintures de Bosch, le grotesque en question n'est pas là, ou du moins pas seulement, pour nous faire rire. Contrairement à d'autres comiques, le grotesque a la particularité de brouiller suffisamment les indices pour ne se livrer à aucune hiérarchisation des pistes qu'il contribue à ouvrir.

2- La politique en jeu ou l'épreuve de l'altérité

Dans cette partie, il s'agit de voir comment les œuvres de notre corpus s'attachent à prendre pour objet l'activité politique elle-même afin d'en brouiller les limites. Nous entendons ici la politique comme discours et actions au service d'une idéologie déterminée qui implique des rapports de force et de pouvoir. C'est ce que Jacques Rancière qualifierait d'« archipolitique » à la différence de la « métapolitique », qui est, selon lui, plus dissensuelle, comme nous l'avons évoqué précédemment. Les dramaturgies en question désordonnent ce champ idéologique dans un double mouvement de nivellement et de contamination qui interroge sa plasticité. D'une part, l'ensemble des discours et des actes politiques sont soumis à des stratégies de désacralisation qui leur quittent tout éclat et autorité. D'autre part, les œuvres proposent des configurations où les polarités habituelles sont brouillées et les postures idéologiques mélangées.

⁵⁷⁰ Spooner, Claire, « DEUXIÈME ACTE : Une dramaturgie de la « faille », in *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II ; Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 139 - 288.

Par ailleurs, il nous semble que cette seconde dimension rejoint une caractéristique fondamentale du grotesque selon Rémi Astruc : celle de traduire l'appréhension de l'autre et du différent ainsi que les transformations qui s'opèrent à leur contact⁵⁷¹. Le grotesque, vecteur d'ambiguïté, d'indistinction et d'hybridité, participe alors d'une prise en compte inédite de la multiplicité qui permet d'envisager d'autres perspectives. Il nous semble que cette même dimension rejoint des notions importantes de la critique bakhtinienne comme celle de « dialogisme », de « polyphonie » et d' « ambiguïté⁵⁷² ». Ces dernières permettent d'étudier comment la diversité de points de vue est au cœur même de la production de sens. Largement observées par Bakhtine lui-même dans le roman, qu'il considère comme le genre paradigmatique de cette multiplicité, les notions en question semblent tout aussi intéressantes dans le cas du théâtre dans la mesure où elles posent la question de l'altérité. Il faut alors se demander en quoi cette multiplicité sur scène implique une diversité de lectures et d'options dans la salle.

Ainsi, dans cette partie, nous observerons d'abord comment *Imago Mundi* rejoue l'histoire depuis des rapports de force inédits entre Colons et Colonisés. Nous questionnerons ensuite les frontières poreuses entre franquistes et révolutionnaires au sein de *L'Entêtement*. Enfin, nous évoquerons l'intrigue fantastique d'*Ore* qui mélange littéralement les corps et les identités pour expérimenter cette question de l'altérité.

2-1 Diversifier les rapports de force historiques – *Imago Mundi*

Nous avons vu précédemment comment *Imago Mundi* de Fabio Rubiano présente une version très personnelle de la Conquête du Nouveau Monde à partir d'une temporalité flottante et d'un statut ambigu des Colonisés. Voyons à présent en quoi l'histoire y est plus

⁵⁷¹ En effet, selon l'auteur, le grotesque impliquerait une dimension anthropologique comme un outil que l'individu et le collectif se seraient donnés pour pouvoir vivre l'altérité dans ce qu'elle implique de changement et d'inconnu. Cf Astruc, Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire*, op.cit.

⁵⁷² Mikhaïl Bakhtine développe ces notions en particulier dans *La poétique de Dostoïevski*, (1970). Le dialogisme désigne l'interaction entre plusieurs discours qui peuvent se tenir dans une même parole notamment celles du narrateur et des personnages dans le cadre d'un roman. De même, la polyphonie désigne la multiplicité de voix dans le roman, des voix qui peuvent être par ailleurs porteuses de points de vue différents, voire contradictoires. Cette cohabitation de points de vue différents a pour effet l'ambiguïté.

généralement désacralisée pour pouvoir mélanger les rôles habituels et inventer des rapports de force inédits entre les deux parties.

Nous l'aurons compris, dans *Imago Mundi*, le cadre historique de la Colonisation ne constitue pas une référence à respecter, mais plutôt un prétexte pour expérimenter. Les faits et les protagonistes y sont convoqués de manière simplifiée, imprécise, voire inventée. Patricio, Don Juan, Hilo Cetrina, etc., les personnages sont le plus souvent des anonymes ou des retranscriptions de figures historiques qu'il faut deviner derrière une représentation caricaturée. Ainsi, Isabelle la catholique devient ici Estrella [Étoile] dont le nom attendrissant contraste ironiquement avec sa cruauté exacerbée. Le personnage de Fausta, que nous avons évoqué comme paradigmatique de la soumission et de l'aliénation des Colonisés, pourrait faire écho à la figure de la Malinche⁵⁷³ dans une version par ailleurs décadente et démystifiée. Aussi, le projet politique de la Conquête est lui-même tourné en ridicule dans la mesure où nombre de personnages ne le prennent pas au sérieux. À titre d'exemple, dans le dialogue suivant, Francisca, la fille de Don Juan, le considère comme une idée aussi farfelue que dépassée :

DON JUAN : Il existe un Nouveau Monde où il est facile de devenir riche. Il y a des trésors et des animaux exotiques...

FRANCISCA : Papa, nous sommes bientôt au XVI^e siècle. Plus personne ne croit à ça. [...] C'est trop dépassé pour notre époque. La boussole a été inventée, les deux royaumes sont réunis, l'Église est puissante, et le bannissement des Juifs est vu dans toute l'Europe comme un signe de modernité. [...]

DON JUAN : La terre est ronde. (*Francisca et Lorenza se regardent.*)

FRANCISCA : Arrête Papa, il est temps pour nous de rentrer dans la Renaissance. [...]

DON JUAN : La Reine est d'accord.

LORENZA : Quoi ?

DON JUAN : Elle est au courant et appuie le projet.

FRANCISCA : Les Rois croient eux aussi aux Nouveaux Mondes, aux extraterrestres, aux plantes carnivores et autres sirènes ?

DON JUAN : Vous avez lu Marco Polo ?

(*Il déroule une affiche qu'il avait à la main jusque-là. C'est une vieille carte avec des illustrations fantastiques. En haut, il est écrit « Marco Polo Boulangerie » et à côté on voit l'image d'un mannequin vêtu à la manière d'une Orientale.*) Lui, il a bien découvert d'autres mondes.

⁵⁷³ La Malinche est une figure historique très populaire en Amérique latine. Elle est connue pour avoir joué un rôle d'intermédiaire entre les Amérindiens et les Colons en tant que maîtresse de Cortés avec qui elle a eu un enfant. Elle représente à la fois le symbole de la trahison et celui de l'origine des peuples latino-américains modernes.

FRANCESCA : Papa, Marco Polo, c'est une histoire pour les enfants. Et c'est pareil pour l'Imago Mundi, j'ai arrêté de lire ce genre de chose il y a au moins trois ans. Comment peut-on croire que tout cela est vrai⁵⁷⁴?

À travers une distorsion temporelle où l'histoire est jugée avant même d'avoir eu lieu, le sérieux des faits est écarté et laisse place à un état d'esprit général qui relève de l'anecdote. Cette approche irrévérencieuse de l'histoire permet d'aborder les différents protagonistes à partir des mêmes critères et d'en réinventer les positions.

L'absence de toute solennité dans la peinture des deux clans provoque en effet d'autres rapports de force et par-là même d'autres imaginaires. C'est principalement une inversion ironique du lien à la modernité, mettant les sauvages à la place des civilisés, qui nous semble ici significatif. *Imago Mundi* développe une version où les Espagnols, malgré leur prétention à la supériorité raciale, matérielle et spirituelle, sont au fond en retard par rapport aux subtilités modernes dont font part les Colonisés. Dans le tableau suivant, celui qui ouvre la pièce, le décalage entre le discours prosélytique du Conquistador et l'attitude imperturbable de la femme autochtone annonce le renversement en question. Patricio nous décrit ici la barbarie des sauvages depuis tout le racisme et la misogynie dont il est capable alors que la femme semble faire preuve de plus de contenance :

Une femme. Hilo Cetrina. Elle porte des plumes sur la tête et pousse un landau de bébé. Elle regarde l'heure à sa montre puis elle regarde le bébé. Elle le change, lui chante une mélodie dans une langue ancienne, d'un ton tragique. Derrière sa mélodie, on entend des bruits de ville ; plus que de bruits de voitures, il s'agit du ronronnement d'une usine, de machines.

Plus fort encore que les bruits précédents, on entend un galop de cheval lancé à toute vitesse, de plus en plus proche, jusqu'à ce qu'il s'arrête. Cetrina ne témoigne d'aucune réaction face aux bruits. Puis, on entend les chevaux au repos. Silence. Un homme entre : Patricio. Il porte des bottes d'équitation et une queue de pie de maître de cérémonie. Il porte aussi une épée à la ceinture. Il se dirige vers une chaise et s'assoit.

⁵⁷⁴ Rubiano, Fabio, *Imago Mundi*, op. cit., pp. 19-20: "DON JUAN. Hay un Nuevo Mundo y es posible hacerse rico, hay tesoros y animales exóticos... FRANCISCA. Papá, estamos casi en el siglo XVI. Nadie te va a creer eso. [...] Son historias muy viejas para esta época papá. Ya está perfeccionada la brújula, los dos reinos están unidos, la iglesia es muy poderosa, y el expulsar a los judíos fue aplaudido por toda Europa como un signo de modernidad. [...] DON JUAN. La tierra es redonda. (*Francisca y Lorenza se miran.*) [...] FRANCISCA. No sigas papá, necesitamos entrar en el Renacimiento. [...] DON JUAN. La Reina aceptó. LORENZA. ¿Qué? DON JUAN. Ella está enterada de la empresa y dio su apoyo. FRANCISCA. ¿Los Reyes también creen que hay más mundos, y extraterrestres y plantas carnívoras y sirenas? DON JUAN. Han leído a Marco Polo. (*Desenrolla el afiche que llevaba. Es un mapa antiguo con ilustraciones fantásticas. Arriba dice "Panadería Marco Polo" y al lado la foto de una modelo vestida como oriental.*) Él estuvo en otros mundos. FRANCISCA. Lo de Marco Polo son cuentos para niños papá, el Imago Mundi también, lo dejé de leer hace tres años. ¿Cómo pueden decir que es verdad? [...]" (Nous traduisons.)

PATRICIO : Il était une fois un royaume de chastes princesses et de chevaliers errants. Les princesses avaient la peau blanche comme la neige. (*Il montre Hilo Cetrina.*) Elle, ce n'est pas une princesse. Et ceci n'est pas un royaume... Cette femme à l'allure modeste, que certains peuvent trouver jolie ou pas. Pour moi, elle ne l'est pas, mais il y a toujours quelqu'un pour dire que toutes les femmes ont un petit quelque chose. Cette femme, qui regarde son enfant et lui chante une mélodie... (*Cetrina continue sa chanson.*) Dans un court instant, elle le donnera à une espèce de secte... (*Le Gourou apparaît, il porte des plumes sur la tête et a un tatouage ou un piercing qui n'a rien de religieux. Il tient un couteau à la main.*) Le Gourou de cette espèce de secte, que je ne saurais appeler autrement, prendra l'enfant à sa mère et lui ouvrira la poitrine avec le couteau que vous avez pu observer. (*Le Gourou lève son couteau.*) Tout ça, alors que le bébé est vivant, n'est-ce pas ? Après lui avoir ouvert la poitrine, il en sortira le cœur et, devant la foule, y compris sa mère – la brune qui, pour certains, pourraient être jolie – exhibera l'organe encore chaud. Puis, il le mangera... tel quel, cru, vivant, face à sa propre mère... celle du bébé...qu'est-ce que vous dites de ça⁵⁷⁵ ?

Alors que l'univers symbolique de Patricio convoque le conte ancestral avec son lot de princesses et de royaumes, la prétendue sauvage dispose d'un environnement industriel et technologiquement équipé. De fait, toute la suite de la pièce s'applique à représenter l'Espagne comme grossièrement retardée sur les plans aussi bien technique que moral. Elle est représentée par des personnages majoritairement masculins aussi vantards que vulgaires. Dans la scène suivante, les trois Conquistadors arrivent sur les terres du Nouveau Monde après une traversée pour le moins éprouvante :

⁵⁷⁵ *Ibid.*, pp. 2-3: "Una mujer: Hilo Cetrina, tiene plumas en la cabeza y lleva un coche de bebé. Mira la hora en su reloj de muñeca y mira al bebé, le cambia los pañales, le canta en un idioma antiguo y en un tono muy grave. Detrás de su canto, sonidos de alguna ciudad; más que carros, el rumor de una fábrica, máquinas. Más fuerte que los sonidos anteriores se escucha el galope de un caballo a toda velocidad, cada vez más cerca, hasta que cesa. Cetrina no reacciona a los sonidos. Luego el sonido de caballos en reposo. Silencio. Entra un hombre: Patricio, lleva botas de montar en la parte de abajo y un sacoleva de maestro de ceremonias en la parte superior. En la cintura una espada. Camina hasta una silla (no de montar) y se sienta. PATRICIO. Hubo una vez un reino, con princesas cándidas y caballeros andantes. Las princesas tenían la piel blanca como la nieve. (*Señala a Hilo Cetrina.*) Esta no es una princesa. Este no es ese reino... La mujer con aspecto humilde, que puede ser bonita o no. Para mí no lo es, pero no falta alguien que siempre diga que todas las mujeres tienen algo bello. Esa mujer, la que mira a su bebé y le canta... (*Cetrina continúa cantándole al bebé.*) En unos instantes va a entregarlo a una especie de secta... (*Aparece el Líder, lleva plumas en la cabeza y algún piercing o tatuaje con motivos no religiosos. Tiene un cuchillo en la mano.*) El líder de esta especie de secta, no sé que otro nombre darle, tomara al bebé de la mujer y le abrirá el pecho con el cuchillo que ya ustedes pudieron ver. (*El Líder levanta el cuchillo*) Todo esto lo realizará con el bebé vivo ¿no?, después de abrirle el pecho, le sacará el corazón y ante la multitud, incluida su madre –la morenita que para algunos puede ser bonita- exhibirá el órgano aun palpitante. Después se lo comerá... así, crudo, vivo, frente a su propia madre... la del bebé... ¿Ah "(Nous traduisons.)

*Les trois se lèvent du canapé, regardent l'horizon à la recherche d'une terre, prennent des poses viriles, se frappent la poitrine, oubliant à quel point ils étaient terrifiés avant. Tous ont le pantalon trempé d'urine*⁵⁷⁶.

Par ailleurs, la narration insiste sur la panique des Espagnols face aux habitants du Nouveau Monde qui se traduit par des fantasmes délirants à l'heure de les décrire pour la postériorité. Ici, les serviteurs de la Reine présentent de manière tout à fait artificielle ce à quoi pourraient ressembler les autochtones en question :

SAINETE.

Sa Majesté dans un fauteuil roulant, sur lequel est posée la chaise haute. Progressivement entre un homme ou une femme, mi-vêtu mi-dévêtu, mélange d'inconnu et de lointain, d'indien ou d'oriental, de maure ou de juif. Cet être n'est pas vraiment un travesti mais il porte des bas et deux oignons ou deux balles de tennis dans un bas nylon à la place des testicules. Une tête de poisson sort de son derrière, comme un animal en cours d'expulsion. Sa poitrine est couverte d'un bandage ou d'un plastique d'emballage, au niveau des mamelons ou des tétons. Il porte une chemise transparente type artiste des années 70, comme celles utilisées par Sandro d'Amérique. Un masque chinois et une chevelure de méduse. On est entre une œuvre d'Arcimboldo et une de Wangechi Mutu. Il traverse la salle devant Estrella et défile. Il fait quelques pas de danse sans rythme, comme quand on imite quelque chose qu'on ne connaît pas, comme un latino imitant une danse traditionnelle russe ou un européen essayant de danser la salsa. Il porte un appareil électrodomestique rectangulaire, qui pourrait être un grille-pain ou un poste de break-dancer des années quatre-vingt. Il porte aussi deux ou trois marteaux en plastique pour taper sur l'appareil si besoin. Sa laborieuse danse folklorique se prolonge. Durant tout le temps de sa performance, on entend la voix de Patricio.

PATRICIO (voix off) Pour le bon plaisir de sa majesté, les artistes du Palais ont réalisé une représentation la plus exacte possible des habitants natifs des nouvelles terres⁵⁷⁷.

Pour la sécurité de Madame et de nous-mêmes, nous avons préféré ne pas amener ici un aborigène réel, mais nous avons pris soin d'être les plus fidèles possible à leurs caractéristiques.

À défaut, nous avons choisi un de nos artistes préférés, spécialiste de danse et d'imitation, originaire d'une famille très connue et apprenti musicien auprès des plus grands dont il est très proche. Il est en bonne santé, obéissant et affectueux.

Le pourpoint qui le couvre des épaules jusqu'à la ceinture fait partie de la collection été du créateur au service de sa majesté : Don Manzano Canet.

Pour le bas, il s'agit d'une œuvre d'un anonyme celte qui préfère ne pas donner son nom, car il ne se sent pas digne d'être mentionné face à son Altesse. C'est déjà un grand honneur pour lui que de la servir.

Les accessoires sont une idée de l'artiste Bertrand de Saint Jean, également nommé « Le Chanceux ». Vous voyez ici représentés les coutumes et les rituels des sauvages. (*Le mannequin sort maladroitement, mécontent et honteux*)⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 37: "Los tres se paran en el sofá, miran al horizonte buscando tierra, asumen posiciones varoniles, se golpean el pecho, han olvidado lo aterrados que estuvieron. Todos tienen los pantalones manchados con orines." (Nous traduisons.)

⁵⁷⁷ La didascalie précédente est plus une suggestion qu'une description exacte. La représentation peut être baroque comme dans ce cas, ou plus simple avec par exemple un homme en costume et une crête d'ananas lui sortant par les fesses ou une femme habillée en robe de soirée qui porte des pantoufles en forme de peluche et une chevelure de méduse.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, pp. 67-68: "Sainete. Su Majestad en su silla especial, sobre ella la alta silla. Lentamente entra un hombre o una mujer, entre vestido y desnudo, una mezcla de lo desconocido y lejano, indio u oriental, moro o judío. No es un travesti pero lleva medias veladas de mujer, dos cebollas o pelotas de tenis a manera de

Exemple paradigmatique du grotesque s'il y en a, ce tableau est laissé volontairement au choix de la mise en scène, car il s'agit au fond d'incarner un amalgame aussi arbitraire que comique d'éléments culturels. Il vise finalement à rappeler à quel point l'incompréhension du différent est au cœur de l'histoire de la Conquête et, cela, des deux côtés de l'Océan.

Par ailleurs, convaincus d'apporter la civilisation et la religion comme comble de la modernité, les Conquistadors se confrontent à un peuple culte et critique, représenté à l'inverse par des femmes, capables de parler leur langue et de comprendre les enjeux de la domination à venir. Dans la réplique suivante, l'homme missionnaire est stoppé net par une des femmes autochtones qui fait de lui un simple représentant d'une secte quelconque :

YZQUIERDO : *(Il sort une Bible et adopte un ton de prédicateur évangélique en train de faire du porte-à-porte.)* Nous sommes en train de réaliser une campagne pour transmettre la parole de Dieu, comme dit Mateo 28, 18-20, « tout le pouvoir m'a été transmis par le ciel et la terre. Ainsi, allez et faites que tous les peuples deviennent des disciples...

HILO CETRINA : *(En le coupant.)*

Ah non, pas de ça ici ⁵⁷⁹!

Sur le plan physique, la représentation historique est également subvertie alors que les autochtones restent indifférents la plupart du temps aux tentations matérialistes des Colons.

testículos dentro del nylon, de su cola asoma una cabeza de pescado, como si el animal estuviera siendo expulsado por su ano. El pecho cubierto con una venda o con cinta de envolver, a la altura de las tetillas o los pezones, camisa transparente de artista de los 70, como las que usaba el Gran Sandro de América. Antifaz de chino y pelo de medusa. Entre obra de Archimboldo y Wangechi Mutu2. Camina por la sala frente a Estrella, desfila. Hace un pequeño baile sin ritmo definido, la imitación de algo que desconoce, como un latino imitando un baile tradicional ruso o un europeo intentando bailar salsa. Trae un pequeño electrodoméstico rectangular, máquina para hacer pan, tostadora o grabadora de breakdancer de los 80. También carga uno o dos martillos de caucho con los que golpea el aparato. Su penosa danza folclórica continúa. Durante el tiempo que dure su performance escucharemos la voz de Patricio. PATRICIO. (En Off.) Para deleite de su majestad, los artistas de palacio han hecho una representación lo más exacta posible de los nativos de las nuevas tierras. Por seguridad de la soberana y de nosotros mismos, no lo hemos hecho con un aborigen genuino, pero hemos sido lo más fieles posible a las características de estos. En su defecto hemos escogido a uno de nuestros favoritos, artista él, de ladanza y la mímica, de familia reconocida, también aprendiz de músico y gran amigo de los principales. Goza de buena salud y es obediente y cariñoso. El jubón que cubre de los hombros hasta la cintura forma parte de la colección de verano diseñada por el artista al servicio de su majestad: Don Manzano Canet. La parte baja es obra de un anónimo celta, este artista no dice su nombre ya que no se siente digno de ser mencionado frente a su Alteza, para él ya es un honor haber servido. Los adornos son idea del artista Beltrán de San Juan, llamado también "El Afortunado". Verá usted plasmados allí los atuendos, las costumbres y rituales de los naturales. (El modelo sale torpemente. Iracundo y avergonzado.) (Nous traduisons.)

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 41: "YZQUIERDO. *(Saca una Biblia y con el tono de los predicadores evangélicos puerta a puerta.)* Estamos haciendo una campaña de casa en casa para transmitir la palabra de Dios, como dice Mateo 28, 18-20: todo poder se me ha dado en el cielo y en la tierra. Por eso vayan y hagan que todos los pueblos sean discípulos... HILO CETRINA. *(Interrumpiéndolo.)* Ay no, aquí no por favor" (Nous traduisons.)

Dans la scène suivante, les dialogues font référence à un épisode emblématique de l'histoire de la Conquête lorsque les Amérindiens échangèrent leur or contre les misérables miroirs des Espagnols. La situation rejoue ici l'histoire depuis un tout autre angle :

URTUBIA : Regardez-vous.

(Il sort un miroir et le passe à Hilo pour qu'elle puisse s'observer. Fausta le lui pique et se regarde.)

FAUSTA : *(Elle enlève ses boucles d'oreille et les donne à Don Juan.)*

Je vous les offre.

(Elle rend le miroir à Urtubia)

URTUBIA : Vous pouvez le garder.

FAUSTA : J'en ai déjà un merci⁵⁸⁰.

Ainsi, tout en détaillant les crimes et les injustices les plus connus de la Colonisation, *Imago mundi* propose également une inversion des rôles à un niveau de détail plus subtil. Un autre imaginaire de l'événement surgit, impliquant d'autres significations pour le présent. Le final de la pièce est dans ce sens jubilatoire alors que les Colons prennent littéralement la place des Colonisés et que les deux clans finissent ironiquement par se confondre au-delà de leurs oppositions :

15. FIN

(Doña Lorenza, élégamment vêtue, parée de volants et autres ornements digne d'un personnage de comédie du Siècle d'Or. À côté d'elle, un landau de bébé, qu'elle berce. Elle tient en plus un ventilateur portable, avec lequel elle se rafraîchit le visage.)

PATRICIO : L'épouse de Don Juan... l'épouse légitime, Doña Lorenza, jugea bon de venir jusqu'à ces terres pour prendre en charge l'organisation de la vie de Don Juan. Peu après, ils eurent un autre enfant... un garçon... grâce à l'intervention de... la divine providence. Au moment où nous écrivons ce récit, l'enfant a survécu, les épidémies de peste ne l'ayant pas vaincu. Il était une fois un royaume aux blanches demoiselles et aux femmes élégantes ... comme celle-ci...

(Pendant que Doña Lorenza berce le landau, un homme qui est le Gourou apparaît, il s'approche et s'adresse à elle.)

GOUROU : Excusez-moi.

LORENZA : Oui ?

GOUROU : Cet enfant est à vous ?⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 40: "URTUBIA. Mírense. *(Saca un espejo y lo pasa a Hilo para que se mire. Fausta lo rapa y se mira.)* FAUSTA. *(Se quita los aretes y se los pasa a Don Juan.)* Se los regalo. *(Le devuelve el espejo a Urtubia.)* URTUBIA. Se puede quedar con él. FAUSTA. Ya tengo gracias." (Nous traduisons.)

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 83: "15. FINAL. *(Doña Lorenza, elegantemente vestida, con miriñaques y afeites como un personaje de las comedias del Siglo de Oro, a su lado un coche de bebé que mece, lleva además un ventilador de mano para el calor, con el que se abanica la cara.)* PATRICIO. La esposa de Don Juan... la legítima esposa Doña Lorenza, tuvo a bien venir a estas tierras para hacerse cargo del orden de la vida de Don Juan. Al poco tiempo tuvieron otro hijo... varón... gracias a la colaboración de... la divina providencia. Hasta la fecha de este relato, el niño permanecía vivo, no lo habían matado las pestes. Hubo una vez un reino con doncellas blancas y señoras elegantes... como esta... *(Mientras Doña Lorenza mece la cuna, un hombre, El Líder se asoma, se acerca a ella y le pregunta.)* LÍDER. Discúlpame. LORENZA. ¿Sí? LÍDER. ¿Esa criatura es tuya? *Oscuro Final.*" (Nous traduisons.)

2-2 Désordonner l'héritage idéologique – *L'Entêtement*

Avec *L'Entêtement*, Rafael Spregelburd aborde la question de l'héritage idéologique de la Guerre d'Espagne, qui est parmi les symboles à la fois d'espoir et de déception les plus marquants le XXe siècle. Par ailleurs, il y applique un principe désacralisant allant à contre-courant de toute vision idéalisée ou romantique. À partir des « pires aberrations narratives⁵⁸² » pour reprendre son expression, *L'Entêtement* s'applique en effet à brouiller le matériel historique et ses polarités idéologiques habituelles. Voyons donc comment, dans *L'Entêtement*, l'histoire est rejouée par la fiction afin de mieux réinjecter de l'énergie dans le présent.

D'une part, là aussi, l'histoire est présentée sans trop de solennité alors qu'elle est abordée depuis l'intimité d'un intérieur bourgeois. Les préoccupations familiales et domestiques prédominent la thématique sociale et politique. Entre la mystérieuse fièvre qui fait délirer la jeune fille Alfonsa, l'amour honteux du prêtre Francisco pour cette dernière ou encore la jalousie de Magda envers la nouvelle épouse de Planc, Núria, le drame de la Guerre d'Espagne et la gravité de ses enjeux se voient amoindris par des éléments fictionnels autrement plus banals. Cette cohabitation de l'universel quelque peu transcendantal, impliqué ici par la thématique historique, avec des situations quotidiennes et clichées constitue un principe récurrent dans la dramaturgie spregelburienne. Bernardo Borkenztain Szeiman parle alors de « saut qualitatif » qui articule des situations qui auraient à la base très peu à voir entre elles :

Il est impossible de repérer l'instant où un élément commence à se convertir en une autre chose qui n'est pas nécessairement son contraire, mais qui est en tous cas matériellement différent. Lorsque nous prenons conscience de la transformation, elle a déjà eu lieu et c'est à ce moment-là que joue l'effet de surprise [...]⁵⁸³.

⁵⁸² "Entrevista con Rafael Spregelburd para la publicación de *La terquedad*", *op.cit.*, p. 140: "las mayores aberraciones narrativas" (Nous traduisons.)

⁵⁸³ Borkenztain Szeiman, Bernardo, "Heptalogía de Rafael Spregelburd. Poética de la complejidad" in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, *op.cit.*, p. 198: "No puede detectarse el momento, pero lo que comienza de una manera se convierte en otra que no necesariamente es contradictoria con la anterior, sino materialmente distinta. Al percatarse uno eso ya ha ocurrido, y entonces ocurre la sorpresa [...]" (Nous traduisons.)

Par ailleurs, nous l'avons dit, la Guerre d'Espagne et sa triste fin nous sont racontées depuis le point de vue des Franquistes, ce qui enlève toute perspective romantique à la révolution. Ces derniers ne manquent pas de démystifier et de sous-estimer l'engagement des Républicains alors qu'ils évoquent une « révolution athée, mal approvisionnée, encore moins justifiée, avec deux ou trois jeunes insurgés à sa tête, en emportant une charrue et une poignée d'armes⁵⁸⁴ ». L'ensemble, par ailleurs drôlatique, contribue à suspendre le sentiment dramatique que pourrait provoquer le récit d'un tel épisode historique et nous invite plutôt à observer l'ambivalence d'une majorité de personnages.

Les personnages se composent en effet depuis un principe oxymorique récurrent où les contradictions s'accordent tant bien que mal. Les discours de certains personnages sèment ainsi le trouble alors qu'ils adhèrent et condamnent tour à tour les sujets et les objets de la Révolution. Par exemple, dans cette scène entre l'éditeur Antoni, Planc et ses deux filles, Alfonsa et Femina, les questions de littérature servent comme prétexte pour dévoiler un flottement dans la posture de Planc :

ALFONSA : (*Vers l'extérieur.*) Tu as vu, père, qui nous rend visite ? (*À Antoni.*) Et quels nouveaux livres publierez-vous cet hiver, Antoni ?

ANTONI : Oh, très peu, presque aucun. La maison d'édition est littéralement en faillite.

ALFONSA : Quel dommage. À cause de cette guerre maintenant nous nous voyons privés de vos excellentes traductions de Tolstoï, ou de Tchekhov...

ANTONI : Mh. Vous voyez bien. Deux auteurs russes.

ALFONSA : Et ce nouveau poète, si fougueux...

ANTONI : García Lorca ?

ALFONSA : Il n'a rien écrit de nouveau ?

ANTONI : Pas que je sache. (*Il baisse la voix.*) Je ne peux plus compromettre mon petit capital en éditant...tous ces...ces...

OFF DE PLANC : (*Depuis le jardin.*) Ces communistes !

Femina revient avec la limonade.

ANTONI : Et moi je ne suis qu'un éditeur... Que voulez-vous que je vous dise ? Les auteurs russes étaient une bonne affaire l'année dernière ... et une très mauvaise cette année, n'est-ce pas, Jaume ?

PLANC : Bah, les affaires. N'en parlons plus.

ALFONSA : C'était de bons auteurs me semble-t-il. Tout comme ce Lorca.

ANTONI : Ah s'il te plaît. Qu'on ne puisse pas entendre que dans cette maison on dévore cette saleté chargée de lyrisme... efféminé. (*Il prend un livre de la bibliothèque et le donne à Antoni.*) Je vous le rends, merci. Magnifique ! Mais que cela reste entre nous.

ANTONI : Vous voyez. Finalement nous sommes tous du même côté.

⁵⁸⁴Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *L'Entêtement*, op.cit., pp.17-18 (Texte original.) "Una revolución atea, mal pertrechada, peor justificada, y con dos o tres jóvenes insurrectos a la cabeza, cargando un arado y un puñado de armas..."

PLANC : Tous⁵⁸⁵.

De quel côté s'agit-il ? Nous ne le saurons pas. Les deux interprétations restent possibles nous laissant dans la même indécision que les personnages.

À d'autres moments encore, l'affinité entre les deux bords antagonistes est rendue plus explicite. Par exemple, le Père Francisco, qui incarne une institution religieuse particulièrement polémique, est le premier à remettre en cause la légitimité de son propre bord idéologique. Ainsi, à la suite du dialogue que nous avons cité dans le chapitre précédent entre ce dernier et le jeune républicain anglais, il finit par lui proposer un drôle d'accord :

PÈRE FRANCISCO : [...] Je ne dis pas que ces solutions soient les meilleures. Je veux dire, même cette monarchie a été... un peu... Je ne nie pas que notre mère la Sainte Eglise eut une conduite honteuse. Je ne dis pas non plus que brûler une ou deux églises n'a pas produit indirectement un énorme bénéfice. Je veux dire, ça a renforcé au moins le lien avec la communauté. Et je vous en remercie.

JOHN : De rien.

PÈRE FRANCISCO : J'ai... moi-même...pensé...parfois...à la possibilité de brûler... ma propre...Voyez, les chemins de l'ordre ne sont pas nécessairement droits. Et il faut apprendre à faire quelques raccourcis. Mais cela ne fait pas de moi un monstre.

JOHN : What's your point ?

[...]

PÈRE FRANCISCO : Je sais ce que vous allez me dire. Ce n'est pas parce qu'elles sont irréalisables que toutes les utopies sont forcément bonnes. Rien ne s'est passé comme on l'imaginait. J'ai été incapable d'attirer les bourgeois dans mon église, ces bons fascistes de Turís. Vous pensez sûrement que c'est facile. Mais non. Avez-vous essayé de convaincre quelqu'un avec la promesse du Paradis ? Quelles preuves auriez-vous ? Vous verrez rapidement que ce n'est pas du tout facile. C'est pourquoi on nous a donné un plan B : terroriser les fidèles avec la promesse de l'enfer. C'est comme ça, la Bible nous offre les deux options. Et il faut choisir. Je n'ai jamais trouvé les mots corrects, ils ne sont pas venus à moi par amour, mais pas habitude. L'habitude est toujours la même : conserver. Conserver ce qu'il y a. Ne jamais progresser. Jamais. Ce village me méprise, n'ayez pas le moindre doute. Mais il est toujours temps de le changer. Comprenez-vous quelque chose à ce que je vous dis ? Mon église n'a pas beaucoup d'éclat, ce n'est qu'un symbole. Et ce

⁵⁸⁵ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *L'Entêtement*, op.cit., pp.35-36 (Texte original.) "Alfonsa: (Hacia fuera.) ¿Has visto, padre, quién nos visita? (A Antoni.) ¿Y qué nuevos libros publicará este invierno, Antoni? Antoni: Oh, poco y nada. La editorial está literalmente quebrada. Alfonsa: Una lástima. Por culpa de esta guerra ahora nos vemos privados de sus excelentes traducciones de Tolstoi, o de Chejov...Antoni: Mh. Ya ve usted. Dos autores rusos. Alfonsa: Y ese poeta nuevo, tan fogoso...Antoni: ¿García Lorca? Alfonsa: ¿No ha escrito nada nuevo? Antoni: No que yo sepa. (Bajando la voz.) Yo ya no puedo comprometer mi pequeño capital editando a... a...Off de Planc: (Desde el jardín.) ¡Esos comunistas! Antoni: Claro... Ja, ja. A esos comunistas. Vuelve Fermina con la limonada.[...]Antoni: Y yo no soy más que un editor... ¿Qué quiere que le diga? Los autores rusos eran un gran negocio, el año pasado... Y uno pésimo este año, ¿no, Jaume? Planc: Bah, negocios. No se hable más del tema. Alfonsa: Eran buenos autores, me parece. Igual que ese Lorca. Planc: Ah, por favor. Que no se diga que en esta casa se devora esa bazofia cargada de lirismo... de amaneramiento. (Toma un libro de la biblioteca y se lo da a Antoni.) Se lo devuelvo, gracias. ¡Es estupendo! Pero que quede entre nosotros. Antoni: Ya ve. Al final estamos todos del mismo lado. Planc: Todos."

symbole se voit mieux en flammes. Je le ferais moi-même. Si j'avais le courage. Et un alibi. Vous, vous avez ce courage. Et il se trouve que cette maison est mon alibi⁵⁸⁶.

Au fond, c'est le commissaire Planc qui reste le plus paradigmatique de cette ambivalence générale des positions, puisqu'il semble davantage occupé à son projet de dictionnaire qu'à la réalité de la Guerre. Il doit pourtant en gérer les conséquences en tant que commissaire officiel de Turís, au point où son ami Aribau lui rappelle : « Eh bien, il est temps que tu t'en rendes compte : là, dehors, il y a une guerre⁵⁸⁷. » Fêré de linguistique et de science, Planc est prêt à concilier les points de vue les plus contraires afin de mettre en place son idée géniale de langue universelle. Ce projet utopique, inspiré d'une histoire vraie⁵⁸⁸, s'appelle le Katak et a pour objectif de s'adresser à tous les êtres de parole, quelle que soit leur langue maternelle. Pour ce faire, le Katak prend exemple sur la logique mathématique, partagée par toute l'humanité au-delà des différences culturelles :

PLANC : C'est ça. Le nombre. Le premier des concepts de l'ordre. L'arithmétique. Les troglodytes voient une chose, ou deux choses. Peu importe la manière dont chaque étranger appelle sa peau, sa chose, tous les deux, sont en ce que l'une d'elles vaut deux des autres, c'est-à-dire que $1x$ est égal à $2y$. Nous ignorons le nom de x , et de y , mais nous comprenons sans la médiation d'aucune langue le concept des nombres. « L'un de ceci équivaut à deux de cela. » L'équation est directement comprise dans l'écorce crânienne, sans utiliser de mots⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 77-79. (Texte original.) "Padre Francisco: [...] No digo que estas soluciones sean óptimas. Digo, incluso esta monarquía fue... un poco... No digo que nuestra madre iglesia no haya tenido una conducta vergonzosa. Incluso no digo que quemar una o dos parroquias no haya traído un enorme beneficio secundario. Quiero decir, al menos ha reforzado el lazo con la comunidad. Gracias. John: De nada. Padre Francisco: Yo... mismo... he pensado... a veces... en la posibilidad de quemar... mi propia... Usted verá: los caminos del orden no son necesariamente rectos. Y hay que aprender a tomar algunos atajos. Pero esto no me hace un monstruo. John: What's your point? [...] Padre Francisco: Sé lo que me dirá. No toda utopía es buena sólo por ser irrealizable. Nada salió como se suponía. Yo he sido incapaz de atraer a estos burgueses a mi iglesia, a estos buenos fascistas de Turís. Usted pensará que es fácil. Pero no. ¿Ha intentado convencer a alguien con la promesa del Paraíso? ¿Qué pruebas tendría? Rápidamente verá usted que no es nada fácil. Por eso nos han dado un plan B: aterrorizar a los fieles con la promesa del infierno. Así es, la Biblia nos ofrece ambas opciones. Y hay que elegir. Yo nunca he encontrado las palabras correctas, no han venido a mí por amor, sino por costumbre. La costumbre es siempre la misma: conservar. Conservar lo que hay. Nunca progresar. Nunca. Este pueblo me desprecia, no le quepa duda. Pero todavía hay tiempo para cambiarlo. ¿Entiende algo de lo que le digo? Esa iglesia no es muy vistosa, es sólo un símbolo. Y ese símbolo se ve mejor en llamas. Lo haría yo mismo. Si tuviera el coraje. Y la coartada. Usted tiene ese coraje. Y casualmente, esta casa es mi coartada."

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 19. (Texte original.) "Pues es hora de que te enteres: hay una guerra allí afuera."

⁵⁸⁸ Rafael Spregelburd s'inspire pour sa pièce de l'histoire d'un véritable policier valencien nommé Juan Ramón Palanca Gómez qui a travaillé pendant toute sa vie à mettre en place une langue universelle intitulée le Tupal capable de convenir à toutes les prononciations humaines. Son livre *Idioma Universal Tupal* (1977) en témoigne.

⁵⁸⁹ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *L'Entêtement*, op.cit., p. 50. (Texte original.) "Planc: Así es. El número. El primero de los conceptos del orden. La aritmética. Los trogloditas ven una cosa, o dos cosas. No importa cómo llame cada extranjero a su piel, a su cosa, ambos están de acuerdo en que una de ellas vale dos de las otras, es decir, que $1x$ es igual a $2y$. Desconocemos el nombre de x , y el de y , pero entendemos sin

Afin de traduire ces rapports mathématico-linguistiques, le Katak convoque une technologie de pointe. Elle semble par ailleurs assez anachronique vu le contexte puisqu'elle s'avère correspondre à notre ordinateur contemporain :

DMITIRI : (*Touchant l'écran.*) C'est fabuleux. C'est de la lumière. En activité dedans. Qui s'organise. En lettres.

PLANC : Bien, oui, ceci c'est un principe très simple. Je l'appelle « pixel » : « principe interactif xylographique en lumière. » C'est comme imprimer sur du bois avec une gouge, mais avec de la lumière.

DMITIRI : Comment fonctionne-t-il ?

PLANC : Oh c'est simplissime. Celui-ci n'est qu'un prototype. J'ai combiné différentes impulsions électromagnétiques dans des petites pièces qui s'appellent « chips », et qui répondent au principe binaire « allumé/éteint ». [...] Puis j'y mets de la lumière pour que s'illuminent les résultats sur cet écran, que j'appelle « l'œil-moniteur ». La vraie découverte n'est pas le pixel, mais bien le dictionnaire⁵⁹⁰.

Le décalage temporel induit par cet objet hybride participe chez le spectateur au décrochage du contexte historique. Au-delà des conflits idéologiques majeurs, le Katak laisse croire un instant à une communion possible dans le futur.

Par ailleurs, le comique troublant de la situation surgit au moment où les autres personnages font remarquer à Planc à quel point son projet sert particulièrement bien les intérêts d'une vision communiste du monde, si ce n'est fondamentalement anarchiste. C'est notamment son invité Dimitri, polyglotte et traducteur imminent, qui est venu spécialement de Russie pour examiner l'invention. Il constate avec enthousiasme tout le potentiel subversif de la proposition alors que le décalage des intentions provoque le rire :

PLANC : Exactement. Avant l'agriculture, avant l'organisation en villes, avant les sociétés... il existait des hommes, sans langage. Ne pensez-vous pas que c'est là-dedans qu'il faut chercher la vérité absolue, qui ne peut-être biaisée par les mots ?

DMITRI : C'est de la théorie intéressante. Des hommes qui vivent dans des cavernes, avant l'existence de la loi, en systèmes anarchistes primitifs.

mediación de lengua alguna el concepto de los números. "Uno de esto es lo mismo que dos de aquello". La ecuación es comprendida directamente en la corteza craneana, sin usar palabras."

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 91. (Texte original.) "Dmitri: (*Tocando la pantalla.*) Es fabuloso. Es luz. En actividad. Que se ordena. En letras. Planc: Bueno, sí, eso es un principio muy simple. Lo llamo "píxel": "Principio Interactivo Xilográfico En Luz". Como imprimir en madera con una gubia, pero con luz. Dmitri: ¿Cómo funciona? Planc: Oh, es sencillísimo. Esto es sólo un prototipo. He combinado distintos impulsos electromagnéticos en unas piezas pequeñas que se llaman "chips", y que responden al principio binario de "encendido/apagado". Es una pavada, cualquiera puede descubrir este principio con un destornillador y dos alambres, no vaya a creer. Luego le doy luz para que se iluminen los resultados en esta pantalla, a la que llamo "ojo-monitor". El verdadero descubrimiento no está en el píxel, sino en el diccionario en sí."

PLANC : J'ai pu les voir dans mon rêve.

DMITRI : Le commissaire rêve avec des anarchistes⁵⁹¹?

Un peu plus loin encore, ce dernier met en évidence en quoi son invention peut servir les arguments de l'athéisme et, par là même, du Parti Communiste :

DMITRI : Je suis changé d'opinion. Votre projet est bon. Votre dictionnaire est un outil.

PLANC : Bien sûr.

DMITRI : Et cela implique tacitement que le langage est un outil en plus, comme la charrue ou le râteau.

PLANC : Exactement. Seulement, il est plus sophistiqué.

DMITRI : Une machine. C'est la prolongation phallique de l'homme sur son environnement et non un cadeau de Dieu, comme le suppose la Bible. Une œuvre très mal traduite, et avec très peu de rigueur linguistique.

PÈRE FRANCISCO : Elle a des zones grises, bien sûr, mais je n'irai pas si loin.

DMITRI : Comment l'éviter après m'avoir montré ce que vous m'avez montré ? Votre dictionnaire est au cœur de l'athéisme monsieur Planc. Je vous félicite. Il démonte le subterfuge de Babel, prouvant en tout cas que – si Dieu existait en dehors du langage chose pour laquelle il n'y a évidemment aucune preuve – au moins l'homme est libre de démontrer sa volonté, et de restaurer de lui-même la justice et l'équité sur terre. Remplacer la justice tardive du stupide Jugement dernier par la révolution du prolétariat, maintenant et ici. Votre projet n'est pas seulement bon, et athée, mais en plus du très communiste. Et c'est du fantastique propagande. Moi très impressionné. Je l'achète.

*Silence*⁵⁹².

Si Planc semble s'offusquer devant de telles interprétations, le mal est déjà fait et c'est justement cela qui est hilarant.

Finalement, la dernière scène de la pièce, pousse encore un peu plus loin cette ambiguïté des positions, mais cette fois par l'annulation physique de leurs représentants respectifs.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 48. (Texte original.) "Planc: Exacto. Antes de la agricultura, antes de la organización en ciudades, antes de las sociedades... existieron hombres, sin lenguaje. ¿No le parece que es allí donde buscar la verdad absoluta, que no se puede tergiversar en las palabras? Dmitri: Está una teoría interesante. Hombres que viven en cavernas, antes de que exista la ley, en sistemas anarquistas primitivos. Planc: Pude verlos en mi sueño. Dmitri: ¿Sueña con anarquistas, el comisario?"

⁵⁹² *Ibid.*, p. 92-93. (Texte original.) "Dmitri: Cambié de opinión. Su proyecto es bueno. Su diccionario está una herramienta. Planc: Claro. Dmitri: Implica tácitamente que el lenguaje está una herramienta más, como el arado, o el rastrillo. Planc: Exacto. Sólo que más sofisticada. Dmitri: Una máquina. Es la prolongación fálica del hombre sobre su entorno, y no un regalo de Dios, como supone la Biblia. Una obra pésimamente traducida, y con muy poco rigor lingüístico. Padre Francisco: Tiene sus zonas grises, sí, pero yo no iría tan lejos. Dmitri: ¿Cómo podría evitarlo, después de mostrarme lo que me han mostrado? Su diccionario está en el corazón del ateísmo, Señor Planc. Le felicito. Incluso desarticula el artificio de Babel, demostrando en todo caso que –si Dios existiera afuera del lenguaje- cosa de la que evidentemente no hay prueba alguna, al menos el hombre es libre de desarticular su voluntad, y reinstaurar por sí mismo la justicia y la equidad en la tierra. Reemplazar la justicia tardía del estúpido Juicio Final por la de una revolución del proletariado, ahora y aquí. Su proyecto no sólo es bueno, y ateo, sino que está además, muy comunista. Y está fantástica propaganda. Soy impresionado. La compro. *Silencio.*"

Nathalie, la bonne, personnage secondaire auquel personne ne fait attention, en vient à décimer un à un, sans raison explicite, si ce n'est une folie du moment, les différents protagonistes de l'intrigue :

PLANC : Pourquoi Nathalie ? Tu es avec les Brigades Internationales ?

NATHALIE : Non.

PLANC : Avec les anarchistes ?

NATHALIE : Non.

PLANC : Les communistes ?

NATHALIE : Non.

ALFONSA : C'est l'Anglais ? C'est John ? John Parson ?

NATHALIE : Non

[...]

PLANC : Toi aussi tu penses que la terre appartient à celui qui la laboure ?

NATHALIE : Je ne sais pas. Non.

PLANC : Pourquoi, alors ?

NATHALIE : ...

PLANC : Pourquoi ?

NATHALIE : Je n'aime pas la façon dont on me traite.

PLANC : S'il te plaît, ne me fais pas souffrir.

NATHALIE : N'ayez pas peur. Je suis précise. Vous l'avez sans doute remarqué. Dans la brillance de vos bottes. Dans le soin de votre table. En plus, je suis folle. J'étais déjà folle en France. Mais ici personne ne s'en est rendu compte. Parce que je parle mal la langue⁵⁹³.

Les divisions morales et idéologiques sont ainsi réduites à néant par le jeu arbitraire de la fiction.

Cette dernière scène semble alors particulièrement bien illustrer le principe dialogique cher à Bakhtine dans la mesure où elle incarne, selon la définition de Julia Kristeva, « un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation⁵⁹⁴ ». La mise à l'épreuve des discours et des postures depuis le filtre grotesque de la fiction permet de mettre à distance le drame du passé et de se le réapproprier autrement. À partir de là, il devient possible de réinvestir cet héritage renouvelé dans le présent.

⁵⁹³ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *L'Entêtement*, op.cit., pp. 132-134. (Texte original.) "Planc: ¿Por qué, Natalie? ¿Estás con las Brigadas Internacionales? Natalie: No. Planc: ¿Con los anarquistas? Natalie: No. Planc: ¿Comunistas? Natalie: No. Alfonsa: ¿Es el inglés? ¿Es John? ¿John Parson? Natalie: No. Planc: ¿Tú también crees que la tierra es de quien la trabaja? Natalie: No sé. No. Planc: ¿Por qué, entonces? Natalie: ...Planc: ¿Por qué? Natalie: No me gusta cómo me tratan. Planc: Por favor, no me hagas sufrir. Natalie: No tema. Soy precisa. Lo habrá notado. En el lustre de sus botas. En la prolijidad de su mesa. Además, estoy loca. Ya estaba loca en Francia. Pero aquí nadie se dio cuenta. Porque hablo mal la lengua."

⁵⁹⁴ Kristeva, Julia, « Préface. Une poétique ruinée », in Bakhtine, Mikhail, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, p. 20.

2-3 Éprouver ses convictions par la science-fiction – *Ore* - *Peut-être la vie est-elle ridicule ?*

Comme nous l'avons dit précédemment, la pièce *Ore* de Gabriel Calderón met en scène la division dramatique d'une société postdictature entre deux points de vue partisans, celui des militaires et celui des autres. La famille d'Anna devient dans ce sens le champ de bataille des conséquences de sa disparition avec un fils qui veut devenir soldat et un père qui s'y oppose. À partir du fantastique, Gabriel Calderón introduit dans sa pièce la référence aux extraterrestres comme un moyen de bouleverser les convictions qui configuraient les relations entre les personnages. Alors que Jean vient alerter Bernardo et Bettina sur l'invasion imminente d'un objet non identifié qui se dirige sur la maison, il leur dévoile dans le même temps la véritable origine de la disparition de leur fille : les extraterrestres en question. La nouvelle provoque un désarroi profond, qui s'exprime différemment selon les personnages.

Dans l'épisode suivant, sous-titré « l'exode du peuple oriental », chacun des personnages se confie, troublé, sur le bouleversement qu'une telle hypothèse suppose. La juxtaposition des points de vue fait basculer la tragédie vers un registre plus loufoque :

BETTINA :

Me voici au milieu d'une embrouille dont je veux fuir, comme j'ai fui ce jour d'été il y a des années quand j'ai abandonné mon fils et mon époux. Ainsi je les abandonnerais bien maintenant, je les abandonnerais bien tous comme un rat, parce que je suis lâche, parce que je ne peux pas faire face au moindre conflit, encore moins à un combat... Une bataille... Une guerre... Contre quiconque... Et encore moins contre les extraterrestres.

PIERRE :

Me voici, alors que je bave d'excitation. Je veux sortir et botter des culs d'extraterrestres. Écrabouiller les petits nains verts comme on écrase les petits nègres morts de faim, les Juifs et les Arabes. Je suis comme le taureau qui réagit à la couleur. Je suis un taureau blanc, montrez-moi le petit nain vert et vous verrez mes cornes en action.

ARNAUD :

Me voici, surpris et stupéfié par tout ça. Voilà qu'il n'y a plus de clans entre nous, d'un seul coup la ligne qui divisait les clans a volé dans l'espace pour séparer maintenant une planète d'une autre. Ceux de cette planète-ci contre ceux de l'autre planète-là, ceux d'ici contre ceux qui ne sont pas d'ici. C'est important de savoir dans quel camp on est. Mais je suis déconcerté.

JEAN :

Me voici, avec l'espérance de la Terre tout entière entre nos mains. Entre nos propres mains. Comment va-t-on se sortir de tout ça ? Nous ne le savons pas, mais ce n'est pas le moment de s'en inquiéter maintenant. À partir de maintenant tout est permis. Ensuite, quand nous aurons gagné, quand nous aurons exterminé, violé et torturé, et quand nous aurons tué ceux que nous devions

tuer, ensuite, ensuite seulement on inventera les lois pour que personne ne nous juge et nous vivrons malheureusement comme tout le monde, jusqu'à la prochaine guerre où nous serons à nouveau tels que nous sommes.

BERNARD :

Me voici. Une chose si banale pour tout le monde et si nécessaire : la chance. Cette chance qui de temps en temps et de diverses manières les touche tous, ou les frôle et leur fait un clin d'œil. Eh bien cette chance, à moi, m'est insaisissable. Me voici privé de félicité et de fortune. Une tragédie du début à la fin, dire mon épitaphe... Il aura vécu dans l'erreur et à la fin de ses jours la vie se révélera à lui tragiquement, et sa faute lui dévoilera la face, l'âme et tout. Où déposer tant d'années de haine et de rancœur ? Et cependant si je devais revivre ma vie, je la vivrais de la même façon. Parce que ces gens méritent d'être haïs et moi je mérite d'être malheureux. Les choses sont ainsi. L'histoire de ma vie est comme ça⁵⁹⁵.

Le basculement du lyrique au cocasse rend difficile l'identification du spectateur aux personnages et par là même à leurs arguments partisans. Cet extrait annonce d'ailleurs la partie suivante, intitulée tout justement « II. La Comédie ».

Au sein de cette deuxième partie, la référence à l'histoire et à ses drames passe au second plan. Pris dans le feu de l'action, la majorité des personnages pensent et agissent dans l'intérêt de leur propre survie. Seul Bernard détone dans ce survoltage général qui reprend les ficelles du film d'action. Alors que l'arrivée des extraterrestres est imminente, il reste occupé à ressasser le passé et son impression profonde d'avoir été trahi :

⁵⁹⁵ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex, op.cit.*, pp. 113-114. (Texte original.) "Bettina Heme aquí en el medio de un lío del que quiero huir como huí aquella tarde de verano hace años cuando abandoné a mi hijo y a mi esposo. Así los abandonaría ahora, abandonaría a todos como una rata, porque soy cobarde, porque no puedo enfrentar el menor conflicto, mucho menos una pelea... una batalla...una guerra...contra cualquiera... menos aún contra los extraterrestres. Pedro Heme aquí. Mientras se me hace agua la boca. Quiero salir a patear traseros extraterrestres. Pisar enanitos verdes como se pisan negritos muertos de hambre, judíos y árabes. Soy como un toro que reacciona al color opuesto. Soy un toro blanco, muéstrenme el enanito verde y verán mis cuernos en acción. Arnaldo Heme aquí. Sorprendido por todo y confundido por todo. Ya no hay bandos entre nosotros, de un golpe la línea que separa los bandos ha saltado hacia el espacio y ahora separa a un planeta de otro. Los de este planeta, contra los de aquel, los de acá, contra los que no son de acá. Es importante saber en qué bando se está. Pero estoy confundido. Juan Heme aquí. Con la esperanza de la Tierra en nuestras manos. En las manos nuestras. ¿Cómo vamos a salir de esto? No lo sabemos, pero no es hora de preocuparse ahora. De ahora en adelante todo vale. Luego, cuando ganemos, cuando exterminemos y violemos y torturemos y matemos a los que tenemos que matar, luego, sólo luego inventarán leyes para que nadie nos juzgue y viviremos infelices como todo el mundo, hasta la próxima guerra en que volveremos a ser quienes somos. Bernardo Heme aquí. Una cosa tan común a todos y tan necesaria. La suerte. Esa suerte que a todos de vez en cuando y en diferente medida los toca o los roza o les guiña. Esa suerte a mí, me es esquivada. Heme aquí sin gracia y sin suerte. Una tragedia de principio a fin, dirá mi epitafio... vivió equivocado y al final de sus días, la vida se le revela, trágicamente y su error le come la cara y el alma y todo. ¿Dónde depositar tantos años de odio y rencor? Sin embargo si volviera a vivir mi vida, la viviría del mismo modo. Porque estos seres merecen ser odiados y yo merezco ser un infeliz. Las cosas son así. Esta es la historia de mi vida."

BERNARD : (*Commençant à pleurer.*) Comment est-il possible que je ne m'en sois pas rendu compte, que jamais je ne m'en sois rendu compte ?

BETTINA : Parce que ce sont des extraterrestres, Bernard ! Personne ne croit aux extraterrestres ! Comment pouvais-tu te rendre compte ? Si tu t'en étais rendu compte, on t'aurait interné chez les fous. Réagis !

BERNARD : (*Pleurant davantage.*) Ils ont enlevé la petite.

BETTINA : Mais quel pleurnicheur de merdre. Bernard, bouge-toi les fesses, aide-moi, les nains verts vont descendre si seulement ils sont nains et verts, et nous ne savons pas quelle merde va se passer, aidez-moi à sortir.

BERNARD : Je veux les voir.

BETTINA : Bon sang, mais tu n'écoutes pas ? Ils vont nous tuer, ils vont nous coloniser, ils vont nous éliminer, nous désintégrer, ils vont nous manger tout cru et nous éradiquer comme on éradique une épidémie. Ils ne peuvent pas être bons, les aliens ne sont jamais bons, ils viennent toujours chercher quelque chose, nous ôter le pain de la bouche, piller nos richesses, utiliser notre monde. Il va y avoir une guerre et on doit se barrer. Que combattent ceux qui sont nés pour combattre ; là on gêne⁵⁹⁶.

À la surprise générale, c'est la jeune Anna qui apparaît à la tête de la navette spatiale. Sa réapparition finit de dédramatiser la situation et recentre toute l'attention sur ce qui se développe dans l'action immédiate.

Face aux attaques de Jean et son fils Pierre qui la prennent pour un extraterrestre déguisé, Anna en vient à intervertir les corps et les esprits des personnages afin de se protéger. Les conversions sont les suivantes :

Juan / Pedro, Anna / Bettina, Pedro / Anna, Bernardo / Juan, Bettina / Bernardo

Arnaud reste lui-même, mais sera suspecté par Jean et Pierre, les deux militaires, d'être Anna autrement dit l'extraterrestre déguisé. Ils s'évertuent alors à torturer Arnaud pour le faire parler.

Le bouleversement des corps, des âges, des sexes et plus largement des identités provoque immédiatement des situations hilarantes et particulièrement intéressantes pour ce

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pp. 119-120. (Texte original.) "Bernardo (*empieza a llorar*)- ¿Cómo no me di cuenta, cómo nunca me di cuenta? Bettina- ¡Porque son extraterrestres Bernardo! ¡Nadie cree en extraterrestres! ¿Cómo te ibas a dar cuenta? Si te dabas cuenta te internábamos por loco ¡Reacciona! Bernardo (*llora más*)- Se llevaron a mi chiquita. Bettina- Pero que llorón de mierda. Bernardo ponete los pantalones, ayudame, van a bajar los enanos verdes, si son enanos y si son verdes y no sabemos que mierda va a pasar, ayudame a salir. Bernardo- Quiero verlos. Bettina- Ah bueno, pero ¿Vos no me escuchás? Nos van a matar, nos vana a colonizar, nos van a suplantar, nos van a desintegrar, nos vana comer vivos o matar como se mata una gripe. No pueden ser buenos, nunca son buenos los Aliens, siempre vienen a buscar algo, a usar nuestra comida, a llevarse nuestras riquezas, a usar nuestro mundo. Va a haber una guerra, y tenemos que rajar, que la peleen los que nacieron para pelear, que rajen los que nacieron para rajar, acá estorbamos."

qui est du jeu d'interprétation. Les personnages sont obligés de cohabiter et de s'habituer tant bien que mal à cette nouvelle configuration le temps qu'Arnauld parle. Le grotesque s'incarne magistralement ici dans l'articulation inédite des corps et des identités pour provoquer dans un premier temps un rire franc :

PIERRE : Écoute-moi, abruti. Ça fait un an que je suis dans le corps de cette pisseuse, une fois par mois je ressens des douleurs qu'un soldat n'expérimenterait jamais dans la pire séance de torture. Tous les garçons du collège me draguent, j'ai un fiancé ! Je fais tout ce que je peux pour que ça marche bien, j'ai dû me résigner à ne plus rien savoir de l'armée, mon armée ! J'ai une nouvelle vie et mon corps est en train de changer, mon humeur aussi et (*il pleure*) je ne sais pas pourquoi je pleure, mais c'est que dernièrement je n'arrive plus à me contrôler, donc s'il te plaît, je te demande de répondre à mes questions, sinon je vais exploser comme les mines... les mines au sol. Pas les minettes... C'est-à-dire... cette fois, tu m'as compris⁵⁹⁷.

L'expérience répétée du corps étranger amène chacun des personnages à comprendre tant bien que mal une part de l'autre. La famille se reconstitue tandis que les différences idéologiques s'affaiblissent et une nouvelle communauté se dessine.

Ainsi, l'expérience de l'altérité semble à la fois le problème et la solution de la pièce et par là même du présent. Dans ce sens, à la manière d'un épilogue inespéré, la dernière réplique de la pièce invite à penser la tension vers l'altérité comme une perspective possible de changement. Le défi n'est pourtant pas facile et cette même réplique laisse planer le doute sur sa réelle possibilité. C'est José Silveira qui parle, le caméraman du journal télé qui accompagne toute la pièce entre les scènes de dialogues des personnages. Ce dernier a lui aussi été victime du sort jeté par Anna et se retrouve dans la peau de sa collègue journaliste, Elena Vasquez. Comme s'il prenait en charge la pensée intérieure de l'auteur, il s'interroge alors sur le pouvoir de la fiction pour comprendre l'autre et comme un moyen de dépassement des conflits existants. La conclusion reste ouverte à la manière d'un défi lancé au propre spectateur après son aveu de renoncement :

ÉPILOGUE.

⁵⁹⁷ *Ibid.* p. 150. (Texte original.) "Pedro- Escúchame pelotudo. Hace un año que estoy en el cuerpo de esta pendeja, una vez por mes estoy sufriendo dolores que un soldado jamás experimentaría en la peor sesión de tortura. Todos los chicos en el cole me cargan, tengo novio! Estoy poniendo todo de mí para que esto salga bien, tuve que resignarme a no saber nada más del ejército, mi ejército. Tengo una nueva vida y mi cuerpo está cambiando y mi humor también y (llora) no se por que estoy llorando pero es que últimamente no logro controlar mi humor, así que por favor, te pido que me digas lo que te estoy preguntando sino voy a estallar como estallan las minas... las minas del piso... no las minas.... Es decir... ta me entendiste."

Vidéo d'appartement où on voit José Silveira dans le corps d'Elena Vasquez.

JOSE SILVEIRA : Parfois il se passe des choses étranges. Parfois on ne comprend pas ce monde jusqu'à ce qu'il nous arrive des choses d'un autre monde. On a besoin que les extraterrestres apparaissent ou que Dieu fasse un miracle ou encore que s'ouvre une porte à la dimension inconnue. Parfois le monde a besoin de ce type de fait pour comprendre. Parce que sinon, on ne comprendrait jamais. Grâce à Dieu, Dieu existe et nous attend dans le Ciel, et les extraterrestres prennent soin de nous depuis de lointaines planètes, et il y a des centaines de mondes parallèles où tout est mieux qu'ici, où les gens sont heureux et il n'existe ni méchanceté, ni peur, ni douleur. Du moins nous nous plaisons à croire cela. Et c'est à cause de ces croyances et pas pour une autre que nous nous entre-tuons les uns et les autres, parce que les uns et les autres nous ne voulons pas croire ce que l'autre croit. Où tout cela va s'arrêter, se demande-t-on ? Combien de choses encore faudra-t-il inventer pour qu'une fois pour toutes nous cessions d'inventer pour voir enfin ce que nous avons réellement à porter ? Cette vérité qui, au su de tous et tout simplement, est si insupportable, comme l'Autre, qui est si nécessaire et si insupportable. Être l'Autre, c'est cela le futur. Cependant le présent me devient intolérable. Je ne suis pas moi, peut-être ne l'ai-je jamais été. Je ne peux pas supporter cela. J'espère que vous comprendrez ce qui est à venir, j'espère que vous pourrez le supporter, y faire face et y survivre... moi non.

*Le caméraman lève une arme et se tire une balle dans la tête. La lumière scénique est si forte que maintenant elle aveugle tout le monde, elle aveuglera le monde pour toujours*⁵⁹⁸.

Pour conclure, dans cette partie, nous avons tenté de comprendre comment la matière idéologique est questionnée au sein du corpus par des procédés qui en explorent la plasticité. Les points de vue sont confrontés, comparés, voire confondus, ce qui empêche à l'interprétation de se figer. Dans ce sens, Muriel Plana souligne la nécessité d'un dialogisme idéologique au sein du théâtre contemporain comme un moyen pour le spectateur de rester indépendant dans sa pensée :

Dans ces chefs-d'œuvre, qui sont des expériences de pensée, on ne sait pas, on ne sait plus où se situe idéologiquement l'auteur sujet, et le spectateur a de quoi choisir librement, tant l'œuvre est polysémique, équivoque, riche dans ses propositions idéologiques, ce qui le touche, le convainc et l'éclaire *a posteriori*. De la même manière, il ne peut y adhérer entièrement ni se laisser fasciner par

⁵⁹⁸ *Ibid.* p. 163. (Texte original.) "VIDEO CASERO EN EL QUE SE VE A JOSÉ SILVEIRA Cameraman José Silveira (Elena Vazquez) A veces, cosas extrañas pasan. Y a veces uno no entiende este mundo hasta que no pasan cosas de otro mundo. Uno necesita que los extraterrestres aparezcan o que dios haga un milagro o que se abra una puerta a la dimensión desconocida. A veces el mundo necesita de esta serie de hechos para entender. Porque sino nunca entenderíamos. Gracias a dios Dios existe y nos espera en el cielo y los extraterrestres nos cuidan desde planetas lejanos y hay cientos de mundos paralelos en donde todo es mejor y la gente es feliz y no existe la maldad ni el miedo ni el dolor. Al menos eso nos gusta creer. Y es por esta creencia y no por otra que nos matamos los unos a los otros, porque unos y otros no quieren creer lo que el otro cree. ¿Dónde va a terminar todo esto se pregunta uno? ¿Cuántas cosas más habrá que inventar para que de una vez por todas nos dejemos de inventar y veamos lo que de verdad tenemos al lado? Esa verdad que vista lisa y llanamente es tan dolorosa, como el otro, que es tan necesario y tan doloroso. Ser el otro, ese será el futuro. Mientras, el presente se me vuelve insportable. Yo no soy yo, tal vez nunca lo fui. No puedo soportar esto. Espero que entiendan lo que esta por venir, espero puedan soportarlo, afrontarlo y sobrevivirlo... yo no. El cameraman se lleva un arma a la cabeza y se pega un tiro. La luz de la escena es tan fuerte que ahora ciega a todo el mundo, cegará a todo el mundo para siempre."

elle, car s'y expriment aussi toujours des pensées ou des sentiments qui le heurtent ou qui lui échappent⁵⁹⁹.

Il nous semble que, si certains des textes de notre corpus n'évitent pas le travers de la provocation voire de la prise en otage du public, tous exposent, à un moment ou à un autre, cette multiplicité de points de vue qui garantit la marge d'autonomie bienfaisante.

Ainsi, comme dans le cas des finals d'*Imago Mundi*, de *L'Entêtement* et d'*Ore* que nous venons d'étudier, il semble que l'anéantissement et l'annulation plus ou moins violents soient la réponse concrète aux situations critiques exposées. Nous souhaitons alors esquisser une réflexion ici sur la capacité de ces mêmes procédés à porter en eux l'espoir d'un changement qui ferait suite à la catastrophe.

3- Apocalypse et autres tables rases, le pessimisme comme utopie en creux ?

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous émettons les premières pistes d'une hypothèse qui considère que le pessimisme présent dans les univers de nos auteurs relève tout autant de la critique radicale que d'une projection utopique vers un recommencement. Leurs œuvres disposent en effet des situations et des dialogues où tout ordre se décompose et montre ses failles, mais de manière suffisamment catastrophique et loufoque pour que de nouvelles bases surgissent du surplus d'énergie en question. La destruction momentanée de ce qui semble trop horrible pour le supporter dans un premier temps et, le plaisir paradoxal de cette décharge⁶⁰⁰ pourraient être les moyens d'une régénération.

Il est clair que les dangers d'une telle perspective pour une époque quelque peu désenchantée comme la nôtre sont risqués : relativisme aveuglant, désengagement général ou encore impossibilité de toute action. Pourtant l'excès et la démesure en question, plus

⁵⁹⁹ Plana, Muriel, *Théâtre et politique : Tome 2, Pour un théâtre politique contemporain*, op.cit., p. 151

⁶⁰⁰ Nous pensons à une décharge d'énergie qui s'appuie sur l'idée freudienne d'une décharge d'une tension permis par l'humour qui vient libérer une accumulation des pulsions. Cf Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, 1998.

intéressants encore quand ils s'accompagnent d'un rire franc, semblent être des garants contre la réduction, l'anéantissement et le retrait qui peuvent habiter des postures plus humanistes et *a priori* moins fatalistes qui ne prennent, quant à elles, aucun risque. Quoiqu'il en soit, cette noirceur de la pensée, qui ne se prend pas elle-même au sérieux, ne devient pas une posture univoque dans la mesure où la solennité est la première chose à être ouvertement condamnée par nos trois auteurs.

Plus précisément encore, les tableaux grotesquement apocalyptiques dont témoignent un certain nombre d'œuvres du corpus constitueraient le dispositif concret d'une régénération. Entre destruction violente et recommencement sur les ruines de l'existant, la vision apocalyptique s'inscrit historiquement dans la sensibilité grotesque qui nous intéresse ici. Rémi Astruc considère en effet que le paroxysme du grotesque se trouve dans les représentations apocalyptiques en tant que ruptures radicales et autodestructions vivifiantes⁶⁰¹. Pour sa part, Mireille Losco-Lena indique que, dans la mesure où le rire ne s'en tient pas à une dérision sans autre but que celui de rabaisser son objet, il reconstruit après la déconstruction :

Certes, le comique en passe toujours par un moment destructeur, mais la destruction ne s'y meut pas en désolation. Il est porté par une énergie de réinvention qui tantôt remet les choses à leur place et leur redonne une *seconde* vie, tantôt les déplace (ou les « déglingue ») pour leur donner une *autre* vie. Toute chute comique doit être ainsi pensée comme le moment négatif d'une élévation⁶⁰².

Provoquer la chute du présent insatisfaisant serait alors une voie pour se le réapproprier ou le réinventer différemment.

Voyons donc à présent comment la pièce *Mouche* se termine dans un néant retentissant, comment *Ex* fait table rase du passé comme du présent et, enfin, en quoi le registre apocalyptique de *Spam* résiste à l'idéologie de la fin.

⁶⁰¹ Astruc, Rémi, « Le « grand saut », L'Apocalypse », in *Le Renouveau du Grotesque dans le roman du XX^e siècle*, op.cit., pp. 277-284.

⁶⁰² Losco-Lena, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op.cit., p.207.

3-1 Faire de la place à ce qui advient – *Mouche*

Comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, la pièce *Mouche* de Fabio Rubiano déroule une dramaturgie de la vengeance jusqu'à faire disparaître la quasi-totalité de ses personnages et renvoyer la fiction à son propre néant. Si la pièce originale de Shakespeare sauve quelque peu la débâcle par l'arrivée de Lucius, un nouvel empereur plutôt respectable, chez Fabio Rubiano, il n'y a ni rédemption morale, ni raison transcendante. Les personnages s'anéantissent peu à peu comme rattrapés par la violence qu'ils ont contribué eux-mêmes à créer. Tito reste le dernier sur scène à demander cyniquement si quelqu'un s'oppose encore à signer une paix aussi inutile qu'absurde. Comme le formule Eva Maria Valderrama, il devient un « roi du rien, du vide et de la solitude⁶⁰³ ».

Si cette fin à quelque chose de glaçant dans sa mise en scène de l'échec total du pardon, elle offre aussi une certaine jubilation à voir l'autodestruction du mal dans le cadre de la pure fiction. De fait, la toute fin de la réplique de Tito renvoie à la représentation théâtrale elle-même, alors sur le point de se diluer dans la réalité de la salle :

Ya-t-il quelqu'un ?

(Il entend quelque chose.)

Bonne réponse

(Il applaudit.)

Bonne réponse

(Il continue d'applaudir avec sa main et son moignon pendant qu'il répète « bonne réponse ». La lumière descend et on entend son applaudissement se perdre au loin⁶⁰⁴.)

Le néant laissé derrière Tito appelle alors à se remplir autrement, comme si la saturation de violences et d'actes sanglants, aboutissant finalement au pur jeu théâtral. Cela dégage peut-être une place nouvelle pour que la vie reprenne.

Catharsis, conjuration ou simple mise à distance ponctuelle, *Mouche* s'ouvre en tous cas sur un décalage audacieux dans la perception du phénomène en question. Pour le public

⁶⁰³ Valderrama, Eva María, John Vásquez, "El tema aquí no es la literatura, el tema aquí es el teatro.(Apuntes de Dirección para el montaje de la obra "MOSCA", *ScNK Revista de Artes Escénicas*, Facultad de Artes ASAB, n°4-5, 2014, p. 70.

⁶⁰⁴ Rubiano, Fabio, *Mosca*, op.cit, p. 79: "¿Hay alguien? (*Escucha algo*)Buena respuesta(*Aplau*de)Buena respuesta...(Continúa aplaudiendo con su mano y su muñón mientras repite buena respuesta. La luz baja y solo escuchamos su aplauso que se diluye.)" (Nous traduisons.)

colombien en particulier, il nous semble que ce final offre un point de fuite, une percée, dans l'enfermement⁶⁰⁵ du trop-plein des tragédies quotidiennes auxquelles ce public est habitué.

3-2 Tabula rasa et réconciliation – *Ex - Que crèvent tous les protagonistes !*

Dans *Ex* de Gabriel Calderón, la pièce s'applique également à faire disparaître une bonne partie de ses protagonistes, grâce à la machine temporelle et à ses dérèglements. À la manière d'un trou noir qui absorbe tout ce qui s'y approche, l'autre côté de la porte ouvre un chemin vers l'inconnu d'où, *a priori*, on ne revient jamais. Alors que l'expérience scientifique de Tadeo tourne mal et que les revenants se refusent toujours un peu plus à retourner au néant, l'explosion de la machine engloutit finalement sans distinction le passé et le présent :

*Les explosions sont de plus en plus fortes.
De plus en plus proches.
La scène crève.
La maison crève.
Le théâtre crève.
Nous crevons tous.
La ville crève.
Et la musique continue⁶⁰⁶.*

S'il reste à savoir comment cette indication scénique prend forme alors qu'elle est censée engloutir le théâtre tout entier, cette table rase finale vient éclairer le titre même de la pièce *Ex – Que crèvent les protagonistes !* Il faut dire que Gabriel Calderón emprunte la formule à Pepe Mujica, président entre 2010 et 2015 de l'Uruguay. Cet homme politique atypique, ex-guérillero et qui fut prisonnier des militaires pendant toute la dictature, affirme qu'il faut que les protagonistes de cet épisode de l'histoire disparaissent afin de libérer le présent de ses impasses :

Je l'ai dit, il faut que crèvent Bordaberry, moi, tous les protagonistes pour que les choses retrouvent leur juste mesure. Il reste encore du temps, mais pas trop⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ Nous empruntons ici le terme à Sandra Camacho et à sa thèse *La figure de l'enferment La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, Thèse en Etudes Théâtrales, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2010.

⁶⁰⁶ Thanas, Françoise et Aubert, Maryse (trad.) *Ouz suivi de Ore et de Ex*, *op.cit.*, p. 243. (Texte original.) "Se acercan las explosiones cada vez más fuertes Cada vez más cerca Revienta la escena Revienta la casa Revienta el teatro Reventamos nosotros La ciudad revienta mientras escuchamos la música "

Même si Gabriel Calderón n'adhère pas complètement à cette affirmation, il se donne pour mission de réaliser son application immédiate dans une pièce de théâtre. Par ailleurs, le personnage de José, militant torturé et mort pour la cause pendant la dictature, peut faire penser à une réincarnation fantasmatique du président José Mujica. Le personnage défend en effet une idée très similaire dans son délire final :

JOSE : Et maintenant je pars
Comme dans peu de temps nous partirons tous
Avec la tête haute
Avec l'envie et la passion nécessaires
Pour commencer une nouvelle lutte
Ils me regarderont là-bas et me montreront du doigt
Lui c'est le survivant
Lui il a survécu à la guerre des mondes, diront-ils
Certains m'aimeront, d'autres me haïront
C'est ainsi et ce sera ainsi
Je pars
Mais je reviendrai
Parce que vous me le demanderez
Eh oui, vous me ramènerez
Des décombres du monde
Vous me sortirez du puits où je me trouvais
Et vous ferez de moi votre capitaine
Votre ami votre ennemi votre idéal votre tout
Oh captain my captain
Et vous me demanderez de rester
De vous représenter
De donner une voix à ceux qui n'en ont pas
Je reviendrai et je serai tout
Vous me demanderez de me taire et de parler
Et je le ferai
Car la vie ne se vit qu'une fois
Et ces temps de douleur et de confusion
De confusion et de douleur
Auront disparu à jamais
Mes chers camarades
Puissons-nous y parvenir
Et nous revoir bientôt⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 167 (Texte original.) "Bueno, ya lo dije varias veces, tienen que reventar de una vez todos los actores, Bordaberry, yo, y no falta tanto tiempo."

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pp. 240-241. (Texte original.) "Y ahora me voy Como en breve nos iremos todos Con la cabeza en alto Con las ganas y la pasión necesaria Para dar una nueva lucha Me mirarán por ahí y me señalarán con el dedo Él es el sobreviviente Él sobrevivió a la guerra del mundo -dirán- Él mato a los albañiles del mundo Unos me amarán y otros me odiarán Así es y así será Me voy Pero volveré Porque ustedes me lo van a pedir Ah sí, ustedes me van a traer de nuevo Desde los escombros del mundo Me sacarán del pozo en el que estuve y me harán su capitán Su amigo su enemigo su ideal su todo Y ustedes me pedirán que me quede Que los represente Que le ponga voz a los que no tienen voz Y yo volveré y seré todo Me pedirán que calle y que hable Y yo lo haré

Dans ce sens, l'explosion serait l'accomplissement de l'hypothèse de Mujica.

3-3 Des crises mondiales économiques à l'Apocalypse – *Spam*

Pour conclure sur cette hypothèse du pessimisme comme un possible moteur pour le changement, quelques mots sur *Spam* alors que Rafael Spregelburd est celui qui nous a inspiré cette piste d'interprétation. Dans ce sens, il explique, à propos de *L'Entêtement*, qu'il ne s'agit pas de renoncer face à la complexité du monde, mais de créer un chaos capable de nous donner la force d'imaginer les choses autrement :

Le procédé de construction le plus profond de la pièce – celui que je ne peux voir qu'avec une certaine distance – suppose en quelque sorte le pessimisme comme unique regard : face au doute, le spectateur est poussé par d'étranges forces (que je méconnaissais) à imaginer la plus triste de toutes les possibilités en jeu. Moi qui aime les causes perdues et les vaincus, j'aime beaucoup cette attitude presque malhonnête de la pièce. Mais ce n'est pas par goût pour la mélancolie. Le déni de tout espoir, la mise en évidence de l'effondrement final de toute espérance doivent forcément provoquer la nécessité, l'urgence d'une nouvelle expectative. Plus active. Qui requière toute notre inventivité et provoque ce saut vers une certaine forme de progrès éthique⁶⁰⁹.

Dans *Spam*, c'est le détournement parodique du pessimisme contemporain qui invite à penser de nouvelles voies. Comme nous l'avons évoqué lors de sa présentation, Rafael Spregelburd travaille dans ses dernières œuvres, notamment depuis *Tout*, à reprendre et renverser de l'intérieur les discours sur la crise économique mondiale et autres mythes de la fin. Convaincu qu'ils servent au fond à un désengagement général des sujets, il préfère y opposer des fins bien plus généreuses en termes de matière à penser.

Porque la vida se vive una vez Y estos tiempos de dolor y de confusión De confusión y de dolor Se habrán ido para siempre Compañeros y compañeras Ojala podamos Y nos veamos pronto."

⁶⁰⁹ Spregelburd, Rafael, "Entrevista con Rafael Spregelburd para la publicación de *La terquedad*", *op.cit.*, p. 141." El procedimiento de construcción más profundo de la obra-aquel que solo puedo ver con cierta distancia-supone de algún modo el pesimismo como única mirada: ante la duda, el espectador es inducido por extrañas fuerzas (que desconozco) a imaginar la más triste de todas las posibilidades en juego. A mí, que soy amante de las causas perdidas, de los derrotados, me gusta mucho esta actitud casi deshonestas de la obra. Pero no por afición melancólica. La denegación de toda esperanza, la ejemplificación del hundimiento final de toda esperanza, debe necesariamente provocar la necesidad, la urgencia, de una esperanza nueva. Una más activa. Una que requiera de toda nuestra inventiva. Una que produzca ese salto hacia alguna forma de progreso ético." (Nous traduisons).

Ainsi dans *Spam*, le discours sur la fin de l'Europe nous est présenté de manière particulièrement critique par le personnage principal. Monti renvoie en effet son étudiante Cassandra au vide d'une proposition des plus stéréotypées :

Cassandra : Je voulais te dire que j'ai décidé de l'appeler « La Fin de l'Europe ».

Monti : Viens, lui dis-je, et sauve-moi, mais n'essaie pas de me vendre la fin de l'Europe comme le dernier cri de la mode. Pourquoi penser que la crise des banques en Europe c'est la fin du monde connu ? En Corée du Nord on continuera à pleurer le dernier dictateur mort. Dans l'île de Pâques se dresseront encore les effigies des dieux au moment de leur discret passage sur Terre. Au Darfour le massacre restera intact. Les pêcheurs des îles Malouines jetteront leurs filets et ils n'auront ni nation, ni langue, ni drapeau. Cassandre reste silencieuse. Elle est déçue. Elle réalise que sa thèse ne vaut pas une minute de mon temps. Viendra-t-elle tout de même ? Puis-je l'attendre ⁶¹⁰?

Par ailleurs, dans sa déambulation, Monti se voit confronté à l'évocation d'une crise bien plus profonde et mystérieuse : l'Apocalypse elle-même. Il faut rappeler que la pièce *Spam* se déroule en 2012 et que le calendrier maya prédit la fin du monde en décembre de cette année-là. Elle s'offre alors comme une perspective plus grandiose, parce que plus tragique, que la fin de l'Europe et renvoie cette dernière aux fabulations postmodernes de politiciens pseudo-experts.

Alors qu'il recherche dans à peu près n'importe quoi et n'importe où des éléments sur son identité oubliée, Monti finit dans une agence touristique des plus médiocres. Il est accompagné par un ami suisse fraîchement rencontré qui se consacre à blanchir de l'argent sale dans des documentaires aquatiques sur l'île de Malte. Là, le mystérieux employé de l'agence évoque de manière inespérée la prédiction maya qu'il semble prendre très au sérieux :

C'est le redoutable calendrier maya, tellement à la mode en ce début de siècle. Le Suisse s'emporte : « C'est de la baliverne », dit-il. « Bien sûr que non », répond l'employé. « Les Mayas savent exactement ce qu'est le temps ; ils l'ont toujours su et ils nous l'ont dit à travers des écritures précises sur les pierres. Qui a besoin de drogues, de champignons du désert, de dictionnaires pour comprendre ce qui est écrit depuis toujours ? Mais imaginez un peu ce qui se passerait dans les

⁶¹⁰ Pisani, Guillermo (trad.), *Spam, op.cit.*, p. 4. (Texte original.) "Casandra pretende darle ahora a su tesina, que, imbuida del espíritu del tiempo, ha decidido llamar "El fin de Europa". Que venga, le digo, y me rescate, pero que no me venda el fin de Europa como último grito de la moda. ¿Por qué creer que una crisis de los bancos en Europa es el fin del mundo conocido ?En Corea del Norte seguirán llorando al dictador que acaba de morir. En la Isla de Pascua seguirán erguidas las figuras de los dioses en su discreto paso por la Tierra. En Darfur seguirá intacta la matanza. En las Malvinas tenderán su red los pescadores y no tendrán nación, ni lengua, ni bandera. Casandra hace silencio. Estará decepcionada. Se dio cuenta de que su tesis no vale un minuto de mi tiempo. ¿Vendrá igual? ¿Puedo esperarla?"

Bourses si l'on apprenait aujourd'hui que c'est la fin du monde dans quelques mois. Un complot financier essaie de sauver ce qui reste des banques. Voilà pourquoi ils mentent, et ils disent que les Mayas parlaient d'astronomie en usant de métaphores. Mais le monde arrive à sa fin, je le sais. Comment expliquer sinon cette tristesse, ces couchers de soleil qui n'ont plus guère d'oiseaux, ces ombres de plus en plus longues pendant la nuit, ce sifflement très aigu toujours au fond de l'oreille ? Il vaut mieux que chacun rentre chez lui et prenne dans ses bras qui il pourra. » « Et vous ? », Je demande. « Pourquoi restez-vous ici ? » L'employé me regarde, surpris, comme si en entendant ma voix, qui vient d'outre-tombe sûrement, il croyait soudain à l'histoire du coup sur ma tête dont il se méfiait auparavant. Il nous regarde tous les deux, en acquiesçant, il appuie la pointe de ses doigts sur la table, il regarde à l'extérieur, l'impasse lugubre, humide d'urine et de chiens, et dit, atterré, fébrile, tranchant :

« Je prendrais quelqu'un dans mes bras, si j'avais quelqu'un⁶¹¹. »

La touche quelque peu dramatique de la réplique finale vient questionner le ton généralement comique de la situation. Elle ne manque pas de susciter au fond une certaine inquiétude. Et si le calendrier maya disait vrai ? Et si la crise écologique en était le parfait exposé ? Au-delà d'un fatalisme désabusé dont peuvent témoigner les discours sur la crise économique, le motif de l'Apocalypse vient ici rappeler l'urgence écologique et par-là même la nécessité d'agir.

Finalement, parce que traversés par le comique et plus précisément le grotesque, les paysages apocalyptiques que nous offrent les pièces ne semblent pas indiquer une véritable fin de l'humanité. Il s'agit plutôt de la fin de situations critiques et intenable qui laisse place au chaos qui devient le point de départ d'une alternative possible de renouveau. Dans ce sens, la distinction proposée par Mireille Losco-Lena entre la catastrophe de la tragédie, d'une part, et le fiasco du comique d'autre part nous semble intéressante :

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 4. (Texte original.) : “Es el temido calendario maya, tan de moda en lo que va del siglo. El suizo se arrebató: “Eso es pamplina”, le dice. “Claro que no”, contesta el empleado. “Los mayas saben exactamente qué es el tiempo; lo han sabido desde siempre y nos lo han dicho con precisas escrituras en las piedras. ¿Quién necesita drogas, hongos del desierto o diccionarios para entender lo que está escrito desde siempre? Pero imagínense lo que pasaría con las Bolsas si hoy se supiera que el mundo acaba en unos meses. Un complot financiero está tratando de salvar lo que queda de los bancos. Por eso mienten, y dicen que los mayas hablaban de astronomía con metáforas. Pero el mundo se termina, yo lo sé. ¿Cómo explicar, si no, esta tristeza, estos atardeceres a los que casi no les quedan pájaros, estas sombras cada vez más largas por las noches, este pitido agudísimo siempre en el fondo del oído? Lo mejor es que cada uno vuelva a casa y se abraza largamente con quien pueda.” “¿Y usted?”, pregunto. “¿Por qué se queda acá? «El empleado me mira sorprendido, como si al escuchar mi voz, que viene seguramente de ultratumba, creyera de repente en la historia del golpe de la que antes desconfiaba. Nos mira a ambos, asintiendo, apoya la punta de sus dedos en la mesa, mira hacia afuera, al callejón lúgubre, húmedo de orines y de perros, y dice, aterrado, febril y contundente: “Yo me abrazaría a alguien si tuviera.”

La catastrophe, comme l'échec, est une clôture et présuppose un ordre sous-jacent ; elle engendre une nouvelle stabilité en fin de tragédie. Or, c'est justement d'une impossible fermeture, d'une déroute insaisissable, indéfinie, que le fiasco donne à rire : le démon du comique est facétieux jusqu'au bout de l'effondrement, et le tragique de la chute qu'il provoque n'admet aucun horizon de stabilisation. Bien au contraire, l'effondrement humoristique ou grotesque est proliférant à l'infini – ce qui lui permet aussi d'échapper à la terrifiante fixité de la mort⁶¹².

Pour conclure, dans cette partie plus généralement, il s'agissait de voir comment le filtre grotesque et ses différents procédés permettaient de disposer un désordre matériel capable de faciliter des reconfigurations symboliques simultanément ou à venir. Il semble que la perspective ludique convoque ce filtre grotesque pour accentuer sa tendance naturelle à remettre en mouvement ce qui aurait tendance à se figer trop fermement. Que ces déplacements se fassent de manière subtile et imperceptible ou à partir d'une explosion chaotique, il s'agit généralement de réinsuffler une créativité vive dans notre présent.

A présent, voyons comment une dimension métaludique est présente dans nombre des œuvres de notre corpus à travers lequel le jeu se réfléchit et invite son spectateur à en faire de même.

⁶¹² Losco-Lena, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op.cit., p.35.

C - LE JEU EN REFLEXION OU L'EXPERIENCE METALUDIQUE

La lucidité devient alors une condition indispensable à la ludicité⁶¹³.

SILVA OCHOA HAYDEE

Si l'activité ludique échappe à toute définition trop générale et compte autant d'interprétations que d'utilisations, sa dimension réflexive semble une donnée nécessaire à son appréhension. Nous entendons par là une activité consciente d'elle-même qui se prend pour objet et fait référence à ses propres éléments voire en questionne les effets et les limites simultanément. De fait, nous l'avons évoqué plusieurs fois, le jeu n'existe que dans la mesure où il est identifié, décrété et vécu comme tel, impliquant intrinsèquement une conscience métaludique sur sa nature conventionnelle et sur la relativité de ses données. C'est Jacques Henriot qui parle du jeu avant tout comme un acte de langage alors qu'il expliquait dans une citation précédente :

[...] là où il paraît possible de saisir le jeu de façon indiscutable [...] c'est au niveau de la conscience, de la pensée, de la parole de celui qui en parle⁶¹⁴.

Autoréférentielle comme le système linguistique auquel elle appartient, l'expérience ludique, une fois assumée, énoncée, voire dénoncée comme telle, invite à une posture critique. Elle permet en effet à ses joueurs de rester lucides sur les conditions et le fonctionnement arbitraire de ce à quoi ils participent tout en leur indiquant la possibilité d'en sortir quand ils le souhaitent. Lucidité et liberté s'articulent alors ici avec une part de responsabilité qui reste une dimension non négligeable quand il s'agit de penser la politique au théâtre.

Les auteurs du corpus recourent largement à cette dimension réflexive que nous nommons ici métaludique dans la continuité de notre approche par le jeu. Cela implique un

⁶¹³ Haydée Ochoa, Silva, *Poétiques du jeu : la métamorphose ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, op.cit., p. 319.

⁶¹⁴ Henriot, Jacques, *Le Jeu*, op.cit., p. 5.

questionnement simultané et perméable entre la scène et la salle sur l'événement en cours. De fait, qu'il s'agisse de montrer le processus technique à l'œuvre, de mettre en abyme l'ensemble ou une part de ses composantes, d'interpeller l'auditoire sur sa condition de participant ou de questionner les frontières de la fiction, la réflexivité ludique met à distance l'ensemble des participants vis-à-vis de leurs propres expériences. Par extension, analogie ou substitution, cela permet de mettre en scène des processus à l'œuvre dans le réel qui semblent naturels et évidents alors qu'ils relèvent d'une convention sociale et culturelle arbitraire. Les principes de la distanciation brechtienne se retrouvent ici. Federico Irazábal, qui étudie Rafael Spregelburd notamment, souligne dans ce sens la continuité d'un théâtre contemporain de la déconstruction avec les perspectives du théâtre engagé précédent :

Le théâtre [à partir des années quatre-vingt-dix] sent sa capacité de dénonciation réduite, d'autres médias occupant cette fonction. C'est pourquoi il se déplace à la recherche d'un espace qui optimise sa force et il le trouve dans l'analyse critique et la déconstruction de situations et concepts connus de tous qu'il montre depuis un autre angle (peut-être un autre masque). Mais il ne renonce pas, et là demeure sa force politique, à dénaturiser le naturalisé, tout ce que nous considérons comme naturel dans le champ des discours sociaux. Le théâtre qui se situe dans une perspective politique travaille à briser ou à rompre cette logique propre au système social. Il montre l'artifice, la construction, la fiction qu'il y a derrière toute chose⁶¹⁵.

Dans ce cadre, nous retrouvons aussi une des fonctions caractéristiques de l'hétérotopie selon Foucault qui porte un peu plus loin encore la déconstruction du réel et invite à son décroissement :

[...] créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée⁶¹⁶.

Par ailleurs, si nos trois auteurs accordent tous une place à la dimension réflexive ou métaludique au sein de leurs œuvres, elle n'a pas toujours la même importance ni la même qualité vis-à-vis de ce que nous venons d'évoquer. En effet, chez Gabriel Calderón, elle

⁶¹⁵ Irazábal, Federico, *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, op.cit., p. 132: "El teatro se siente débil en su capacidad de denuncia ya que este lugar lo ocupan los medios de comunicación. Entonces se desplaza y busca un espacio que optimice su fuerza, y lo halla en el análisis crítico y en la deconstrucción de situaciones y conceptos por todos conocidos, pero ahora mostrados bajo otro rostro (o, posiblemente, otra máscara) pero de lo que no se distancia, y en pate allí radica en su fuerza política, es de la desnaturalización de lo naturalizado. Todo aquello que damos por natural en el ámbito de los discursos sociales. El teatro que se ubica en un lugar político se encarga de romper o quebrar con esa lógica sintomática del sistema social. Muestra el artificio, la construcción, la ficcionalidad que hay detrás cada cosa." (Nous traduisons.)

⁶¹⁶ Foucault, Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits* (1984), op. cit., p. 761.

consiste principalement en une interpellation du public qui tour à tour implique le spectateur dans l'instant et suspend l'illusion. Nous verrons ainsi dans la pièce *La Moitié de Dieu* comment ce spectateur est mis à contribution à travers des adresses aussi explicites qu'intrusives qui cherchent à le prendre à partie. Chez Fabio Rubiano, les marques de la réflexivité relèvent d'une métathéâtralité plus surprenante qui questionne le dispositif spectaculaire de la télé dans *Le Ventre de la baleine* et celui de la rhétorique et sa violence dans *Mouche*. Enfin chez Rafael Spregelburd, la dimension métaludique se traduit par une réflexion métafictionnelle plus large encore qui questionne la propre plasticité de notre réalité. Nous analyserons dans *La Connerie* comment la science et son sérieux se voient mêlés au registre impur de la fiction. Nous verrons ensuite dans *Spam* en quoi les digressions linguistiques renforcent la métafiction par un questionnement sur le langage lui-même. Enfin, dans *La Paranoïa*, nous penserons comment des critères critiques et qualitatifs peuvent s'élaborer pour distinguer les fictions entre elles. Le jeu en réflexion au sein du corpus vient donc contaminer et troubler par son exemple les autres sphères de notre existence et cela proportionnellement à la place partagée avec le spectateur, autrement dit à la « politique du spectateur » disposée.

1- L'interpellation intrusive du spectateur chez Gabriel Calderón - *La Moitié de Dieu*

Si les œuvres de notre corpus ne répondent pas au modèle canonique du « bel animal », elles ne respectent pas toujours non plus le principe du quatrième mur selon lequel l'action dramatique sur scène évolue indifférente à l'existence de la salle. Ces œuvres cherchent en effet à produire des interactions avec le public et percent l'illusion de sa référence. Les pièces de Gabriel Calderón sont sans doute celles qui vont le plus loin dans ce brouillage des frontières alors qu'elles incitent à l'interpellation explicite et directe du spectateur par les personnages. Comme nous avons pu le voir lors de précédents monologues, Gabriel Calderón n'hésite pas à rompre l'illusion hermétique d'un théâtre réaliste qu'il installe à certains moments par des adresses de la scène à la salle. Partageant les réflexions et les débats qui

les animent, les personnages apostrophent fréquemment les spectateurs dans une perspective tour à tour de questionnement, d'argumentation voire de provocation comme évoquée plus avant. Si ces interpellations transforment souvent le public en un personnage supplémentaire, en un simple prétexte au déroulement du discours et de l'action, elles interrogent aussi parfois simultanément les spectateurs en tant que sujet comme partie prenante d'un collectif. Dans *La Moitié de Dieu*, le dialogue entre scène et salle est particulièrement favorisé impliquant différents types de relations. Voyons donc comment le spectateur devient d'autant plus déterminant pour la pièce qu'elle construit son sens depuis cette relation.

Il faut dire que *La Moitié de Dieu* sollicite d'emblée une attention particulière chez le spectateur dans la mesure où sa partie initiale intitulée « Livre premier : les dires ⁶¹⁷ » introduit chaque personnage sous la forme de monologues adressés à un « vous » indéterminé et changeant dont seule la salle semble pouvoir prendre la charge. La sollicitation varie selon les personnages et leur évolution, passant de la confiance à la conférence ou encore de l'intimidation à l'injonction. Ainsi, le Pape commence par un aveu surprenant en nous révélant l'horreur qu'il ressent pour son propre rôle. Il institue d'emblée une complicité confidentielle avec le public :

LE PAPE : Ce n'est pas facile d'être le Pape, je ne me plains pas, mais ce n'est vraiment pas facile. Nous pouvons dire que nous tous, ou du moins la plupart de ceux parmi nous qui croient en Dieu et répandent la parole du Christ, sommes préparés pour les situations les plus diverses. Et que quelle que soit notre responsabilité, il nous faut l'assumer avec joie et passion, que ce soit pour une kermesse de banlieue ou face aux églises du monde entier. Bon, mais, il faut avouer que cette seconde tâche est un peu plus complexe. Et, si vous me permettez la confession, vu que je suis là pour ça, mon travail est une véritable... merde. Je déteste être le Pape. Il y en a qui adoreraient, mais moi je déteste. Voilà ! Je l'ai dit ! J'ai horreur de ça ⁶¹⁸ !

⁶¹⁷ Le titre en langue originale est « Libro Primero : los dichos »

⁶¹⁸ Calderón, Gabriel, *La Mitad de Dios*, op.cit., p. 23: «No es fácil ser el papa, no me quejo, pero no es fácil. Podríamos decir que todos, o al menos muchos, de los que creemos en Dios y divulgamos la palabra de Cristo nos preparamos para muchas y diversas situaciones. Y cualquiera sea nuestra responsabilidad es asumida con la misma pasión y alegría, ya sea en un merendero de la periferia o estar al frente de las iglesias del mundo. Ahora aceptemos que un trabajo es un poco más complejo que otro. Y si se me permite la confesión, ya que para eso estoy aquí, mi trabajo es una verdadera... mierda. Detesto ser el Papa. A otros les encantaría pero yo lo detesto. Ta! Ya está! Lo dije! El Papa odia ser Papa!» (Nous traduisons.)

Depuis un tout autre registre, la Première ministre prend pour cible la communauté des spectateurs qui se voient transformés en de potentiels électeurs. Elle leur livre alors sans filtre sa vision de l'activité politique :

LA PREMIERE MINISTRE : Être drôle est une chose très complexe que n'importe quel bonimenteur ne peut maîtriser. Pour faire rire, il faut être sérieux. Le monde est rempli de clowns bas de gamme avec des blagues au goût du jour, immédiatement consommable pour les esprits simples. En ce qui me concerne, la blague de comptoir, le truc facile et la parodie stupide me laissent totalement indifférente. J'en ai marre d'écouter les éclats de rires idiots des imbéciles. Je ne suis pas là pour vous faire rire, je ne suis pas là pour vous séduire. Je suis là et nous sommes là, car nous sommes obligés de vivre ensemble. Vous êtes là pour me juger et, moi, je viens pour m'expliquer. Et je ne ferai aucune blague salasse à la mode. Je sais ce que vous pensez, je sais pourquoi vous riez et je sais ce que vous voulez. J'ai passé ma vie à le comprendre. Je vous connais davantage que vous ne me connaissez. Vous commencez à peine à bouger que, moi, j'ai eu le temps de partir et de revenir, j'ai eu le temps de mourir puis de revivre et de changer de planète, morte de rire face à la lenteur de vos allers et venues... C'est vous qui êtes La blague⁶¹⁹.

Le Soldat intègre également le public au cœur de sa réflexion, mais depuis un « nous » plus englobant et aussi plus inquiétant qui l'implique de force dans la narration. Ce « nous » désigne par glissement les soldats, le village où la guerre éclate et puis le public plus généralement. Le discours du personnage vise alors à faire prendre conscience aux spectateurs de la mystérieuse maladie dont tous souffrent et qui ne peut être guérie que par la force militaire :

LE SOLDAT : Ce jour-là, nous sommes arrivés tôt sur place. Le village compte plus ou moins une centaine de militaires en service. La moitié était là depuis la veille. Cinquante militaires armés et entraînés, ce n'est pas rien. Il y avait des troubles au sein du village depuis plusieurs jours, mais la situation venait d'empirer. Nous y sommes allés en tant que force de défense, car nous sommes là pour protéger le peuple et pas pour l'opprimer. Mais que faire quand le village se bat contre lui-même ? Nous avons essayé de les protéger de leurs propres coups. Nous ne voulons pas d'autoflagellation au sein du village, nous ne voulons pas qu'ils se fassent de mal entre eux. Au fond, ils sont comme vous et moi, ils méritent notre respect et notre attention. Il faut bien comprendre, et c'est là justement où je veux en venir, le village était malade à ce moment-là. Quelque chose l'a rendu malade, ne nous voilons pas la face. Notre village était malade et il était en train de se détruire et nous, les soldats, nous sommes arrivés pour attacher le malade à la civière et

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 15: "La gobernadora: La Gracia es una cosa tan delicada que cualquier mamotreto no puede manejarla. Para ser gracioso hay que ser serio. El mundo está lleno de payasos con el gag barato al orden del día y la comida fácil para mentes flojas. Así que el chiste guarango, el ingenio perezoso y la parodia tonta me son totalmente indiferentes. Estoy agotada de escuchar la carcajada bobeta de los imbéciles. No estoy acá para hacerlos reír, no estoy acá para convencerlos. Estoy acá y estamos acá sometidos a convivir los unos con los otros. Ustedes vienen a juzgarme y yo vengo a explicarme. Y no me voy a hacer entender con el chiste pederro del momento. Yo sé cómo piensan, sé porque que se ríen y sé lo que quieren. Me dediqué una vida a saberlo y lo sé. Yo los conozco más a ustedes que ustedes a mí, cuando ustedes van yo ya fui y vine y me morí y resucite y me mude de planeta y me cague de risa de la lentitud con la que ustedes van y vienen...Ustedes son El chiste." (Nous traduisons.)

le soigner de sa maladie. Nous savons très bien quelle était cette maladie... cette maladie, c'était nous-même. Nous tous⁶²⁰.

Dans ce panorama de monologues quelque peu sinistres, la parole du Curé dénote en prônant un message de paix. Face à la situation de crise au-dehors, il met à contribution les spectateurs à la manière d'une audience de messe. Il leur propose de réaliser une expérience mentale avec comme point d'ancrage l'idée de beauté afin de neutraliser un instant l'ambiance belliqueuse :

LE CURE : Faisons l'exercice suivant : fermez les yeux un instant. Allez, s'il vous plait, faites-le ! N'ouvrez pas les yeux. Allez, fermez les yeux comme moi. Je vais vous demander maintenant de penser à la plus belle chose que vous puissiez imaginer, de penser à la beauté, à quelque chose, quelqu'un, un lieu ou un état qui représente pour vous, pleinement, la beauté. Il peut s'agir d'une personne, d'une partie du corps, d'un instant face à un tableau ou un paysage, ou d'une fête, je ne dirai rien de plus, je ne veux pas vous influencer, je veux que vous y pensiez vraiment. N'ouvrez pas les yeux. S'il vous plait, je voudrais que vous ayez tous à l'esprit une belle pensée. Maintenant, tous, ici, nous sommes en train de penser à la beauté. Vous sentez comme l'ambiance a changé ? Cette beauté existe dans vos têtes, peu importe quand ou comment, elle existe dans vos têtes, donc elle existe tout court. Ouvrez les yeux. Je le vous demande maintenant : cette expérience que nous venons de faire ne vous a-t-elle pas procuré un instant, même court, de bonheur réel ? Vous comprenez ? L'idée de la beauté et celle du bonheur vont ensemble, elles ne se confondent pas, mais elles sont unies comme rien d'autre au monde. C'est lorsque nous ressentons la beauté que nous pensons au bonheur. Vous comprenez⁶²¹?

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 7: "Soldado: Ese día llegamos al lugar a la mañana. En este pueblo hay un centenar de efectivos militares, más o menos. Y la mitad ya estaban ahí desde el día anterior. Cincuenta militares armados y entrenados no es un número despreciable. El pueblo estaba agitado desde hacía días, pero ese día la cosa se agrandó. Y fuimos porque nuestra fuerza es una fuerza de servicio, estamos para defender al pueblo no para oprimirlo. ¿Pero qué hacemos cuando el pueblo se pelea entre sí? Tratamos de separar esos golpes. No queremos la autoflagelación de nuestro pueblo, no queremos que se lastimen entre ellos. Porque ellos son como usted y como yo y merecen nuestro respeto y nuestro cuidado. Y lo que hay que entender, y a esto quería llegar, es que el pueblo estaba enfermo en esos momentos. Algo lo enfermó, no lo neguemos. Nuestro pueblo estaba enfermo y se estaba lastimando y nosotros fuimos para atar el enfermo a la cama, para tratar la enfermedad. Y sabemos muy bien cual es era esa enfermedad... la enfermedad éramos nosotros. Todos nosotros." (Nous traduisons.)

⁶²¹ *Ibid.*, p. 10: "Cura: Hagamos este ejercicio: cierren sus ojos unos momentos ¡Vamos por favor, háganlo! No los abran. Vamos, cierren los ojos conmigo. Ahora les pido que piensen en lo más bello que puedan imaginarse, en la belleza, en algo, alguien, alguna cosa, lugar o estado que signifique para ustedes, cabalmente, la belleza. Puede ser una persona, puede ser una parte del cuerpo, puede ser un momento frente a un cuadro o un paisaje, o un fiesta, no quiero decir más, no quiero predisponerlos, quiero que lo piensen. No abran los ojos. Por favor quiero que todos tengan en su mente un pensamiento bello. Y ahora todos, acá, estamos pensando en la belleza ¿sienten como cambió el aire? Esta belleza existe en sus mentes, no importa cuando ni como, existe en su mente, por lo tanto existe. Abran los ojos. Ahora, esta idea que acabamos de visitar, les pregunto ¿No los transportó a un momento, pequeño pero real, de felicidad? ¿Se dan cuenta? La idea de la belleza y la idea de la felicidad van tomadas de la mano, no son lo mismo, pero se conectan como nada en este mundo. Es porque sentimos a la belleza que tenemos la idea de la felicidad. ¿Entienden?" (Nous traduisons.)

Finalement, le personnage de la Musulmane propose elle aussi une expérience mentale immédiate aux spectateurs. Elle les invite à prendre sa place, par la pensée et le souvenir, alors qu'elle raconte l'histoire de son enfance et essaie de les convaincre de la légitimité de son action au sein de la pièce :

LA MUSULMANE : Un jour, je suis revenue au village où je suis née et où ma mère est morte. Pour certaines personnes, comme moi, la terre où l'on naît, et où sont nés et ont disparu tous nos ancêtres, ce n'est pas n'importe quelle terre. C'est La terre. Je sais que ça a l'air bête, mais je vous demande d'imaginer la situation suivante : vous naissez dans un pays, vous y grandissez, vous y tombez amoureux, vous y jouez avec vos amis, vous y faites du camping, vous vous y ennuyez, vous y passez vos étés et vos hivers, bref vous y vivez. Imaginez un peu ce pays, maintenant, là, cette ville, pensez surtout aux rues et aux maisons. Ne pensez pas à moi, ne me regardez pas, concentrez-vous uniquement sur votre ville, sur les lieux de votre ville, ceux qui vous plaisent, ceux dans lesquels vous avez des souvenirs et dans lesquels vous et vos amis avez passé toute votre vie. Cet angle de rue où vous êtes tombés amoureux et vous avez parlé pendant des heures avec quelqu'un, cette maison où vous avez toujours rêvé d'habiter, cette rue qui, en hiver, a toujours l'air différente. Maintenant, imaginez-vous un ennemi qui vit très loin, et cet ennemi un jour vient dans votre ville et crée des liens d'amitié avec tous vos amis et séduit votre partenaire, bref il s'approprie votre ville. À partir de là ni vos amis, ni vos amours, ni votre ville ne vous apprécient, ils vous voient comme un étranger, comme l'ennemi. Et un jour, ils vous rejettent. Et vous partez, car personne ne veut être détesté, chassé ou observé comme un ennemi, n'est-ce pas ? Et là, loin de votre ville, ailleurs, vous vous rendez compte qu'ils ont volé votre ville et pire, que vous vous l'êtes laissée voler. Alors vous décidez de revenir, vous ne réclamez pas la terre, vous ne reprochez rien à vos proches ni vos amours ni à personne, vous demandez juste le droit d'être-là. Vous réclamez la terre de vos morts. Je ne partirai pas tant que je ne verrai pas mes morts enterrés⁶²².

Si les fonctions attribuées au public dans ces interventions sont différentes, l'interpellation reste le moteur principal de la parole. Le quatrième mur semble ne jamais avoir existé pour que la multitude de points de vue et d'arguments antagonistes lui soit

⁶²² *Ibid.*, p. 6: "La musulmana: Y un día yo volví al pueblo en donde nací y en el que mi madre murió. Para las personas como yo la tierra donde se nace, y donde nacieron y murieron todos los antepasados, no es cualquier tierra. Es La tierra. Sé que parece tonto, pero les pediría que imaginen la siguiente situación: Imaginen que nacen en un país, crecen en ese país, se enamoran, juegan con sus amigos, se van de campamento, se aburren, pasan los veranos y los inviernos allí, y en definitiva viven. Piensen un poco en ese país, ahora mismo, en esa ciudad, piensen sobre todo en una calle y en las casas. No piensen en mí no me miren a mí, ahora dedíquense a pensar en su ciudad y que lugares de su ciudad les gustan, en cuales tiene recuerdos y en cuales sus amigos y ustedes han gastado su vida. Esa esquina donde se enamoraron y hablaron con alguien durante horas, esa casa que siempre quisieron tener, esa calle que en invierno siempre se ve diferente. Ahora les pido que imaginen que tienen un enemigo que vive lejos, pero que ese enemigo un día viene a su ciudad y se hace amigo de tus amigos y enamora a tu pareja y se apropia de tu ciudad. Y ahora ni tus amigos ni tus amores ni tu ciudad te quieren, y te ven a vos como se ve al extranjero, al enemigo. Y un día, te echan. Y te vas porque nadie quiere ser odiado ni rechazado ni escudriñado como si fuese un enemigo no es verdad? Y allí, lejos de tu ciudad, en el más allá, te das cuenta de que te han robado y peor aún, te das cuenta de que te has dejado robar. Y entonces decidís volver. No reclamas la tierra, no reclamas a tus amistades ni tus amores ni nada, solo reclamas tu derecho a volver y estar ahí. Reclamas la tierra de tus muertos. Y yo no me voy a ir hasta que vea a mis muertos enterrados."(Nous traduisons.)

directement adressés. De fait, une interaction entre les monologues s'établit de plus en plus clairement sous son regard alors qu'ils se répondent, s'accordent ou se contredisent mutuellement. C'est donc le spectateur qui fait la synthèse des entrechoquements idéologiques et doit par-là même prendre position.

Par ailleurs, le débat idéologique se voit complété par un autre niveau de lecture à partir du « Deuxième livre : les faits ». Le drame familial sous-jacent à l'intrigue de la guerre civile y est peu à peu révélé. Il s'impose rapidement depuis un étrange mélange d'éléments à la fois mélodramatiques, fantastiques et épiques. En effet, tous les personnages sont reliés intimement par une histoire tragique de viol qui a provoqué la naissance de trois enfants (dont un mort-né) et le décès de leur mère en couches. Le Pape est le violeur, le Curé est son frère qui a dû porter la faute à sa place, la Musulmane et le Soldat sont les deux enfants survivants et la Première ministre est la sœur de la mère morte. Pour complexifier l'action un peu plus encore, le Pape et la Musulmane ont des pouvoirs magiques qui leur permettent de jeter des sorts aux autres personnages. Par exemple, la Musulmane fait tomber « enceinte » le Curé et condamne la Première ministre à faire pleuvoir des pains pour chaque grossièreté prononcée. Ainsi, les retrouvailles extravagantes de cette *telenovela* d'un autre genre deviennent le nouveau centre d'intérêt de l'action.

L'interpellation du spectateur et sa participation dans l'avancement de la pièce s'en voient dédoublées puisqu'il s'agit d'évaluer la qualité de la fiction en cours en plus d'écouter et de trancher entre les points de vue polémiques. Cette sollicitation du spectateur se fait à travers de nombreux apartés où chacun des personnages invite le public à reconsidérer sa place de spectateur :

LA MUSULMANE : J'exige que tu nous dises tous tes secrets.

LE PAPE : Croyez-moi, vous ne voulez pas vraiment les connaître.

LA PREMIERE MINISTRE : Essaye pour voir.

LE PAPE : Non.

LE SOLDAT : *Aparté* - Je suis le seul à être complètement perdu dans cette série télé mexicaine ? - *Fin de l'aparté.*

LA MUSULMANE : Il va donc falloir te les arracher.

LE CURE : S'il vous plait, je suis enceinte et je ne crois pas pouvoir supporter tout ça.

LE MUSULMANE : Ah ! Maintenant vous venez m'implorer ? Je me demande si vous avez daigné aider ma mère quand elle vous suppliait de ne pas la laisser mourir.

LE PAPE : Mon frère, ne t'agenouille pas devant le démon.

LA MUSULMANE : Pourquoi ne nous dites-vous pas toute la vérité ?
 LA PREMIERE MINISTRE : Quoi ? Il reste encore des secrets ?
 LA MUSULMANE : Entre toutes les questions inutiles que vous vous êtes posées, vous ne vous êtes pas demandé pourquoi je l'ai fait descendre lui - *en désignant le Soldat* -
 LE SOLDAT : Moi ?
 LE CURE : Tu ne devrais pas faire ça.
 LE SOLDAT : Quoi ? Je suis descendu parce que j'ai reçu l'ordre de vous sauver et... parce que je t'ai vue et depuis que je t'ai vue...
 LA MUSULMANE : Je t'aime.
 LE SOLDAT : Je crois bien que moi aussi.
 LA MUSULMANE : N'aie pas peur, mon amour n'est pas celui d'une femme pour un homme, ce n'est pas ce type d'amour-là.
 LE SOLDAT : Non c'est quelque chose d'autre, c'est comme...
 LA MUSULMANE : L'amour pour la famille ?
 LE SOLDAT : Oui.
 LA PREMIERE MINISTRE : Quoi ?
 LE PAPE : Le serpent a beaucoup de venin à répandre et elle ne s'arrêtera pas avant d'avoir tout empoisonné.
 LA MUSULMANE : Pourquoi ne nous dites-vous pas combien d'enfants sont nés ?
 LA PREMIERE MINISTRE : Quoi ?
 LE CURE : C'est très douloureux tout ça, je vous demande pardon Seigneur !
 LE PAPE : *Aparté* - Chers amateurs de séries télé vénézuéliennes, vous allez adorer cette partie - *Fin de l'aparté*.
 LA PREMIERE MINISTRE : Comment as-tu pu me mentir à ce point ?
 LE CURE : Je n'ai pas menti
 LA PREMIERE MINISTRE : Tu m'as dit que l'enfant était mort-né et que ma sœur n'avait pas survécu.
 LE CURE : Et c'est ce qu'il s'est passé !
 LA MUSULMANE : Quelle mauvaise foi, ce curé ! Écoute, tata, techniquement, il ne t'a pas menti, mais il ne t'a pas non plus dit toute la vérité. Cette nuit-là, maman a donné naissance à un enfant mort-né, mais, après lui, je suis née et ensuite mon frère. Maman a accouché de triplés. Nous, les deux survivants, on nous a donnés aux militaires. J'ai fini sur un autre continent et mon frère est devenu soldat⁶²³.

⁶²³ *Ibid.*, pp. 37-38: "Musulmana- Yo te exijo que nos digas todos tus secretos Papa- No querés saber mis secretos Musulmana- Probame Papa- No Soldado- *Aparte*- ¿Soy el único que está perdido en esta novela mexicana? *Fin del aparte*. Musulmana- Parece que vamos a tener que arrancarte todas las mentiras. Cura- Por favor, estoy embarazado y no creo que pueda soportar esto Musulmana- ¿Ahora viene rogando? Me pregunto si ayudó así a mi madre cuando ella le rogaba que no la dejara morir Papa- Hermano no te arrodilles frente al demonio Musulmana- ¿Por qué no cuentan toda la verdad? Gobernadora- ¿Qué? ¿Hay más? Musulmana- Entre todas las preguntas inútiles que se hicieron, no se preguntaron ¿Por qué lo hice bajar a él? -*por el soldado*- Soldado- ¿A mí? Cura- No tenés que hacer esto. Soldado- ¿Qué pasa? Yo bajé porque tengo la orden de sacarlos y...porque te vi y desde que te vi... Musulmana- Te amo Soldado- Yo creo que también Musulmana- No te asustes, mi amor tampoco es una amor de una mujer a un hombre, no es ese tipo de amor Soldado- No, es un amor diferente, es como de... Musulmana- ¿De familia? Soldado- Sí Gobernadora- ¿Qué? Papa- La serpiente tiene mucho veneno para largar y no va a parar hasta que lo envenene todo Musulmana- ¿Por qué no nos dicen cuántos niños nacieron? Gobernadora- ¿Cómo? Cura- ¡Es muy doloroso esto, perdón Señor! Papa- *Aparte*- Atención amantes de telenovelas venezolanas porque van a adorar esta parte- *Fin del aparte*. Gobernadora- ¿Cómo pudiste mentirme así? Cura- Yo no mentí Gobernadora- Me dijiste que había nacido muerto un niño y que mi hermana había muerto Cura- ¡Y fue así! Musulmana- ¡Qué cura tramposo! Bueno tía, técnicamente él no te mintió, sino que no te dijo toda la verdad. Esa noche, mamá dio a luz a un niño muerto, pero después de ese vine yo y luego mi hermano. Mamá dio a luz una trinidad de hijos esa noche. Los dos sobrevivientes fuimos dados a los militares. Yo termine en otro continente y mi hermano terminó siendo militar." (Nous traduisons.)

Ainsi les personnages mêlent à leur dialogue des appréciations intimes sur le déroulement de l'action qui se révèlent particulièrement déifiantes. Plusieurs d'entre elles anticipent d'ailleurs les réactions et réflexions critiques des spectateurs en questionnant leur incompréhension, leur ennui ou leur impatience face à l'embrouillement incongru des perspectives et des styles. Dans ce sens, le personnage du Pape interpelle très tôt son audience. En retournant la complicité installée plus avant, il lui reproche son goût pour le divertissement facile :

LE PAPE : Je commence à sentir l'impatience de ce côté de la salle. Vous voulez comprendre, n'est-ce pas ? Vous ne savez pas d'où sort tout ça, ni où ça va... moi, j'ai dû faire face pendant des années, dimanche après dimanche, à une audience impatiente de trouver un sens. Ils venaient m'écouter et, à peine entrés, ils me demandaient « Ça va durer longtemps, mon Père ? Parce que j'ai pas beaucoup de temps ». Avant, mes messes duraient toute la matinée ; ensuite, elles se sont réduites à quarante minutes et je voyais encore des bâillements et la moitié regardait sa montre. Me voilà donc, face à une audience qui est venue en pensant déjà à s'en aller. Non, mais vous me prenez pour qui ? Une laverie automatique ? Vous voulez venir lavez votre linge sale rapidement et vous enfuir aussitôt que possible ? Non, non, non. Vous êtes des impertinents, des impatients, vous êtes habitués à l'instant présent, vous voulez comprendre, synthétiser, vous voulez savoir et que tout se résolve vite vite⁶²⁴.

Certains commentaires sont ouvertement dépréciatifs et invitent le spectateur à reconnaître la mauvaise facture de la pièce. Le dernier livre « La Trinité » est significatif à cet égard. Les personnages du Curé, du Soldat et de la Première ministre deviennent littéralement les spectateurs sur scène du combat opposant le Pape à sa fille. La Première ministre fait part de son avis critique sur le ridicule du duel entre le bien et le mal qu'ils sont censés incarner :

LA PREMIERE MINISTRE : Qu'est-ce qu'il crie, non ? Vous y croyez vraiment ? Peu importe de toute façon, car eux, ils y croient. Mais qu'on y croie ou pas, il faut participer. Quel manque de respect, vous ne trouvez pas ?! Avec leurs grimaces, leur jeu outrancier, leur surplus de sentiments. Et encore un cri ! Encore une pouffée de rire ! Avec cet air grossier, regardez, pour rajouter à

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 8: "LE PAPE: Puedo sentir en estos momentos la impaciencia de ese lado. Quieren entender no? No saben por dónde viene todo esto, de que va la historia... yo me paré durante años, domingo tras domingo, frente a una audiencia impaciente de sentido. Venían a escucharme y ya cuando entraban me preguntaban ¿durará mucho hoy padre? porque no tengo mucho tiempo. Antes mis misas duraban toda la mañana, después si las hacía de 40 minutos ya veía bostezos y la mitad mirando sus relojes. Ahí estoy yo parado frente a esta audiencia que ha venido pensando en irse ¿Pero que soy yo? ¿Un lavadero automático? ¿Quieren venir dejar su ropa sucia que la lave rápido y retirarla lo más antes posible? No, no, no. Son impertinentes, impacientes, han sido educados para el instante, quieren entender, unir, quieren saber y quieren que todo se resuelva ya." (Nous traduisons.)

l'émotion. Tout cet attirail d'effets et de pouvoirs magiques... c'est un peu trop, non ? Regardez-les, en train de se battre, l'un représentant Dieu et l'autre le Diable. Ils se la jouent carrément⁶²⁵.

Le Soldat adopte lui un statut ambigu de porte-parole qui tente tant bien que mal de justifier le choix de la pièce et de sa mise en scène :

LE SOLDAT : Si vous avez trouvé ça trop excessif, nous vous demandons de bien vouloir nous pardonner. Nous savons aussi que cette nuit, le pardon a perdu un peu de son sens, mais recevez nos sincères excuses. Nous parlons de choses qui nous touchent et nous passionnent, vraiment. Et nous espérons vous le raconter et vous le montrer pour que cela vous touche également⁶²⁶.

Ainsi les interpellations intrusives dans *La Moitié de Dieu*, et plus largement dans le théâtre de Gabriel Calderón, sont récurrentes. Elles visent à impliquer explicitement le public dans une alchimie entre réalité et fiction plus ou moins réussie. La qualité de l'histoire et des dialogues importe peu tant que la dynamique contagieuse de la scène provoque un débat ouvert dans la salle. Il nous semble que, si la participation réflexive du public n'est en rien assurée par la seule interpellation, l'ici et maintenant de la représentation offre toute l'énergie dont elle est capable.

2- Une métathéâtralité critique chez Fabio Rubiano

Multiple et variant, le concept de métathéâtralité⁶²⁷ trouve lui aussi son unité dans la réflexivité de l'activité théâtrale, lorsque cette dernière pointe le fait qu'il y ait théâtre. Exposant l'événement en cours, du côté de la fabrication ou de celui du partage avec un public, la métathéâtralité peut permettre d'établir une distance critique sur les enjeux et les implications des dispositifs en question. Présente chez nos trois auteurs à travers des clins d'œil permanents à la dimension technique et pragmatique de la représentation, certaines

⁶²⁵ *Ibidem*: "La Gobernadora- ¿Cómo grita no? ¿Ustedes le creen algo? Bueno no importa, porque ellos lo creen. Y en su jueguito hay que participar se quiera o no, se crea o no. ¡¿Qué irrespetuosos que son no?! Haciendo esas muecas, esa sobreactuación, esa exageración del sentimiento. ¡Otro grito! ¡Otra risotada! Ese gesto grosero, ahí miren, para subrayar el sentimiento. Toda esta parafernalia de efectos y poderes...no es un poco mucho? Mírenlos, luchando, cada uno representando a Dios y al Diablo. Pretensiosos." (Nous traduisons.)

⁶²⁶ *Idem*: "El Soldado- Si les pareció un exceso le pedimos perdón. Sabemos que esta noche el perdón ha perdido un poco su valor, pero acepten nuestras sinceras disculpas. Hablamos de cosas que a nosotros nos emocionan y nos apasionan, mucho. Y teníamos la esperanza de contarlos y de mostrarlos para que ustedes se emocionaran." (Nous traduisons.)

⁶²⁷ Sa première formulation théorique apparaît dans l'ouvrage de Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963) s'attachant notamment à signaler quand il y a théâtre dans le théâtre.

pièces de Fabio Rubiano poussent l'expérience jusqu'à une pensée critique plus générale du dispositif théâtral. En effet, qu'il s'agisse de la récupération par le spectacle télévisuel des problématiques sociétales dans *Le Ventre de la baleine* ou de la rhétorique qui se met en scène pour montrer la violence de la parole dans *Mouche*, la représentation se dénonce et implique un questionnement sur tous les autres théâtres qui ne disent pas leurs noms et qui régissent pourtant notre réel.

2-1 Du théâtre à la télé, le dispositif spectaculaire questionné – *Le Ventre de la baleine*

Dans la pièce *Le Ventre de la baleine*, l'enquête de l'inspecteur Lazaro est toute tracée alors que les différents points de vue se succèdent pour informer le public. Elle est surtout le prétexte pour faire le portrait d'une société peu respectable où la corruption s'établit à partir des logiques inégalitaires et de l'exploitation des plus faibles. Pourtant, le jeu de l'enquête policière mène au procès car Lazaro réussit à faire témoigner les victimes et à arrêter les présumés coupables. Tout laisse à penser que le procès final viendra offrir un peu de justice et d'espoir dans cette sombre réalité. Le retournement n'en est que plus vif lors d'un procès qui prend la forme d'un show télévisuel auquel le spectateur est intégré en tant que juge principal.

« Le téléspectateur est le procureur » se présente comme une caricature d'émission de télé-réalité où les auditeurs peuvent décider en votant du sort des participants et de l'évolution voire même de l'aboutissement de l'émission. Ils votent ici pour choisir le candidat qu'ils veulent épargner de la condamnation parmi les présumés coupables :

LE JOURNALISTE : Aucun de nous ne peut juger, aucun de nous n'a le pouvoir de dire qui est coupable et qui ne l'est pas.

Pourquoi ? Parce que...

(Il tourne le micro en direction de la salle et nous entendons le public chanter en chœur « Le téléspectateur est le procureur »)

Aujourd'hui, nous saurons tout ! ⁶²⁸

⁶²⁸ Rubiano, Fabio, *EL Vientre de la ballena*, op.cit., pp. 56-57: "Periodista. Ninguno de nosotros juzga, ninguno de nosotros tiene la potestad de decir si alguien es culpable. ¿Por qué?, Porque... (*Pone el micrófono en dirección al público y escuchamos en coro "El Televidente es el Fiscal"*) Hoy sabremos todo. "(Nous traduisons.)"

Certains indices au cours de la pièce nous font comprendre *a posteriori* que tout est en lien avec ce grand jeu plus que douteux. Ainsi, dans la scène suivante, le Vendeur nous explique comment, après avoir abandonné son nourrisson, une femme rentre chez elle pour regarder la fameuse émission de télévision :

Pendant ce temps, la femme que nous avons appelée Jocaste, arrive chez elle, met le riz à cuire à feu doux, allume la hotte de la cuisine puis la télé. « Le téléspectateur est le procureur » est en train de commencer, elle remplace ses chaussures par des pantoufles et téléphone à l'épicerie pour se faire livrer une demi-bouteille de vinaigre...

Un quart de la bouteille servira à assaisonner la salade et quant à l'autre quart elle le boira pur pour expulser les déchets laissés par le bébé⁶²⁹.

A la manière d'un *Big Brother* qui ferait le lien entre toutes les intrigues de la pièce, l'émission donne l'impression de s'introduire dans les existences des personnages au point de les faire assister au spectacle de leur propre vie. Le personnage du Vendeur, dont les speeches publicitaires concordent bien avec le registre populiste d'une émission de télé-réalité, pourrait être ainsi le marionnettiste qui dirige toute la pièce. Comme le note Sandra Camacho à propos de plusieurs pièces colombiennes contemporaines :

Le dispositif qui construit l'univers urbain de cette dramaturgie c'est la télévision. C'est l'organisme de contrôle fréquent chez ces auteurs. Dans l'œuvre de Rubiano, le set de télévision est un lieu propice pour banaliser les problématiques familiales et sociales ainsi que la violence infantile, ou tout autre fait horrible qui se passe en ville⁶³⁰.

À l'heure du procès, ou plutôt de son simulacre, la scène devient une arène pour les coupables. Tous les prétextes sont bons afin de convaincre le public et remporter des votes. À partir d'arguments plus consternants de superficialité les uns que les autres, chaque personnage développe sa défense :

L'ELECTRICIEN : Moi aussi, je suis désolé.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 44: "Mientras esto sucede, esta mujer a la que hemos llamado Yocasta, llega a su casa, pone un arroz a fuego lento, prende el extractor de olores, enciende el televisor, están dando "El Televidente es el Fiscal", se cambia los zapatos de calle por unas pantuflas, llama por teléfono y pide a la tienda de domicilios media botella de vinagre... Un cuarto de la botella la utilizará para sazónar la ensalada y el otro cuarto para tomárselo puro y expulsar los residuos que ha dejado el bebé." (Nous traduisons.)

⁶³⁰ Camacho López, Sandra, "Construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea. Preliminares", in *CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 6, no 8, 2012, p. 55 : "El dispositivo que construye el universo de lo urbano en esta dramaturgia es la televisión. Este es el organismo de control recurrente en estos autores. En la obra de Rubiano el set de televisión es el lugar propicio para banalizar la desgracia familiar y social y la violencia infantil, o cualquier otro hecho horroroso acontecido en la urbe." (Nous traduisons.)

Je suis prêt à réparer tous les appareils électriques de vos foyers à 50% du prix.

LE DENTISTE : Je suis un professionnel, je n'ai touché mes patients qu'avec la main d'Hippocrate. Cependant, je fais la promesse d'arrêter l'odontologie et de me spécialiser en gynécologie et obstétrique afin d'éviter tout danger dans le futur. Je parle deux langues. Votez pour moi. Le numéro 5 sur vos écrans. Vous pouvez appeler dès maintenant [...]

LE VENDEUR : Comme il est impossible de rendre les enfants à leur mère et d'effacer le mal que nous avons fait, nous vous proposons une compensation symbolique grâce à ces poupées en plastique de qualité supérieure. Elles viennent de Chine, maintenant que s'ouvrent les relations commerciales avec ce puissant et admirable pays que nous avons toujours respecté.

Merci à tous pour votre compréhension⁶³¹.

L'humour noir perceptible dans ces pseudo plaidoyers laisse entendre que la problématique sociale est loin d'être remise en question par le dispositif de la télévision. Cette dernière l'utilise pour faire de l'audimat en suivant la logique du voyeurisme propre au fait-divers. Par le vote, elle crée ensuite l'illusion d'un pouvoir décisionnel chez les téléspectateurs. Là, le jeu est montré de manière cynique comme un moyen d'expression du consumérisme décérébré.

Finalement l'émission n'apporte rien en termes de justice, bien au contraire, elle se construit sur le manque de justice qui permet d'avoir toujours de nouvelles histoires à raconter. De fait, alors qu'aucune sentence n'a été prononcée, l'émission se termine sur l'intervention promotionnelle du journaliste pour l'émission du lendemain :

LE JOURNALISTE : Et demain, une nouvelle histoire. Bye bye.
(Jingle de fin⁶³².)

Par glissement de la salle de théâtre au plateau télé, les spectateurs se retrouvent malgré eux à la place des téléspectateurs. Comme l'indique Víctor Viviescas à propos d'*Amours simultanés*, Fabio Rubiano sait provoquer cet effet de confusion chez le spectateur alors que la fiction sur la scène devient perméable au présent de la représentation :

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 68-70: "Electricista: Yo también estoy arrepentido. Estoy dispuesto a reparar cualquier aparato eléctrico de sus hogares a mitad de precio. Dentista. Soy un profesional, nunca toqué a ninguno de mis pacientes más que con la mano de Hipócrates. Sin embargo prometo dejar la Odontología y especializarme en Ginecología y Obstetricia, para evitar futuros riesgos. Hablo dos idiomas. Voten por mí. El número 5 en sus pantallas. Llame ya.[...]Vendedor : Como es imposible devolver las criaturas a sus madres y reparar el daño que hemos causado, haremos una reparación simbólica con estos muñecos de plástico de la mejor calidad hechos en China, ahora que se abren las relaciones con ese poderoso y admirable país al que siempre hemos respetado. A todos ustedes gracias por su comprensión." (Nous traduisons.)

⁶³² *Ibid.*, p. 71: "Periodista. Mañana una nueva historia. Chao. (*Cortina musical.*)" (Nous traduisons.)

L'œuvre dissout le temps de l'action et l'homogénéise avec le temps de la représentation, elle rend le temps présent de la scène plus absolu pour le spectateur qui peut l'expérimenter de manière sensible, comme si ce temps devenait indépendant de l'ordre logique et causal du déroulement des événements⁶³³.

Les spectateurs de théâtre sont donc physiquement intégrés à la sombre fiction télé depuis une même posture de public assistant à un divertissement et auquel s'adressent explicitement les personnages. Dans les répliques suivantes, les didascalies indiquent une participation aussi active que consensuelle du public dans l'émission :

L'ELECTRICIEN : (*À la manière d'un humoriste de stand-up.*) Ils me payaient pour que je couche avec l'idiot. (*Rires et applaudissements.*) Le Commercial, lui, il n'aimait pas ça. Il ne peut pas. Il préfère les enfants et les adolescentes... Avec de l'expérience. (*Il rit.*) Le sang me fait peur. Je me suis évanoui quand elle a saigné pour la première fois et pendant l'accouchement.

ELENA : C'est un nul. (*Applaudissements du public.*)

L'ELECTRICIEN : Je recevais un pourcentage pour chaque enfant engendré.

Pour ceux qui naissaient avec des problèmes, le pourcentage était moindre, proportionnellement aux organes qui pouvaient se vendre sur le marché.

LE JOURNALISTE : Avez-vous été avec d'autres femmes ?

L'ELECTRICIEN : Faire la liste prendrait au moins dix émissions.

(*Il rit. Applaudissements*⁶³⁴)

Quel que soit le traitement de ces didascalies dans la mise en scène, elles obligent à penser une fusion entre les deux types de publics, téléspectateurs et spectateurs de théâtre. La dystopie sociale décrite dans la fiction s'immisce alors dans la réalité de la représentation elle-même et implique indissociablement le public comme une communauté de citoyens responsables de cette société désastreuse.

Entre banalisation, instrumentalisation et mise en scène de la violence, le dispositif spectaculaire ludique qui mélange ici volontairement les moyens du théâtre avec ceux de la

⁶³³ Viviescas, Victor, *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla estar de Santiago García y amores simultáneos de Fabio Rubiano)*, op.cit., p. 177 : "La obra disuelve el tiempo de la acción y lo homologa con el tiempo de la representación, vuelve más absoluto el presente actual de la escena, que se independiza del orden lógico o causal de la ocurrencia de los acontecimientos, en la verificación sensible del espectador." (Nous traduisons.)

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 68: "Eléctrico. (*Como cómico de Stand-up*) Me pagaban para que me acostara con la tonta. (*Risas y aplausos.*) Al Vendedor no le gustaba. No puede. Solo le gustan los niños y las adolescentes... Con experiencia. (*Ríe.*) La sangre me da impresión. Me desmayé cuando le salió sangre la primera vez y en el parto. Elena. Es un mediocre. (*Aplausos del público.*) Eléctrico. Recibía un porcentaje por cada niño que nacía. Por los defectuosos el porcentaje era menor de acuerdo a los órganos que se podían ubicar en el mercado. Periodista. ¿Hubo más mujeres? Eléctrico. Esas revelaciones ocuparían por lo menos diez programas. (*Serie. Aplausos.*)" (Nous traduisons.)

télé, dévoile ses limites éthiques et questionne une société en train de se regarder. Selon les choix de mise en scène et d'interprétation, cette question sensible de la responsabilité de la communauté pourra être plus ou moins soulignée dans la mesure où elle fera participer effectivement les spectateurs au vote. Ainsi, le théâtre permet à travers son dédoublement télévisuel une expérience critique grandeur nature où le spectateur est amené à prendre ses responsabilités face à la participation qu'on lui propose. Dans les faits, chaque spectateur sentira la pertinence de l'expérience selon sa sensibilité et sa propre réflexion sur le sujet. Le glissement d'un espace fictif à celui physique de la représentation reste quoiqu'il en soit une piste intéressante à creuser dans la réflexion sur le jeu.

2-2 Théâtre et rhétorique ou la violence de la parole – *Mouche*

Nous évoquions précédemment comment la pièce *Mouche* déploie un univers particulièrement sanglant, dans la lignée de Sénèque et de Shakespeare, mais en relativise les effets à travers une représentation non réaliste voire farcesque des faits. L'attention se porte alors davantage sur la parole des personnages qui semble souvent d'autant plus inquiétante qu'elle laisse entendre une violence symbolique d'une tout autre complexité. C'est particulièrement le cas dans la scène centrale de la pièce en question où Lavinia est violée et mutilée par Démétrio et Chiron, alors que les actes de violence sont les conséquences directes de la force rhétorique de la parole. Largement remaniée en comparaison avec la version originelle, cette scène insiste en effet davantage sur la construction d'un argumentaire rhétorique dans les dialogues que sur les actes sexuels et physiques en eux-mêmes. Alors qu'il partage avec elle la parole et le discours, le théâtre devient l'espace d'exposition de la rhétorique et de ses possibles effets aliénants.

En tant qu'art de convaincre, la rhétorique relève en effet d'une certaine mise en scène de la parole impliquant des rôles, un public et une convention. Elle passe par le dialogue, même s'il est imaginaire entre des interlocuteurs et au sein duquel se jouent des rapports de force depuis l'utilisation complexe du langage. La scène de viol en question souligne explicitement cette connivence entre rhétorique et théâtralité en faisant référence aux procédés mis en

place pour réussir à manipuler Lavinia par la parole et lui faire accomplir volontairement le plan imaginé par Tamora. Alors que cette dernière constate combien Lavinia attire tous les désirs des personnages masculins, elle élabore un piège où une fois Lavinia violée par ses deux fils Démétrio et Chiron, ces derniers feront croire à Tito que les coupables ne sont autres que ses propres fils, Lucio et Quinto, ce qui l'entraînera à tuer ses enfants par erreur, le plongeant dans la disgrâce.

Pour revenir à la scène qui nous intéresse ici, toute la stratégie persuasive repose sur le fait de créer une complicité entre la victime et ses bourreaux. Les innocents deviennent coupables alors que les bourreaux prétendent leur offrir une solution. Comme Démétrio l'indique, il s'agit de convaincre Lavinia de la nécessité de ces actes de violence pour son propre bien :

DEMETRIO : Vous savez que nous allons vous violer ?

LAVINIA : Quoi ? Non, je ne savais pas.

DEMETRIO : Maintenant, vous le savez.

LAVINIA : Non.

DEMETRIO : Si.

DEMETRIO : Nous aurions mille raisons à vous donner pour lesquelles vous n'allez pas crier, demander de l'aide, courir ou essayer de vous échapper. Il ne sera pas nécessaire de vous les énumérer.

LAVINIA : Je vais m'évanouir.

DEMETRIO : Ça serait le plus simple, oui.

LAVINIA : Si vous me violez, je vais devoir me tuer.

DEMETRIO : Vous l'avez dit.

LAVINIA : Vous pourriez me tuer avant de me violer.

CHIRON : Non.

DEMETRIO : Nous devons avancer par étape. Premièrement : parler.

LAVINIA : Voulez-vous que je supplie ?

DEMETRIO : Nous voulons que vous acceptiez.

LAVINIA : (*Surprise.*) Quoi ?

DEMETRIO : Votre viol.

LAVINIA : Je vais vomir.

DEMETRIO : Ce n'est pas grave.

CHIRON : Non.

LAVINIA : S'il vous plait.

DEMETRIO : C'est votre première supplication ?

LAVINIA : Je suis vierge et je vais me marier.

DEMETRIO : Justement.

LAVINIA : Je vais bientôt mourir.

DEMETRIO : Nous ferons en sorte que cela n'arrive pas.

LAVINIA : Qu'est-ce que vous allez me faire ?

DEMETRIO : Nous vous l'avons déjà dit.

LAVINIA : Ce n'est pas juste.

DEMETRIO : Vous savez bien que si.
 LAVINIA : Non.
 CHIRON : Si.
 DEMETRIO : Vous nous remercieriez de tout ce nous aurons fait pour vous.
 LAVINIA : C'est une blague ?
 DEMETRIO : C'est pour de vrai.
 LAVINIA : Vous allez me violer ?
 DEMETRIO : Seulement si vous acceptez⁶³⁵.

Pour ce faire, Démétrio commence par rendre hommage à Lavinia pour sa droiture et sa loyauté envers son futur mari Bassiano afin de rétablir une confiance après l'annonce du viol. À partir de la séduction, Démétrio emploie la culpabilisation en avançant que sa pureté et sa foi exemplaires doivent être mises à l'épreuve par le viol. Celui-ci permettra, selon lui, d'accéder à un véritable statut de sainte :

DEMETRIO : Je sais que vous me comprenez. Jusque-là, vous avez rendu publique votre image superficielle et vous avez maintenu secrète la partie invisible... mais bien réelle. Une fois que cette partie prendra forme, j'ai peur que votre condamnation, et donc les châtiments qui vont avec, soient inévitables. Je ne fais pas seulement allusion aux tortures horribles qu'infligent les hommes de Bassiano, le démembreur. Vous avez une réputation, une volonté et une morale qu'aucune braise de l'enfer ne pourrait atteindre, et le meilleur de tout ça, c'est que, pour préserver ces qualités, vous n'avez pas besoin de faire le moindre effort. Cela fait partie de votre comportement habituel. C'est naturel... J'ai dit « le meilleur dans tout ça » ?
 LAVINIA : Oui.
 CHIRON : Oui.
 DEMETRIO : Non ! Le meilleur... non. Pardon, le pire dans tout ça, plutôt.
 LAVINIA : C'est quoi ?
 DEMETRIO : Que ça ne vous demande aucun effort.
 LAVINIA : Le pire ?
 DEMETRIO : En effet, si cela ne vous demande aucun effort...
 Quel sacrifice êtes-vous en train de faire ?
 Quels obstacles êtes-vous en train de dépasser ?
 Quelles tentations êtes-vous en train de vaincre ?
 Est-ce qu'une victoire sans sueur a une valeur ?
 Répondez s'il vous plaît.
 (*Lavinia ne répond pas.*) Vous considérez-vous digne d'une réputation impeccable, sans jamais avoir seulement risqué de la tacher ?

⁶³⁵ Rubiano, Fabio, *Mosca, op.cit.*, pp. 48-49: "Demetrio. ¿Sabe que la vamos a violar? Lavinia. ¿Qué?... No lo sé Demetrio. Ya lo sabe. Lavinia. No Chirón. Si Demetrio. Tenemos mil justificaciones por las cuales usted no va a gritar, pedir auxilio, correr o intentar escapar. Enumerarlas se hace innecesario Lavinia. Me voy a desmayar Demetrio. Sería lo más cómodo Lavinia. Si me violan me tendré que matar Demetrio. Usted lo ha dicho Lavinia. Me pueden matar antes de violarme Chirón. No Demetrio. Tendremos que ir por partes. Primero: Hablar Lavinia. ¿Quieren que suplique? Demetrio. Queremos que acepte Lavinia. (*Aturdida*) ¿Qué? Demetrio. Su violación Lavinia. Voy a vomitar Demetrio. No importa Chirón. No Lavinia. Por favor Demetrio. ¿Esa es su primera súplica? Lavinia. Soy virgen y me voy a casar Demetrio. Precisamente Lavinia. Me voy a morir pronto Demetrio. Trataremos de que no Lavinia. ¿Qué me van a hacer? Demetrio. Ya se lo dijimos Lavinia. No es justo Demetrio. Sabe que si Lavinia. No Chirón. Si Demetrio. Nos agradecerá todo lo que hagamos por usted Lavinia. ¿Es mentira? Demetrio. Es verdad Lavinia. ¿Me van a violar? Demetrio. Solo si usted acepta." (Nous traduisons.)

LAVINIA : Je crois que...

DEMETRIO : Nombre des saints sont saints car, face aux atrocités les plus terribles commises contre leur corps, ils n'ont jamais renié leurs convictions. S'ils n'avaient pas été torturés, ils ne seraient pas des saints, ils manqueraient de courage. Vous ne croyez pas ?

LAVINIA : Oui.

DEMETRIO : Avez-vous exposé votre volonté à une mise à l'épreuve ou avez-vous seulement toujours marché sur le droit chemin ?

LAVINIA : Toujours.

DEMETRIO : Éloignez-vous toujours les pensées que vous appelez « mauvaises » de votre esprit à l'instant même où elles apparaissent ?

LAVINIA : (*Elle doute.*)... Oui.

DEMETRIO : Je reprends donc. Vous considérez-vous digne d'une réputation impeccable, sans jamais ni même avoir risqué de la tacher ?

LAVINIA : Vu sous cet angle... non⁶³⁶.

Alors que la démonstration va en avançant, Démétrio attire l'attention de Lavinia sur le fait qu'elle risque la répudiation de son époux le soir même du mariage si elle se risque à montrer son plaisir lors du premier rapport. Il propose donc un viol préalable afin qu'elle puisse contrôler les effets du plaisir le soir en question :

DEMETRIO : [...] Vous êtes condamnée Lavinia !

LAVINIA : Quoi ?

DEMETRIO : Je suis désolé.

LAVINIA : Quoi ?

DEMETRIO : Pour l'instant. Mais mon frère et moi nous vous sauverons. À partir d'aujourd'hui, votre vie sera différente. Vous avez de la chance. Vous pensez toujours à vous marier ?

LAVINIA : C'est la seule chose à laquelle je pense.

DEMETRIO : Et vous péchez en faisant cela.

LAVINIA : Non.

CHIRON : Si.

DEMETRIO : Je vous explique. Quand vous arriverez au lit avec Bassiano, vous vous laisserez envahir par vos désirs, sûrement sans la complicité de votre mari. Lui constatera votre frénésie, que vous

⁶³⁶ *Ibid.*, pp. 50-51 : "Demetrio. Sé que me entiende. Hasta ahora, ha hecho pública su imagen visible y ha mantenido en privado la invisible... pero real. Una vez esa invisibilidad suya tome cuerpo, me temo que serán inevitables, su condenación y por lo tanto, los merecidos castigos, y no me refiero solo a aquellos tormentos espantosos que infligen los hombres como Bassiano el descuartizador. Posee usted una reputación, voluntad y moral a la que no llega ni la luz tenue de una brasa del infierno, y lo mejor de todo: es que para mantener esas cualidades no requiere del más mínimo esfuerzo, es parte de su comportamiento habitual. Es natural... ¿Dije "Lo mejor de todo"? Lavinia. Si Chirón. Si Demetrio. ¡Ah!, lo mejor... no. Perdón, Lo peor de todo, es eso Lavinia. ¿Qué? Demetrio. Que no le cuesta ningún esfuerzo Lavinia. Lo peor? Demetrio. Si no le cuesta esfuerzo alguno... ¿De qué se está sacrificando? ¿Qué obstáculos supera? ¿Qué tentaciones derrota? ¿Tiene valor una Victoria sin competidores? Conteste por favor (*Lavinia no contesta*) ¿Se considera digna de una reputación impecable, sin haberla puesto nunca en peligro de mancharla? Lavinia. Creo que... Demetrio. Una gran cantidad de santos son santos porque ni ante las atrocidades más espantosas contra sus cuerpos han renegado de sus convicciones. De no haber sido torturados no serían santos, carecerían de valor. ¿O sí? Lavinia. No Demetrio. ¿Se ha expuesto usted a una prueba de su voluntad, o siempre ha marchado por el camino de la rectitud? Lavinia. Siempre Demetrio. ¿Aparta siempre los pensamientos que usted llama "malos", de su cabeza en el instante mismo que aparecen? Lavinia. (*Duda*). Si Demetrio. Entonces le repito, ¿Se considera digna de una reputación impecable, sin haberla puesto nunca en peligro de mancharla? Lavinia. Así... no." (Nous traduisons.)

manifesterez par vos paroles, vos positions ou vos parfums provocants. Vous n'avez jamais pensé qu'il pourrait alors vous répudier ?

LAVINIA : Non.

DEMETRIO : Ma petite, vous vivez dans quel monde et dans quelle époque ? Votre mariage peut ne durer qu'un seul jour si vous laissez vos pulsions triompher. Et tout cela, à cause de quoi ? Parce que vous ne vous y êtes jamais confrontée et que vous ne savez pas comment les cacher.

LAVINIA : Mais nous serons mariés.

DEMETRIO : Ici, nous allons vous apprendre à contrôler vos pulsions.

LAVINIA : Ah... oui.

DEMETRIO : Mon frère, Chiron, se chargera du viol. Non, non, s'il vous plait, avant de dire quoique ce soit, écoutez-moi : une fois qu'il sera en vous, soufflant comme un porc, aucune mauvaise pensée ne vous traversera l'esprit, au contraire, vu que ce ne sera pas agréable mais, bien au contraire, douloureux et dépourvu de tendresse ; vous allez être pénétrée par le péché, mais libérée de lui en même temps.

LAVINIA : S'il vous plait.

DEMETRIO : Vous voulez que nous commençons ?

LAVINIA : Non.

DEMETRIO : Oui et non, vos étourdissements démentent votre parole. Vous dites oui quand vous voulez dire non et vous sentez que vous dites non quand votre bouche a dit oui.

LAVINIA : Non.

DEMETRIO : Ce qui veut dire oui.

LAVINIA : Non.

DEMETRIO : Vous voyez ?

LAVINIA : Quoi ?

DEMETRIO : Vous êtes tentée et vous vous trompez.

LAVINIA : Oui.

DEMETRIO : Je vous comprends... et vous apprécie.

LAVINIA : Moi aussi.

DEMETRIO : Voici venue l'heure. Vous le savez, n'est-ce pas ?

LAVINIA : *(Elle ne sait pas si dire oui ou non.)* Oui⁶³⁷.

La rapidité rhétorique avec laquelle Démétrio récupère sans cesse les paroles de Lavinia resserre autour d'elle un piège toujours plus étroit. Elle se voit dépossédée de sa pensée par

⁶³⁷ *Ibid.*, pp. 55-57: "[...] ¡Está condenada Lavinia! Lavinia. ¿Qué? Demetrio. Lo siento Lavinia. ¿Qué? Demetrio. Hasta ahora. Mi hermano y yo la salvaremos. Después de hoy su vida será otra. Tiene usted suerte de que esta casualidad se hubiera dado. ¿Aún piensa casarse? Lavinia. Es lo único que pienso Demetrio. Y peca por hacerlo Lavinia. No Chirón. Si Demetrio. Me explico: Una vez usted y Bassiano lleguen al lecho, usted dejará que sus deseos se desborden, sin la probable complicidad de su esposo. Pero para ese momento él ya se habrá enterado de su frenesí porque usted con palabras directas, posiciones corporales o afeites provocadores se lo habrá hecho saber. ¿No ha pensado en que él pueda repudiarla? Lavinia. No Demetrio. ¿Niña mía en qué país y en qué época vive?; su matrimonio puede durar un solo día por dejar que sus impulsos triunfen, y todo ¿por qué?, porque jamás estuvo enfrentada con ellos y no sabe cómo sortearlos. Lavinia. Pero seremos esposos Demetrio. Aquí le enseñaremos el control de los impulsos Lavinia. Ah... si Demetrio. La violación estará a cargo de mi hermano Chirón. No, no, por favor, antes de decir cualquier cosa, escúcheme: una vez él esté dentro suyo, resoplando como un cerdo, no va a pasar por su mente ningún pensamiento sucio, al contrario, dado que no será placentero sino doloroso y carente de afecto, estará penetrada por el pecado, pero libre de él. Lavinia. Por favor Demetrio. ¿Quiere que procedamos? Lavinia. No Demetrio. Si y no se asuste, sus aturdimientos le juegan un papel muy sucio a sus palabras, dice si cuando quiere decir no o siente que dice no cuando su boca a dicho si Lavinia. No Demetrio. Lo cual quiere decir que si Lavinia. No Demetrio. ¿Ve, lo ve? Lavinia. ¿Qué? Demetrio. Tiene tentaciones, y se confunde Lavinia. Si Demetrio. La entiendo... y la quiero Lavinia. Yo a usted Demetrio. Llegó la hora, ¿Lo sabe, verdad? Lavinia. *(No sabe si decir sí o no)* Si." (Nous traduisons.)

la violence argumentative de l'agresseur. Cela l'amène à accepter l'idée des offenses corporelles et physiques à venir. La parole est la première forme de domination et celle qui rend possible le reste du crime. D'ailleurs, si dans sa pièce *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus* Shakespeare éclipse le viol et la mutilation de Lavinia, d'autres scènes de son répertoire peuvent faire écho à cette scène de *Mouche*. Nous pensons ainsi à Lady Anne dans *Richard III* qui, séduite par l'argumentation de Richard, finit par éprouver du désir et se marier avec le bourreau de son père et de son mari, ou au personnage d'Othello dans la pièce éponyme qui, trompé par les multiples pièges discursifs montés par Iago, finit par tuer sa femme Desdémone. Dans ces deux pièces, une même soumission par la parole que dans *Mouche* conditionne et rend possibles les autres violences.

Une fois le viol commis, Démétrio retourne la situation. Il joue cette fois sur la honte et la peur de Lavinia d'être découverte en lui proposant de provoquer sa rédemption. Pour cela, il fait marche arrière dans l'argumentaire et s'inquiète que ses deux frères et son père voient en elle une chair consommée plus vraiment digne d'être admirée. La seule solution semble alors de lui couper la langue et les mains pour protéger son secret et ainsi la convertir en martyr :

LAVINIA : Papa et Bassiano vont tout savoir.

DEMETRIO : Nous allons continuer de t'aider, ma petite.

CHIRON : Oui.

LAVINIA : J'ai mal.

DEMETRIO : Il n'y a pas eu de violence.

LAVINIA : J'ai mal.

DEMETRIO : Ni Bassiano ni ton père ne trouveront de marques de violence. Ce n'est pas une époque pour les femmes, personne ne te croira. Ils diront que tu as pris le chemin du péché par toi-même et ils te feront souffrir les pires supplices.

LAVINIA : Non.

DEMETRIO : Tu sais bien que si.

LAVINIA : Tu leur expliqueras.

DEMETRIO : Ils ne me croiront pas.

LAVINIA : Je veux me marier.

DEMETRIO : Et c'est ce que nous voulons nous aussi, mais sans que tu sois soumise à la torture.

LAVINIA : Je ne dirai rien.

DEMETRIO : Un jour ou l'autre, tu parleras.

LAVINIA : Je suis encore vierge.

DEMETRIO : Ton hymen est encore intact, mais ton regard dit bien autre chose.

LAVINIA : Je ne les regarderai pas dans les yeux.

DEMETRIO : Ils t'y obligeront.

LAVINIA : Que faire ?

DEMETRIO : Rien. Nous nous occuperons de tout.

CHIRON : Oui.

DEMETRIO : Nous te couperons les mains et la langue. Tu paraîtras ainsi aux yeux des autres comme mutilée et agressée et ils penseront tous que tu es une martyre, victime d'une horrible vengeance. Ta peur d'être torturée n'aura plus lieu d'être, tu seras une sainte. Ils pleureront en te voyant, ils admireront ta douleur et personne n'osera en douter.

(Lavinia leur tend les mains, Démétrio les lui coupe, Chiron les garde.)

LAVINIA : *(Sans mains.)* Merci⁶³⁸.

Finalement, comble de la scène, Lavinia en vient à remercier ses bourreaux comme Démétrio l'avait prédit dès le début.

Grâce au dispositif théâtral et à sa double énonciation, les spectateurs peuvent faire l'expérience de la manipulation par l'argumentation tout en ayant suffisamment de distance pour en comprendre les failles et les biais. Entre adhésion au discours et indice critique, identification au personnage de Lavinia et rappel de l'artifice, le dispositif rhétorique est décortiqué et démantelé pour une meilleure appropriation par le public. Dans ce sens, Bernard Amizet attire l'attention sur la capacité d'incarnation, et par là même de médiation identitaire, du théâtre pour comprendre la rhétorique :

Les personnages du théâtre donnent une consistance esthétique et dramaturgique aux discours, aux opinions et aux argumentations mis en œuvre dans les pratiques de la communication politique et de la rhétorique argumentative⁶³⁹.

Par la mise en scène exaltée de ses moyens, le théâtre peut mettre en forme des procédés qui ne lui sont pas exclusifs et qui ont des effets concrets dans les champs sociaux et

⁶³⁸ *Ibid.*, pp. 60-61: "Lavinia. Papá y Bassiano, se enterarán de todo Demetrio : te vamos a seguir ayudando niña. Chiron : oui. Davinia : me duele. Demetrio : no hubo violencia. Lavinia : me duele. demetrio. ni bassiano ni tu padre te encontrarán marcas de violencia, esta no es una época de mujeres, nadie te va a creer, dirán que has tomado el camino del pecado por voluntad propia y te atormentarán con suplicios Lavinia : no. demetrio : sabes que sí. Lavinia : tu les dirás que no fue así. Demetrio : tampoco me creerán. Lavinia : me quiero casar. Demetrio : y queremos que lo hagas sin que pases por la tortura. Lavinia : tarde o temprano hablaras. lavinia.sigo siendo virgen demetrio. tu membrana está intacta, pero tu mirada dice otra cosa lavinia.no miraré a los ojos demetrio. te obligará lavinia. ¿qué hago? demetrio. nada. nosotros haremos todo Chirón. Si Demetrio. Te cortaremos las manos y la lengua, aparecerás ante los tuyos mutilada y mancillada para que nadie piense otra cosa que no sea que eres una mártir, víctima de una venganza atroz, tu miedo por ser torturada ya no existirá, serás una santa, llorarán al verte, admirarán tu dolor y nadie se atreverá a desconfiar. *(Lavinia les pasa las manos, Demetrio se las corta, Chirón las guarda)* Lavinia. *(Sin manos)* Gracias." (Nous traduisons.)

⁶³⁹ Amizet, Bernard, « 10. Rhétorique théâtrale et identité argumentative », in *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003 (généré le 23 octobre 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/24838>>. ISBN : 9782753538566. DOI : 10.4000/books.pur.24838.

politiques. Dans ce sens, Eva Valderamma décèle dans la pièce *Mouche* une analogie avec le « Grand mensonge » plus général qui administre tout le pays :

C'est le grand mensonge qu'ils nous vendent tous les jours. Ils nous trompent : les forces qui cherchent le pouvoir ou ceux qui l'ont déjà créent des mécanismes pour nous amener à penser ce que qu'ils veulent que l'on pense. Que s'ils nous font du mal, c'est pour notre propre bien ; ils anesthésient par la douleur, c'est une anesthésie masochiste. [...] Ce n'est pas le simple mensonge, c'est un mensonge bien plus complexe. Ils ne cachent pas qu'ils sont en train de nous faire du mal mais, même si nous savons qu'ils provoquent de la souffrance, ils réussissent à nous convaincre que c'est la meilleure chose qui puisse nous arriver, que cette souffrance, c'est pour notre bien.⁶⁴⁰

Dans ce sens, l'exemple par la fiction du processus de fabrication du discours aliénant, de la glorification à la condamnation, de la séduction à la menace, serait déjà une piste d'émancipation pour éviter que perdurent ces logiques.

C'est également à cet endroit-là que Fabio Rubiano situe l'enjeu principal de sa pièce *Mouche*. A travers cet exemple du viol, la violence d'Etat, dissimulée par un discours de nécessité morale, est montrée. L'exemple souligne la capacité de l'Etat à rendre coupables de crimes de simples victimes citoyennes qui ont osé parler un peu trop fort des violences d'Etat. Il souligne la capacité rhétorique du monde politique à justifier et cacher des violences constantes par le biais de la presse écrite notamment et même à rendre coupable de ces mêmes violences les victimes. Par ailleurs, la force effective de la parole devient à la fois une violence symbolique et le point de départ de la création dramatique :

[...] j'écris la pièce *Mouche* pour cette scène. Car elle dit le viol de tous les droits à partir de la simple parole, à partir d'une parole. Car, dans ce pays, c'est la parole écrite qui domine la pensée. La pensée et l'opinion de tout le pays se créent à partir de la parole écrite, autrement dit la presse et un journal en particulier. Pour ma part, j'ai usé de *Mouche* pour utiliser la parole. Car, étrangement, le pays - tout le pays, l'opinion de tout un pays - est manipulé par la parole d'un média, même si par ailleurs la parole en général ne vaut rien. Quand quelqu'un utilise sa parole pour penser par lui-même, il finit assassiné, exilé ou réduit au silence. Il y a là un grand paradoxe. C'est pour ça que je me suis intéressé à l'œuvre de Shakespeare, pour cet élément clef du viol. J'ai considéré qu'il fallait que le viol soit quelque chose qui ne soit pas violent. C'est forcément violent, mais pas de manière évidente, ça passe par l'utilisation de la parole. [...] À partir de-là, la parole

⁶⁴⁰ Valderrama, Eva, Vásquez, John, "El tema aquí no es la literatura, el tema aquí es el teatro. (Apuntes de Dirección para el montaje de la obra "MOSCA" dirigida por Eva María Valderrama)", *op.cit.*, p. 68: "(Es la gran mentira que diariamente nos están vendiendo). Nos engañan: Las fuerzas que persiguen el poder o quienes ya lo ostentan, diseñan mecanismos para ponernos a pensar lo que ellos quieren que pensemos: Que si nos hacen daño es por nuestro propio bien, nos adormecen en el dolor, es un adormecimiento masoquista. [...] No es la simple mentira, es una mentira más compleja; no es simplemente que oculten que nos están haciendo daño, sino que: sabemos que nos causan dolor pero nos convencen que si nos hacen daño es lo mejor que nos puede pasar, que ese sufrimiento que nos causan es por nuestro bien." (Nous traduisons.)

m'intéressait. Elle m'intéressait pour aborder deux choses à la fois : l'horreur dont elle peut témoigner quand elle permet ça mais aussi l'idée que tout est possible depuis la parole⁶⁴¹.

3- L'expérience métafictionnelle pour dire la plasticité du réel chez Rafael Spregelburd

La dimension métafictionnelle est une autre forme majeure de l'expérience métaludique au sein de notre corpus dans un rapport toujours très étroit entre théâtre, jeu et fiction. Il s'agit dans cette dernière partie de prendre pour objet la métafiction, ses moyens de fabrication et ses conditions de participation, mais aussi d'en évaluer de manière critique les effets. Chez Rafael Spregelburd, tout particulièrement, cette dimension métafictionnelle semble incontournable dans la mesure où elle devient l'action principale ou du moins celle qui fédère une dramaturgie de la digression et de l'accident évoquée plus avant. Comme l'affirme Julia Lavatelli, Rafael Spregelburd dénonce la fiction tout autant qu'il la défend :

La fiction est signalée insuffisante, fragmentaire, maladroite en quelle que sorte, mais en même temps elle est reconnue comme incontournable, ayant beaucoup plus à offrir qu'une illustration ou un procès de la réalité⁶⁴².

Ainsi, nous verrons comment, dans *La Connerie*, le sérieux de la science est brouillé par son hybridation avec la fiction donnant lieu à une autre distribution du savoir. Nous penserons ensuite la relation inextricable entre langage et fiction à travers *Spam* et son conte métalinguistique. Enfin, nous étudierons une scène de *La Paranoïa*, comme un possible

⁶⁴¹ Viviescas, Víctor, *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (Estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla estar de SSantiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)*, op.cit., pp. 256-257 : "[...] escribo Mosca por esa escena. Porque era la violación de todos los derechos a partir de la palabra. A partir de una palabra. Porque en este país la palabra escrita es la que maneja el pensamiento de todo el país. El pensamiento y la opinión del país los maneja la palabra escrita, o sea la prensa, especialmente un periódico. Yo tomé Mosca para utilizar la palabra. Y además, extrañamente, aparte de eso, el país es manejado por la palabra de un medio de comunicación, todo el país, la opinión de un país, pero a la vez es un país en el que la palabra no vale nada. Cuando alguien utiliza su palabra para generar sus ideas propias o termina asesinado o exiliado o anulado. Ahí hay una paradoja extraña. Por eso me interesaba la obra de Shakespeare, por un elemento clave que era la violación. Entonces yo decía, la violación tiene que ser no una cosa violenta. Tiene que ser violenta, pero no con la violencia evidente sino por medio de la utilización de la palabra. [...] En ese momento me interesaba esa palabra. Para hablar al tiempo de dos cosas: cómo la palabra era tan horrorosa para hacer eso, pero también que todo se podía manejar con la palabra." (Nous traduisons.)

⁶⁴² Lavatelli, Julia, *Les nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, op.cit., p. 226.

manifeste métaphictionnel qui énonce les critères d'une fiction de qualité. La fabrique fictionnelle dans les œuvres spregelburiennes nous amène à questionner la fabrique du symbolique au sein de notre propre réel tout en montrant qu'il peut relever d'une plasticité similaire. Si nous reprenons le lien de la fiction avec le jeu, nous pouvons affirmer avec François Jacob que ce dernier permet :

[...] un dialogue continu entre ce qui pourrait être et ce qui est », un « mélange subtil de croyance, de savoir et d'imagination [qui] construit devant nos yeux l'image sans cesse modifiée du possible⁶⁴³.

Nous pensons que rendre tangible, dire, provoquer, partager cette plasticité relève d'une fonction utopique au sens politique du terme selon Jacques Rancière, autrement dit, participe d'une augmentation des possibles.

3-1 La science à l'épreuve de la fiction – *La Connerie*

Nous l'avons vu, dans *La Connerie*, les problèmes se concentrent sur l'argent et la course au profit. Finnegan, le mathématicien, oppose un temps l'éthique scientifique aux pressions commerciales qui veulent spéculer sur sa dangereuse équation. Il finit pourtant par s'y résoudre afin de régler les problèmes d'argent de son fils et vend son secret à un journal grand public. À un autre niveau de lecture pourtant, la situation économique oblige à des mélanges surprenants entre science et fiction qui déplacent les catégories habituelles entre sérieux et plaisir, savant et populaire, vrai et faux. L'institution scientifique se voit en effet plus d'une fois confondue avec la convention fictionnelle alors que cette dernière se fait passer sans complexe pour la première. La mobilité du matériel, entre authenticité et artifice, qui est évidente dans la dramaturgie, rend perceptible alors une même mobilité dans le réel.

Rafael Spregelburd a l'habitude de glisser dans ses œuvres des objets hybrides entre théories scientifiques authentiques et fabrications imaginaires. Il dispose alors un jeu généreux quoiqu'exigeant envers son spectateur. Il faut dire que les cinq intrigues de *La Connerie* sont un terrain fertile pour ce genre de fourberies alors que ces intrigues se croisent sans jamais vraiment se rencontrer. Nous l'avons dit, l'auteur s'appuie sur des références

⁶⁴³ Jacob, François, *Le Jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981, p. 10.

existantes concernant le jeu de la roulette comme Alf Alyett ou la Loi des Tiers. Il y ajoute pourtant quelques fausses pistes en brouillant tous les indices. Après avoir vérifié les données, comme peut-être seul un lecteur passionné ou un chercheur ont le temps de le faire, la théorie de Klaus, la boucle de Copland ou encore la figure du scientifique Vázquez, dont le nom ne manque pas de rappeler celle de la compagnie du Patrón Vázquez, n'existent vraisemblablement pas.

La frontière entre vérité et mensonge reste pourtant floue et s'emmêle quand les noms se substituent à d'autres, bien réels, ou en transforment la référence. Ainsi l'expérience scientifique dite ici de Vázquez correspond point pour point à celle du vrai scientifique anglais Ian Stewart⁶⁴⁴. Elle modélise la répétition arbitraire d'un robinet qui goutte à intervalles irréguliers en apparence, mais qui, mesurés en proportion de longue durée, relèvent d'un patron fixe. L'imagination reprend ses droits par la suite alors que le patron est considéré comme « identique aux espaces vides entre les cercles d'astéroïdes qui forment les anneaux de Saturne...⁶⁴⁵ ». Pour confondre le tableau un peu plus qu'il ne l'est déjà, le jeune et arrogant Donnie Crabtree est interviewé par Finnegan comme éventuel héritier théorique de son équation. Aucun mathématicien réel ne répond à ce nom, c'est celui d'un fameux tailleur de silex, pionnier de l'archéologie expérimentale et originaire de l'Idaho⁶⁴⁶. Justement Finnegan est largement reconnu pour avoir travaillé sur les tirages de la loterie d'Idaho, elle par ailleurs bien réelle... Nous pourrions compléter la liste de ces sujets et de ces objets hybrides un certain temps, l'auteur suscitant chez son spectateur un doute permanent.

Face à ce mélange abracadabrant, même si par ailleurs très rigoureux en termes de conception, il est facile de discréditer les résultats scientifiques en question comme le fait la femme de Finnegan à propos de la mystérieuse équation :

FINNEGAN : Je ne peux pas révéler l'information.

LAETITIA : Quelle information ?

J'ai déjà vu cette information et elle est illisible : des données météorologiques, des calculs avec des décimales à l'infinie,

⁶⁴⁴ Stewart, Ian, *Dieu joue-t-il aux Dés ? Les nouvelles mathématiques du chaos*, Paris, Flammarion, 1998.

⁶⁴⁵ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie*, op. cit. p. 94. (Texte original.) "[...] es la misma de los espacios vacíos entre los círculos de asteroides que forman los anillos de Saturno..."

⁶⁴⁶ Crabtree, Don. E, *An introduction to Flintworking*, Idaho State University Museum, 1972.

les statistiques du dispensaire Helen Mumford,
les numéros de la Loterie de l'Idaho entre 1980 et 1999.
C'est ça l'information ? On pourrait sortir n'importe quoi de là-dedans⁶⁴⁷.

La science est donc réduite à un vertigineux tourbillon entre références savantes, détournements incertains et fausses pistes artificielles qui finissent par se contaminer l'un l'autre et dont le spectateur, dans un premier temps, ne peut en avoir que l'intuition. Dans un autre temps, celui du commentaire, de la discussion ou de la préparation d'une mise en scène, les mélanges pourront être démêlés et décortiqués par ceux que ça intéresse. Quoi qu'il en soit, la perception de la science en tant que parole d'autorité se défait à travers sa fréquentation étroite d'inventions artificielles et hasardeuses qui font feu de tout bois. À l'image du sérieux scientifique, les sphères sociale, politique ou encore historique sont plus généralement contaminées par le simple contact avec des éléments fictionnels qui révèlent la nature plastique de ces sphères. Fiction et réalité semblent résulter d'une substance commune, mobile et par là même transformable.

Par ailleurs, la science opère une rencontre plus inédite encore avec son adversaire, la fiction, à travers la décision inattendue de Finnegan de vendre son équation au journal le plus populaire du moment. Ce dernier, dépourvu de tous les critères établis par l'institution scientifique, devient en effet le cadre idéal pour protéger l'équation. Il faut rappeler que Finnegan refuse d'abord de révéler sa découverte, car, si dans un avenir médiatique plus ou moins proche elle permettra de prédire l'avenir, elle reste dangereuse au vu du stade d'avancement de l'humanité actuelle :

VOIX DE FINNEGAN : Je suis mathématicien et j'ai peur. L'Equation Lorenz permettra dans quelques années de nourrir l'ordinateur quantique, et non seulement l'on verra des textes infiniment longs contenant tous les textes, ou de vastes images contenant tout ce qui est visible, mais nous pourrons ordonner des événements. C'est-à-dire : prédire l'avenir⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie*, op. cit., p. 23. (Texte original.) "FINNEGAN: No puedo revelar esa información. LAETITIA : ¿La información? La información ya la he visto y es ilegible: datos meteorológicos, cálculos con decimales infinitos, la estadística del dispensario Helen Mumford, los números de la lotería de Idaho entre 1980 y 1999, ¡ésta es la información! Cualquier cosa podría salir de eso."

⁶⁴⁸ Di Fonzo Bo, Marcial & Pisani, Guillermo (trad.), *La Connerie*, op. cit., p. 35. (Texte original.) "VOZ DE FINNEGAN: Soy un matemático, y tengo miedo. La Ecuación Lorenz alimentará en algunos años a esta computadora cuántica, y veremos no sólo textos de extensión infinita que contienen a todos los textos, ni imágenes tan vastas que contienen todo lo visible, sino que podremos ordenar acontecimientos. Es decir: predecir el futuro."

En même temps, il se trouve dans l'obligation de trouver un lieu de transmission future pour les générations à venir et cherche en vain un objet ou un sujet qui serait capable de garder la mémoire et le secret simultanément.

FINNEGAN : C'est une époque d'immense connerie.

Je ne veux pas publier à cause de ça.

BRAD : Quand est-ce que ça a été différent ?

FINNEGAN : Ça a été différent.

Il y a eu des époques... plus modestes.

Cela peut être différent à nouveau. Peut-être que je ne serai pas vivant pour le voir. Mais je ne peux pas me condamner... condamner le monde⁶⁴⁹.

Finnegan trouve finalement cette combinaison inespérée dans les pages d'un journal grand public dont les nouvelles *people* romancées et les faits d'actualité réajustés feront basculer du côté de la fiction son équation :

FINNEGAN : (*Il continue à dicter, en se superposant aux commentaires de Laetitia.*) L'Equation Lorenz nourrira dans quelques années un ordinateur quantique, et on pourra ordonner les événements, et prédire l'avenir. Vous enregistrez tout ça ?

VERONICA : Je n'admettrai pas une nouvelle escroquerie. Je n'ai pas l'intention de payer une deuxième fois.

FINNEGAN : Je ne veux pas d'argent ! Vous devez publier ça. C'est d'une importance vitale pour la sécurité de la planète.

VERONICA : Dans ce cas... Je vous préviens que dans ma rubrique il n'y a pas beaucoup d'espace... que je ferai toutes les coupes que je considérerai nécessaires, que la mise en page...

FINNEGAN : Évidemment. (*À Laetitia.*) Aucun autre disciple ne pourrait être aussi parfait qu'elle.

VERONICA : Moi ?

FINNEGAN : Vous, oui. Dimanche tout le monde lira cette interview, et ça va faire un choc, un grand choc...

VERONICA : Je l'espère...

FINNEGAN : ...pendant quelques jours. Mais on oubliera cette affaire très rapidement. Tout le monde. Y compris mes collègues à l'université. Comment croiraient-ils que j'ai publié la véritable Équation Lorenz dans le magazine du dimanche ?

VERONICA : Ils ont des préjugés.

FINNEGAN : Le magazine du dimanche sera l'Arche de Noé. Une arche publique, et non privée. Peut-être que les éditeurs comprendront la portée de ces déclarations dès ce dimanche, mais ils ne pourront plus se faire de l'argent avec quelque chose que tout le monde a sous la main, dans le magazine du dimanche, comme une recette de cheese-cake. Et s'ils ne peuvent pas se faire de l'argent, l'affaire cessera très vite de les intéresser. Vous êtes jeune, mademoiselle...

VERONICA : Merci.

FINNEGAN : Vous vous souviendrez de cet épisode dans vingt ans. Lorsque les ordinateurs quantiques se vendront à Auchan. Vous reviendrez sur cet épisode. Vous nous sauverez tous, vous sauverez vos enfants, la planète. Vous êtes notre intelligence.

Pause. Veronica le regarde, incrédule⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 17. (Texte original.) "FINNEGAN: Son épocas de enorme estupidez. Yo no quiero editar por eso. BRAD: ¿Cuándo fue distinto? FINNEGAN: Fue distinto. Hubo épocas más... modestas. Puede volver a ser distinto. Quizás yo no viva para verlo. Pero no puedo condenarme así... condenar a todos."

Depuis un retournement aussi inespéré que solidement argumenté, Rafael Spregelburd dote ici les registres populaires du divertissement d'une intelligence capable de se faire l'antidote des effets de la stupidité dont ils sont eux-mêmes en partie la cause. La science hermétique trouve dans le grand public un moyen de sauver son secret comme si leur conciliation présentait la seule utopie possible. Confrontées et confondues dans un joyeux désordre, science et fiction se complètent pour le bien de l'humanité.

L'astuce de Finnegan semble par ailleurs parfaitement fonctionner alors que la scène finale met en abyme dans ce même journal grand public les résolutions des cinq intrigues. Dans cette scène, les trois policiers Davis, Wilcox et Sielinsky, feuilletent le journal dans la chambre où Ivy, la petite sœur handicapée, a été retrouvée. Les dialogues en langage des signes aussi incongrus qu'hilarants entre les policiers et la jeune fille, révèle alors à quel point L'équation Lorenz restera un secret des plus subtils :

Tous les trois s'assoient sur le lit. Calmement. Davis lit le journal.

ZIELINSKY : Fais voir, je peux lire la rubrique de Veronica ?

DAVIS : Pas terrible. Pas grand-chose de neuf. « Finnegan prévient que la fin du monde est proche. »

WILCOX : Parfois ils recyclent, s'ils n'ont rien à publier.

ZIELINSKY : C'est qui Finnegan ?

WILCOX : C'est l'un de ces... Nostradamus, ces trucs de prédictions. Hier j'ai vu un documentaire aussi.

Ivy s'agite, elle essaie d'expliquer quelque chose. Zielinsky le remarque.

IVY : (*En langue des signes* : « C'est ce que dit la cassette. La fin du monde était sur la bande, cherchez l'homme qui a enregistré la cassette. Lui, il sait. »)

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 119. (Texte original.) "FINNEGAN: (*Sigue dictando, superpuesto a los comentarios de Laetitia.*) La Ecuación Lorenz alimentará en algunos años a una computadora cuántica, y podremos ordenar acontecimientos, y predecir el futuro. ¿Está grabando esto? VERONICA: No admitiré otra estafa. No pienso volver a pagar. FINNEGAN: ¡No quiero dinero! Tiene que publicar esto. Es vital para la seguridad del planeta. VERONICA: En ese caso... Le advierto que mi columna es chica... que habré de hacer los cortes que considere necesarios, que tenemos un diseño que...FINNEGAN: Por supuesto. (*A Laetitia.*) Ningún discípulo hubiera sido más perfecto que ella. VERONICA: ¿Yo? FINNEGAN: Usted, sí. Todo el mundo leerá el domingo esta entrevista, y habrá revuelo, habrá gran revuelo... VERONICA: Eso espero... FINNEGAN: ... Por unos días. Todos olvidarán el incidente muy pronto. Todos. Incluso mis colegas en la universidad. ¿Cómo van a creer que publiqué la verdadera Ecuación Lorenz en el suplemento dominical? VERONICA: Son prejuiciosos. FINNEGAN: El suplemento dominical será el arca de Noé. Un arca pública, no privada. Los editores quizás sí comprendan la dimensión de estas declaraciones este mismo domingo, pero ya no podrán hacer dinero con algo que todo el mundo tiene al alcance de la mano, y en su suplemento dominical, como una receta de un cheese-cake. Y si no pueden hacer dinero, el tema dejará de interesarles muy pronto. Usted es joven, señorita... VERONICA: Gracias. FINNEGAN: Usted recordará este episodio dentro de veinte años. Cuando las computadoras cuánticas se vendan en el Coto. Usted volverá sobre este episodio. Usted nos salvará a todos, salvará a sus hijos, al planeta. Usted es nuestra inteligencia. Pausa. Veronica mira, incrédula."

ZIELINSKY : Regardez. On dirait qu'elle sait lire, elle a lu l'article du journal. Pauvre petite, elle me fait vraiment de la peine... Ils écrivent ces choses-là et les plus faibles ont peur après.

DAVIS : (*Il continue de lire.*) Ça, c'est la meilleure. Vous vous rappelez de la fameuse plainte ? Écoutez ça : « Panique à Las Vegas : qui nous fait ça ? La police a déjà reçu trois plaintes de touristes dont les chambres ont été saccagées par un malade mental, un criminel sans scrupules qui vandalise les chambres, puis se prend en photo avec les appareils des vacanciers, en train de s'introduire leurs brosses à dents dans le rectum... » Je peux pas le croire.

ZIELINSKY : (*Il prend le journal.*) Elle dit comment Veronica ? Dans le rectum ? Ça s'est passé quand ?

DAVIS : Trois fois déjà. C'est un psychopathe !

ZIELINSKY : C'est pas possible. « Les victimes affirment que cet individu ne vole rien dans leurs chambres, et qu'il fait en sorte de laisser leurs appareils photo bien en évidence. Il est impossible de reconstituer le visage du criminel d'après les photographies, étant donné qu'elles sont prises par lui-même dans des positions qui... » (*Il rit tellement qu'il ne peut pas continuer.* À Davis.) Demande-lui si elle l'a vu. Demande à la fille.

WILCOX : (*Il demande le journal.*) C'est où ça ? Dans la rubrique de Veronica ?

DAVIS : Oui regarde, juste après Nostradamus.

ZIELINSKY : Demande-lui.

DAVIS : (*En langue des signes.*) « Personne + brosse à dents + mettre dans le cul ». Fais-moi le cul, avec une seule main je peux pas. (Zielinsky l'aide en prêtant ses mains.) « Toi + as vu ? »⁶⁵¹ Elle me comprend pas, si je ris elle me comprend pas. (*Ils rient tous les deux.*)

WILCOX : Eh ! Vous avez vu ? La galerie Canard & Co. expose un tableau inédit de Virginia Miller, le « Ravin de Ramsgate ». Apparemment, c'est une exposition d'œuvres qui appartenaient à la Fondation, et qu'ils n'avaient jamais pu exposer aux États-Unis. Ici. J'adore Virginia Miller. On y va⁶⁵² ?

⁶⁵¹ Tu as vu la personne des brosses à dents ?

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 27-28. (Texte original.) “*Los tres se sientan en la cama. En calma. Davis lee el diario.* ZIELINSKY: ¿A ver, me dejás leer la columna de Veronica? DAVIS: No está buena. Pocas novedades. “Finnegan advierte que el fin del mundo estaría cerca”. WILCOX: A veces repiten cosas, cuando no tienen qué poner. ZIELINSKY: ¿Quién es Finnegan? WILCOX: Uno de esos... Nostradamus, eso de las predicciones. Ayer vi también un documental. IVY se agita, tratando de explicar algo. Zielinsky la registra. IVY: (*En señas: Es lo del cassette. El fin del mundo estaba en la cinta, busquen al hombre que grabó el cassette. Él sabe.*) ZIELINSKY: Miren. Parece que sabe leer, leyó la nota del diario. Pobrecita, me da una pena... Escriben esas cosas y los que son débiles se asustan. DAVIS: (*Que sigue leyendo.*) Esto está bueno, ¿no les dije que la denuncia era cierta? Escuchen esto: “Horror en Las Vegas: ¿Quién nos está haciendo esto? La policía ha recibido ya tres denuncias de turistas cuyas habitaciones han sido saqueadas por un enfermo mental, un criminal inescrupuloso cuyo modus operandi consiste en vandalizar las habitaciones y tomarse fotografías con las cámaras de los veraneantes mientras se introduce sus cepillos de dientes en el recto...” No lo puedo creer. ZIELINSKY: (*Le saca el diario.*) ¿Cómo dice Veronica? ¿En el recto? ¿Cuándo pasó esto? DAVIS: Tres veces, ya. ¡Es un psicópata! ZIELINSKY: ¿Cómo puede ser? “Las víctimas declaran que el individuo no roba nada de sus habitaciones, y se encarga de dejar bien a la vista la cámara de fotos. Por las imágenes es imposible reconstruir el rostro del criminal, dado que las fotografías son tomadas por él mismo en posiciones que...” (*No puede seguir adelante por la risa. A Davis.*) Preguntale si lo vio. Preguntale a la chica. WILCOX: (*Pide el diario.*) ¿Dónde está eso? ¿En la columna de Veronica? DAVIS: Sí, fijate, después de lo de Nostradamus. ZIELINSKY: Preguntale. DAVIS: (*En señas.*) “Cepillo de dientes + meter en el culo.” Haceme el culo, que con una mano no puedo. (*Zielinsky colabora, prestando sus manos.*) “Vos + ¿Viste?”⁶⁵² No me entiende, si me río no me entiende. (*Los dos ríen.*) WILCOX: ¡Eh! Miren esto. (*Los otros reprimen la risa.*) La Casa Pato expone una pintura inédita de Virginia Miller, la “Barranca de Ramsgate”. Parece que es una exhibición con cosas que tenía la Fundación y que nunca se habían expuesto en Estados Unidos. Acá. Me encanta Virginia Miller. ¿Vamos? “

3-2 Un conte linguistique ou le pouvoir du langage en question – *Spam*

Pour Rafael Spregelburd, avec la métafiction, vient forcément la question du métalangage. Fêré de Linguistique, l'auteur s'efforce en effet depuis ses premières pièces de montrer la condition langagière de l'humanité. Il s'agit de penser comment le codage arbitraire de la matière sensible par le langage est inextricablement lié à notre expérience et notre construction en tant que sujet raisonnable. Nous évoluons dans des conventions symboliques basées sur le langage qui nous contraignent et nous disciplinent alors que nous en sommes à l'origine et que nous savons qu'elles peuvent varier selon les contextes.

Les intrigues spregelburiennes viennent souligner ce contrat du langage imperceptible en assumant les règles et les limites. Ainsi, dans *Spam*, la langue et la linguistique deviennent la matière première de la fiction et révèlent leur plasticité créatrice. Pour ce faire, l'oeuvre commence par exposer les recherches attestées dans le domaine de la Linguistique concernant une des langues écrites parmi les plus anciennes de l'humanité, l'Eblaïte. Cette langue était parlée dans la cité d'Ebla au cours du III millénaire avant J.C et a disparu sans laisser beaucoup d'éléments pour l'étude. Monti, éminent spécialiste de langues mortes et provenant de la ville de Naples où une partie importante de ces recherches ont été menées, expose sous la forme d'un documentaire des données détaillées qui se révèlent être authentiques :

Documentaire :
Les Éblaïtes, aux abords des Akkadiens,
ne connaissaient pas les prépositions, mais ils jouissaient en revanche
d'un lexique très riche, le plus riche
dont on ait mémoire dans l'histoire des langues.
Voyons comment il fonctionnait, du moins tant qu'il a duré.
Leurs noms communs n'étaient pas beaucoup plus nombreux
que les choses que leur monde ancien avait créées.
[...]
Rares étaient aussi les noms abstraits.
Des mots tels qu'« âme », « fidélité »
ou bien « sélénite » n'existaient pas,
peut-être parce qu'on ne connaissait pas
le concept d'âme, ou de fidélité,
ou parce qu'on ne croyait pas que la lune était habitée
ou bien parce que le concept était décrit
par des noms similaires qui, aujourd'hui,
à nos yeux, voudraient dire d'autres choses en réalité.

Par exemple, le mot « désintérêt »
 était remplacé par la phrase « lit de fleuve asséché »,
 qui remplissait les deux fonctions à la fois.
 Cependant, et peut-être justement
 comme ils ne bénéficiaient pas
 d'une large palette de noms abstraits,
 les Éblaïtes ont développé
 un système inépuisable de noms prépositionnels.
 C'est-à-dire que le mot « maison » (« merodees-muttää »)
 ne pouvait pas être utilisé dans l'expression « à la maison »,
 car le concept « à » allait mettre encore des siècles à se forger
 grâce à l'influence des langues voisines ou des langues envahissantes⁶⁵³.

Malgré l'austérité des informations, qui par ailleurs choque complètement avec le registre de la course poursuite entre Monti et la Mafia, elles deviennent vite le terreau d'une délirante digression dans la fiction qui se traduit par un conte quelque peu allégorique.

Depuis une argumentation solide et vraisemblable, même si tout justement non vérifiable, Monti nous explique le fonctionnement bien particulier de cette langue. La préposition « entre » n'existant pas, un nouveau mot est formulé pour désigner chaque relation entre deux unités de sens. Monti laisse alors entendre comment les mots finissent par réquisitionner toutes les ressources matérielles et humaines de la cité à force de s'auto générer :

La vitesse de la croissance des mots fut, à un moment critique
 de la changeante équation démographique,
 supérieure à la croissance de la population du centre d'Ebla.
 Comme on ne pouvait plus construire à temps des bâtiments
 pour satisfaire la nécessité d'ajouter aux mots anciens les mots nouveaux
 dont les habitants avaient besoin pour communiquer et se comprendre,
 on commença à inscrire quelques-uns de ces mots
 directement et urgemment sur le sable,

⁶⁵³ Pisani, Guillermo (trad.), *Spam, op.cit.*, pp. 7-8. (Texte original) "Documental: Los eblaítas, en las inmediaciones de los acadios, no conocían las preposiciones, pero en cambio gozaban de un léxico riquísimo, el más rico del que se tenga memoria en la historia de las lenguas. Veamos cómo funcionaba, al menos mientras duró. Sus sustantivos comunes no eran mucho más numerosos que las cosas que su mundo antiguo podía haber creado. [...] Escaseaban también los sustantivos abstractos. Palabras tales como "alma", "fidelidad" o "selenita" no existían, quizá porque no conocían el concepto del alma, de la fidelidad o porque no creían que la Luna gozara de habitantes, o bien porque el concepto era descripto por sustantivos similares que en realidad, a nuestros ojos, querrían hoy decir otras cosas. La palabra "desinterés" por ejemplo, era reemplazada por la frase "cauce de río seco", que cumplía con ambas funciones a la vez. No obstante, y tal vez justamente por no gozar de una gran paleta de sustantivos abstractos, los eblaítas desarrollaron un sistema inagotable de sustantivos preposicionados. Es decir, que la palabra "casa" ("merodees-muttää") no podía usarse en la expresión "en casa", ya que el concepto de "en" tardaría aún siglos en forjarse, en virtud a la influencia de lenguas circundantes o invasoras."

et c'est pourquoi ils sont tous perdus aujourd'hui.
 Tout comme la Suède ancienne, qui était toute en bois et qui a brûlé.
 Écrire un dictionnaire sur le sable devrait compter
 parmi les sept merveilles du monde antique
 et pourtant presque personne ne se remémore aujourd'hui cet exploit.
 Des équipes spécialement formées de scribes ultrarapides
 avaient la mission d'humidifier cette écriture avec de l'eau
 (tellement rare dans la région)
 et de la renouveler tous les jours pour éviter que le vent ne l'effrite.
 D'après ce que l'on sait, le poème testimonial « La soif d'Argguttimal »
 décrit le tourment d'Aggruttimal, l'ancien,
 qui mourant de soif devant chez lui demanda aux scribes un peu d'eau,
 mais ceux-ci préférèrent l'utiliser pour conserver des mots
 comme « dennebetes » (espace entre un oignon cru
 et un oignon semi-cuit à la vapeur),
 ou "mattë-figghuyaid" (espace entre la trace laissée par une roue
 et un simple dennebetes⁶⁵⁴).

Depuis un second degré aussi cocasse qu'atterrissant, la pièce laisse aux spectateurs la possibilité de faire des liens entre le désordre de cette antique cité envahie par sa propre langue et celle d'une île balnéaire où les secousses d'une planète en train de s'auto-consommer se font ressentir. Par ailleurs, la forme monologique de la parole facilite tout particulièrement ce type de glissements du fait de sa structure même :

Je ne saurai probablement jamais dans quoi je travaille.
 J'ai regardé mes dossiers.
 Des articles que je suppose avoir écrits,
 sur l'extinction d'une langue antique
 et très peu flexible de la Mésopotamie.
 Il n'y a pas de citations bibliographiques,
 on dirait le plan linguistique d'un fou.
 Des mots. Et encore des mots qui expliquent les mots.
 Je devrais peut-être effacer ces archives
 pour voir si je peux naviguer de manière plus rapide.
 Et maintenant, Cassandre ; elle s'acharne aussi à donner forme de mots

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 55. (Texte original.) "La velocidad del crecimiento de palabras fue, en un momento de la ecuación demográfica fluctuante, críticamente superior al crecimiento poblacional del núcleo de Ebla. No habiendo edificios que se pudieran construir a tiempo para satisfacer la necesidad de nuevas palabras entre las palabras viejas que los habitantes requerían para comunicarse y entenderse algunas de estas palabras comenzaron a escribirse directa y urgentemente en las arenas, por lo que hoy se han perdido todas. Como la Suecia antigua, que era toda de madera y se quemó. Escribir un diccionario en la arena debería contarse entre las siete maravillas del mundo antiguo y sin embargo hoy casi nadie recuerda esta proeza. Cuadrillas especialmente formadas de escribas velocísimos tenían la misión de humedecer esta escritura con el agua (tan escasa en la región) y renovarlas a diario para evitar que el viento las desmenuzase. Según se sabe, el poema testimonial de "La sed de Argguttimal" describe el padecimiento de Argguttimal, el viejo, que pide agua a los escribas porque se muere de sed frente a su casa, y ellos prefieren usarla en la conservación de palabras como "dennebetes" (espacio entre una cebolla cruda y una cebolla semicocida en el vapor), o "mattë-figghuyaid" (espacio entre la huella de una rueda y un simple dennebetes)"

à quelques vagues pensées que jamais personne ne lira.
 J'essaie de l'arrêter : sa thèse suit exactement le même chemin que les déchets
 virtuels
 qui rendent non navigables les fleuves et les mers du Net.
 Les déchets sont la première industrie du monde tel qu'on le conçoit aujourd'hui.
 Leur présence est fondamentale, ils soutiennent le capitalisme agonisant
 mieux qu'une dictature ou que n'importe quelle constitution.
 L'économie qui gouverne le cours de la planète est suspendue à un fil
 et depuis longtemps elle s'appuie sur la production de choses inutiles :
des millions d'enfants pourraient jouer avec un bout de bois
 plutôt qu'avec une poupée sophistiquée dotée d'une micropuce à bas coût.
 Pourtant, la puce à bas coût maintient le travail de beaucoup de monde.
 Et personne ne fabrique des bouts de bois pour que les enfants jouent avec
 comme ils pourront.
 Pour maintenir le travail des gens, il est essentiel
 de créer auparavant le besoin de quelque chose d'inutile,
 comme agrandir son pénis
 ou porter des montres lourdes comme des ancras,
 ou aplatir son abdomen.
 Combien de temps pouvait durer cette illusion ?
 Le monde virtuel copie le monde réel
 pour essayer de sembler crédible.
 Alors il copie aussi son goût pour les déchets⁶⁵⁵.

Pour sa part, le final du conte linguistico-historique amène à penser deux dimensions paradoxales du langage. Dans un sens, il présente toujours le danger de se confondre avec la vie au point d'en étouffer la complexité et la mobilité essentielles. Par ailleurs, il sert aussi à donner les outils pour les activités de la pensée et de la création, autrement dit pour nous sauver de la violence inhérente à cette vie même :

La proportion entre scribes et soldats
 pencha rapidement en faveur des premiers.
 Les soldats devenaient scribes,

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 32. (Texte original.) "Es probable que no sepa jamás de qué trabajo. He revisado mis archivos. Artículos presumiblemente míos sobre la extinción de una antigua lengua muy poco flexible de la Mesopotamia. No hay citas bibliográficas y parece el plan lingüístico de un loco. Palabras. Y más palabras que explican las palabras. Tal vez deba borrar estos archivos a ver si logro navegar más velozmente. Y ahora, Cassandra, que insiste también en poner en forma de palabras unos pensamientos vagos que no leerá nunca jamás nadie. Trato de frenarla: su tesis sigue idéntico camino que la basura virtual que hace innavegable los ríos y los mares de la Red. La basura es la primera industria del mundo tal como hoy lo concebimos. Su presencia es fundamental, y sostiene al capitalismo agonizante más que una dictadura y mucho más que cualquier constitución. La economía que rige el curso del planeta pende de un hilo y ya hace tiempo que se basa en la producción de cosas inservibles: **millones de niños jugarían con un tronco** en vez de una sofisticada muñeca con un chip a bajo precio. Sin embargo, el chip a bajo precio mantiene a mucha gente trabajando. Y nadie fabrica troncos para que los niños se entretengan como puedan. Para mantener trabajando a la gente antes es fundamental crear la necesidad de algo inútil, como alargar el pene o lucir relojes de muñeca pesados como anclas, o dejar plano el abdomen. ¿Cuánto tiempo podía durar esta ilusión? El mundo virtual copia al real para tratar de aparecer como creíble. Así es que copia también su afición por la basura. ¿De qué otra manera se explica, si no, el spam,[...]"

les princes devenaient scribes,
 les forgerons devenaient scribes,
 les femmes devenaient scribes.
 La ville resta sans défense devant l'attaque
 de Sargon et ses Akkadiens,
 qui possédaient un langage très rudimentaire, très rustique
 avec lequel il était pratiquement impossible
 de former des chaînes de concepts, ou de s'essayer à la poésie.
 Les Akkadiens et les nomades sémites
 s'étaient toujours présentés comme des voisins amicaux,
 et admiraient en secret et avec honte
 la croissance démesurée de la culture limitrophe.
 Cependant, par des circonstances inconnues
 et en vertu de déclencheurs très incertains,
 au XIXe siècle Avant la Chute d'Ur,
 tout les populations connues envahirent Ebla,
 peut-être parce que c'était facile,
 et ils rasèrent les bancs de sable,
 et assassinèrent tous les eblaïtophones,
 qui tentaient d'humidifier les mots écrits sur le sable
 avec leur propre sang obstiné.
 Ce que l'on connaît d'eux aujourd'hui vient de la découverte
 des murs en ruine d'une maison de villégiature
 (ayant vraisemblablement appartenu à un fonctionnaire sans importance),
 d'un vieil entrepôt d'amphores vides qui n'ont jamais contenu le moindre liquide,
 et d'un long bâtiment inachevé qui, on suppose,
 devait servir de station et de garage pour les charrettes,
 où apparemment la profusion de mots gravés
 a complètement empêché l'usage normal
 auquel cet endroit était destiné,
 car les charrettes garées de façon temporaire
 n'auraient permis à personne de lire les concepts nécessaires.
 L'utilisation sauvage de la langue akkadienne
 se répandit alors à travers tout le monde connu.
 Et même si c'est vrai qu'on ne sait rien ou si peu
 sur la langue éblaïte et sur sa fin,
 force est d'observer que l'autre civilisation,
 celle des armées, des syllabes et des chars,
 comme tant d'autres, s'est éteinte aussi⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 60. (Texte original.) " La proporción entre escribas y soldados se inclinó rápidamente en favor de los primeros. Los soldados se hacían escribas, los príncipes se hacían escribas, los herreros se hacían escribas. las mujeres se hacían escribas, La ciudad quedó indefensa ante el ataque de Sargón y sus acadios, que tenían un lenguaje muy básico, muy tosco, con el que era prácticamente imposible conformar cadenas de conceptos, o ensayar la poesía. Los acadios y los nómades semitas siempre se habían manifestado como vecinos amigables, y admiraban en secreto y con vergüenza el crecimiento desahogado de la cultura colindante. Pero en circunstancias que se desconocen, y en virtud de detonantes muy inciertos, en el siglo XIX Antes de la Caída de Ur, todo el mundo conocido invadió Ebla, tal vez porque era fácil, y arrasaron con los arenales, y asesinaron a todos los eblaïto parlantes, que buscaban humedecer las palabras escritas en la arena con su propia sangre testaruda.[...] El uso del salvaje idioma acadio se extendió luego por todo el mundo conocido a la sazón. Y si bien es cierto que sabemos poco y nada de la lengua eblaïta y su final, es de notar que la otra civilización, la de los ejércitos, las sílabas, los carros, se extinguió también como otras tantas."

Finalement, alors que la ville d'Ebla est recouverte par le sable, la parole de Monti avoue implicitement sa part d'invention capricieuse. Dans le même temps, ce dernier défend l'artifice aussi fragile qu'il soit de la fiction comme un moment de poésie et par-là même de sens infini :

On ne peut donc pas déduire grand-chose de ces formes de vie du passé.
On ne peut que vivre dans le présent.
Et toute histoire est poésie.
Tout est poésie⁶⁵⁷.

Ainsi, si la métafiction s'articule au point de se confondre avec le métalangage ici, il nous semble qu'elle transparaît justement au moment où le langage est montré comme une force non négligeable pour vivre plus intensément.

3-3 Un manifeste métafictionnel ? - *La Paranoïa*

Finalement, *La Paranoïa* est sans doute la pièce qui va le plus loin dans cette recherche métafictionnelle au point d'en proposer une sorte de manifeste. Plusieurs éléments nourrissent la réflexion, comme l'équipe de scénaristes en train d'élaborer des histoires, les différents niveaux de fiction qui s'emboîtent pour s'inverser à la toute fin ou encore la consigne des Intelligences extraterrestres de créer une histoire parfaitement inédite. Il faut dire que cette pièce vient accentuer la tendance réflexive présente par ailleurs dans la plupart des œuvres de *L'Héptalogie* :

La dynamique de *L'Héptalogie* semble se préciser de manière terriblement claire : des œuvres longues, impossibles, polémiques et questionnables. Elles constituent des réseaux de signes entremêlés qui, non seulement, se réfèrent à elles-mêmes, mais aussi à leurs sœurs de la série. Il s'agit d'une sorte de métatexte théorique – ou quasiment – au sujet de la fiction, au sujet des formes de narration et des débats internes sur la manière de faire du théâtre. Ce sont des œuvres qui privilégient le procédé ludique à tout autre thème ou message⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 61. (Texte original.) "Así que no podemos deducir gran cosa de estas formas de vida del pasado. Y sólo podemos vivir en el presente. Y toda historia es poesía. **Todo es poesía.**"

⁶⁵⁸ Spregelburd, Rafael, "Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*", in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosh VI, op.cit.*, p. 154 : "El rumbo de la Heptalogia parece perfilarse con aterradora claridad: obras largas, imposibles, polémicas y cuestionables; apretadas redes de signos que no refieren solo a sí mismas sino también a sus otras hermanas de Heptalogia, como una suerte de meta textos casi teóricos acerca de la ficción, de la formas de narrar, de las contiendas locales alrededor del arte de hacer teatro. Obras que privilegian el procedimiento lúdico por sobre cualquier tema, por sobre cualquier mensaje." (Nous traduisons.)

D'une part, au sein de la pièce, la fiction, ou plus précisément son élaboration est associée à un drôle d'objet, appelé le Séfaraton. Provenant du temps gamma et fabriqué par les Intelligences, le dispositif en question se compose de petites pierres transparentes qui occupent la fonction de dés. Une fois lancées, les pierres indiquent une combinaison de signes qui associés peuvent produire du sens. Alors que le Séfaraton incarne à la perfection la dimension chaotique et hasardeuse que revendique la logique dramatique spregelburienne, il permet aussi de mettre en abyme la pratique de l'élaboration littéraire elle-même :

COLONEL. Mais, comment ça marche ?

JULIA. Pourquoi vous demandez comment ça marche ? Ce ne serait pas plus légitime de demander d'abord « qu'est-ce que c'est »

BÉATRICE. C'est comme une ruine, comme une pyramide, comme un parchemin antique, mais cette fois ça vient du futur, quel paradoxe.

JULIA. C'est ça ! Un parchemin. *Silence général.* Qu'est-ce qu'on fait avec un parchemin ? On le lit. On peut lire cette chose. On verra après comment faire. On va supposer que le Séfaraton, qui n'est pas une arme de destruction, massive, qui n'est pas un moyen de transport...

HAGEN. C'est ce qu'on croit...

JULIA. Qui n'est pas un système d'arrosage, qui n'est pas un missile... c'est un... un quoi ?

CLAUS. Un maudit... bibelot ?

JULIA. Tiède, tiède.

CLAUS. Un objet de décoration ?

JULIA. Pas loin

CLAUS. Bibelot ? Décoration ? Bibelot ?

JULIA. De la littérature ! On va supposer que le Séfaraton est leur littérature⁶⁵⁹.

De fait, nous apprenons que le Séfaraton faisait partie des activités de divertissement chez les Intelligences, notamment à travers une pratique qui ressemble étrangement à celle de notre théâtre. Dans la suite de cette scène, Julia superpose en effet la salle du théâtre et son public avec celui, imaginaire, des Intelligences :

JULIA : Je commence à formuler une thèse. Supposons que ces êtres, ces Intelligences, bien avant le Premier Contact, se réunissaient dans des espèces de... salons... des maisons... plus ou moins grandes, des lieux avec des sortes de gradins...je le vois très clairement, mais je ne sais pas bien

⁶⁵⁹ Di Fonzo Bo, Marcial et Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoïa, op.cit.*, p. 74. (Texte original.) "Coronel: Pero, ¿cómo funciona? Julia: ¿Por qué pregunta cómo funciona? ¿No es más lícito preguntar primero qué es? Beatriz: Es como una ruina, como una pirámide, como un papiro antiguo, sólo que esta vez viene del futuro, qué paradoja. Julia: ¡Eso es! Papiro. (*Silencio general.*) ¿Qué se hace con un papiro? Se lo lee. Esto se lee. Ya veremos cómo. Vamos a asumir que el Sefaratón, que no es un arma de destrucción masiva, que no es un medio de transporte... Hagen: Suponemos... Julia: Que no es un sistema de riego, que no es un misil... ¿es... qué? Claus: Un maldito... ¿adorno? Julia: Tibio, tibio. Claus: ¿Decoración? Julia: Parecido. Claus: ¿Adorno? ¿Decoración? ¿Adorno? Julia: ¡Literatura! Vamos a asumir que el Sefaratón es su literatura."

comment l'expliquer... Elle fait une description plus ou moins exacte du théâtre où a lieu la représentation. Des planches, des rideaux, des endroits pour regarder, est-ce que c'est clair ? Et elles se donnaient rendez-vous là-bas, il y a longtemps, et elles lançaient le Séfaraton n'importe comment. Et elles l'observaient. Chaque événement de ce genre, chaque lancer, chaque observation était unique. Et les combinatoires du Séfaraton semblaient infinies, et garantissaient un divertissement éternel.

HAGEN : Mais les Intelligences, dans leur évolution dans leur avidité, ont annulé l'infini.

JULIA : Et elles ont épuisé le Séfaraton !

HAGEN : Elles ont tout combiné les gourmandes⁶⁶⁰ !

Les spectateurs sont ici questionnés alors que, comme le note Juan Sebastian Cruz, « les gens du public (et les lecteurs) sont, en fin de compte les Intelligence Extraterrestres dont *La Paranoïa* doit satisfaire la demande gloutonne de fiction⁶⁶¹ ». Si pour les Intelligences, la fiction s'est à force épuisée, les humains, eux, doivent en reconsidérer la consommation.

La question sous-jacente à cet excès fictionnel semble donc, d'autre part, celle de sa qualité. Il est facile d'inventer, de créer de l'illusion et de consommer des histoires dans la mesure où cela constitue, selon *La Paranoïa*, le propre de l'humanité. Par ailleurs, quels seraient les critères pour définir une bonne fiction ? Une fiction exigeante et ambitieuse. Une fiction différente que celle que nous consommons en permanence sans même nous en rendre compte ? Au risque de mal ou trop interpréter, nous avançons qu'une des scènes de la pièce elle-même esquisse une proposition face à ces questions. Il s'agit de la scène 10, « La liste », au cours de laquelle l'équipe de scénaristes participe par vidéoconférence à une rencontre mondiale entre les différents groupes d'Opérations Spéciales. Au fil des dialogues, les critères exigés par les Intelligences sont posés à la manière de conditions pour produire une fiction réussie :

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 75. (Texte original.) "Julia: Empiezo a formular una tesis. Supongamos que estos seres, mucho antes del Primer Contacto, se reunieran en unas especies de... salones... casales... más o menos grandes, unos sitios con una especie de gradería... lo estoy viendo muy claro pero no sé bien cómo explicarlo... (*Da una descripción más o menos exacta del teatro donde se realiza la representación.*) Entarimado, cortinas, sitios desde donde mirar, ¿se entiende? Y allí se daban cita, hace mucho, y arrojaban el Sefaratón de cualquier manera. Y lo observaban. Cada acontecimiento de este tipo, cada tirada, cada observación, era única. Y las combinatorias del Sefaratón parecían infinitas, garantizaban diversión eterna. Hagen: Pero las inteligencias, en su evolución, en su avidez, anularon el infinito. Julia: ¡Y el Sefaratón se les acabó! Hagen: Lo combinaron todo, las muy glotonas."

⁶⁶¹ Cruz Camacho, Juan Sebastián, *Escenarios del vértigo. Escrituras narratúrgicas en el teatro latinoamericano contemporáneo: Rafael Spregelburd, Édgar Chías y Carlos Enrique Lozano*, Tesis de Maestría en Literatura, Universidad de los Andes, 2013, p 31: "[...]: hacer de la sala de teatro un lugar hiperrealista para hacer notar que las gentes del público (y los lectores), a fin de cuentas, son las Intelligencias Extraterrestres cuya demanda glotona de ficción debe satisfacer La paranoia." (Nous traduisons.)

Règle numéro un : elles n'acceptent pas de premier rôle. Les Intelligences ne reconnaissent pas l'idée du personnage. Elles ne comprennent pas le « je », mais seulement le « nous »⁶⁶².

Numéro deux. Elles n'acceptent aucun style. [...] Ils disent... que quand les Intelligences voient une chose qui ressemble à une autre, par rapprochement ou par affinité, elles s'ennuient immédiatement⁶⁶³.

Trois. Elles n'acceptent pas de hiérarchie. [...] Elles ne supportent pas qu'une chose se prétende plus « importante » que d'autres choses... qui du coup passeraient au second plan. [...] Elles n'aiment pas qu'on leur dise où regarder. [...] pendant qu'elles regardent... elles aiment voir ce qu'il y a à voir, mais elles aiment aussi penser à d'autres choses. [...] La règle numéro trois suppose que l'important ne doit jamais se voir⁶⁶⁴.

Règle numéro quatre. On ne doit pas favoriser l'identification. [...] Elles n'aiment pas identifier quoi que ce soit. [...] Elles n'aiment pas voir ce qu'elles comprennent déjà⁶⁶⁵.

La cinquième dit la chose suivante. [...] ça doit s'adresser au plus grand nombre. [...] Au plus grand nombre... la fiction... ne sert pas si elle satisfait seulement le goût de certaines. Ou de quelques-unes. Majorité⁶⁶⁶.

Il ne s'agit peut-être que de règles hasardeuses, capricieuses et contradictoires avec les principes mêmes de tout esprit humain. Quoi qu'il en soit, ces règles laissent imaginer un horizon de fictions riches et atypiques, inclassables en termes de genre et de lecteurs, autrement dit, selon nous, des fictions spiegelburiennes. Dans ce sens, les critères établis sont peut-être ceux que l'auteur lui-même tente d'appliquer.

⁶⁶² Di Fonzo Bo, Marcial et Pisani, Guillermo (trad.), *La Paranoia*, op.cit., p. 92. (Texte original.) « Bueno, a lo que importa: regla número uno: no aceptan protagónicos. Las inteligencias no reconocen personajes. No comprenden el “yo”, sino sólo el “nosotras”.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 93. (Texte original.) “Número dos. No aceptan estilo. Dicen... que cuando las inteligencias ven que una cosa se parece a otra, por cercanía o afinidad... se aburren inmediatamente.”

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 94-95. (Texte original.) “Tres. No aceptan jerarquías Ninguna. No soportan que una cosa se imprima como lo “importante” frente a otras cosas... que pasan a un fondo. [...] No les gusta que les digan dónde mirar les gusta ver lo que hay para ver, pero también les gusta pensar en otras cosas. [...] Que las cosas importantes sólo los distraen.[...] Sí, lo entiendo. Es simple. La regla tres supone que lo importante no debe verse nunca. Me refiero al fuego.”

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 96. (Texte original.) “Regla número cuatro. Ahá. No debe inducirse a la identificación. [...] No les gusta ver lo que ya comprenden.”

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 99. (Texte original.) “La quinta dice así. [...] Debe ser para la mayoría [...] La mayoría... La ficción... No sirve si sólo satisface el gusto de algunas. O de unas pocas. Mayoría.”

Par ailleurs, à travers cette formulation de règles pour la fiction, le travail créatif revendique humblement son arbitraire. Énoncer des règles spécifiques revient en effet à délimiter un champ particulier et par là même dessiner en creux toutes les autres formulations possibles. Dans ce sens, Jacques Henriot souligne que le jeu indique une liberté infinie sous-jacente à ses propres règles et assume de n'être qu'une actualisation parmi d'autres :

Quand on use de l'expression : règles du jeu, à propos de la manière dont s'organise et fonctionne une institution quelconque, on admet de ce fait que d'autres règles, et par conséquent, d'autres formes d'institution sont également possibles, qui n'ont ni plus ni moins de valeur que celle-là. On écarte donc l'acte de foi qui préside à tout engagement moral : la certitude que l'on a d'être dans le vrai quand on dit ce que l'on dit, quand on fait ce que l'on fait. [...] On peut y voir l'indice d'un détachement — au moins : d'un commencement de détachement à l'égard de la notion traditionnelle d'obligation, la substitution d'un mode de pensée à un autre, le refus d'un absolu des valeurs. Le jeu est le règne du relatif⁶⁶⁷.

Ainsi, si *La Paranoïa* nous projette dans le futur de l'humanité où règnent la superficialité et la médiocrité, elle réfléchit en creux le pouvoir et la nécessité de la fiction dans nos sociétés. Dans ce cadre, Rafael Spregelburd a justement créé la polémique au sein du milieu théâtral argentin alors que dans un article sorti au même moment que *La Paranoïa*, il rappelait ce droit voire ce devoir de fiction⁶⁶⁸. Plus précisément, il y revendiquait le droit des Argentins à la fiction, face aux injonctions de la part des Européens envers les pays périphériques de produire du théâtre idéologique, du théâtre documentaire, du théâtre journalistique de guerre. Certaines personnalités emblématiques du milieu, comme la dramaturge Griselda Gambaro, lui ont reproché alors de faire l'apologie d'un théâtre vide de sens et d'engagement. Rafael Spregelburd a répliqué en expliquant que ce droit à la fiction c'était tout simplement le droit d'explorer la réalité et ses sujets autrement, depuis justement une étroite relation entre jeu, fiction et langage. C'est la même idée qu'il développe déjà quelques années auparavant :

Sans fiction, sans altérité, la pensée n'est pas possible. Nous avons oublié à quel point la fiction est importante, le mystère presque sacré du fictionnel. Les enfants le connaissent bien ; quand ils jouent, quand ils mettent un trauma en jeu, en mot, en autre chose, ils exercent un contrôle sur le réel par le langage. Lentement, ce langage tombe dans du sens commun : un ensemble de règles

⁶⁶⁷ Henriot, Jacques, *Sous couleur de jouer*, op.cit., pp. 65-66.

⁶⁶⁸ Le débat se passe entre autres entre Rafael Spregelburd et Griselda Gambaro. Cf "La importancia de llamarse teatro", *Revista Ñ*, n° 189, 12 de mayo de 2007, pp. 34-35.

arbitraires, mais qui s'auto-désignent comme uniques. La fiction, depuis sa capacité au caprice, sa force transformatrice, depuis son aptitude surprenante à nous présenter les choses comme si c'était la première fois que nous les voyions (par une sorte de simple expérience existentielle) est une nécessité viscérale dans toute société⁶⁶⁹.

Finalement, à l'instar de l'intrigue dans *La Paranoïa*, la fiction est une pratique qui nous caractérise et dont on a besoin en tant qu'humains. Au pire, elles alimentent les dispositifs de contrôle et intègrent les systèmes de consommation, au mieux elles offrent des espaces autres pour nous penser voire nous réinventer autrement. Ainsi la seule utopie que propose peut-être *La Paranoïa*, par ailleurs inquiétante sur le futur de l'humanité, c'est cette pratique de la fiction qui perdure 20 000 ans après et qui est notre manière singulière de nous sauver et de conserver la paix.

Ainsi dans cette partie sur le jeu en réflexion, nous avons vu comment le métaludique se traduit par des procédés relevant de perspectives voisines à savoir la métathéâtralité et la métafiction dans une étroite et indissociable articulation entre jeu, théâtre et fiction. Nous expérimentons une création qui s'assume et qui s'observe, alors qu'elle invite son spectateur à en faire de même, comme la condition de possibilité à tout changement. L'héritage de la distanciation selon Brecht est ici convoqué et complété par une remise en question plus générale qui inclut l'auteur et sa création. Dans ce mouvement, il nous semble que les dimensions critiques et utopiques de la perspective politique gagnent en pertinence à travers une expérience partagée de l'autocritique.

Pour conclure plus généralement sur ce chapitre, nous avons tenté de montrer en quoi les formes esthétiques remettaient en jeu la critique et par là même ouvraient la réflexion à une créativité d'une certaine portée utopique. Pour ce faire, trois dynamiques nous semblent communes aux œuvres du corpus : la relativité délibérée des dramaturgies par rapport aux critères aristotéliens, le filtre du comique et plus précisément du grotesque et la dimension

⁶⁶⁹ Hernández, Marisa, "Rafael Spregelburd", *op.cit.*, pp. 41-49. "Sin ficción, sin alteridad, el pensamiento no es posible. Hemos olvidado cuán importante es la ficción, el misterio casi sagrado de la ficción. Los niños lo conocen bien; cuando juegan, cuando ponen en trauma en juego, en palabra, en otra cosa, ejercen un dominio de lo real por el lenguaje. Lentamente este lenguaje deviene un sentido común: un conjunto de reglas arbitrarias pero auto-presentadas como lo único. La ficción con su capricho, con su fuerza modificadora, con su potencial de sorpresa que nos presenta a las cosas siempre como si fuera la primera vez que las vemos (en una suerte de sencilla experiencia existencial), es una necesidad visceral de la sociedades." (Nous traduisons.)

métaludique d'un jeu en réflexion. Nous considérons que la dimension critique perdure ici tout en complexifiant son interprétation alors que la perspective utopique s'offre plutôt comme une invitation à imaginer de manière créative les choses autrement. D'une manière plus générale, si aucune proposition radicale n'est faite en termes de changement, les œuvres disposent certaines conditions qui participent à ce travail d'invention.

CONCLUSION

Au détour de la politique

En commençant cette thèse, une des rares certitudes que nous avions était que nous n'aborderions pas la question de la politique. Nous considérions en effet que le théâtre latino-américain souffrait à l'étranger, et notamment en France, de l'image stéréotypée d'un théâtre forcément et avant tout politisé. La connaissance et l'intérêt pour le théâtre issu de ce territoire semblaient s'être arrêtés à ses formes les plus explicitement⁶⁷⁰ politiques, à savoir la création collective et la résistance des théâtres contre les dictatures des années soixante-dix et quatre-vingt. Si nous allions parler du théâtre latino-américain, il fallait en dire autre chose, afin de l'analyser sous un nouveau jour et en explorer des caractéristiques trop souvent délaissées au profit d'une seule lecture politique.

Il faut croire que cette certitude était au cœur même du problème et elle est rapidement devenue l'un de nos objets principaux de recherche. La représentation figée du théâtre latino-américain pouvait être au fond le point de départ de notre réflexion et, par là même, permettre de questionner nos présuppositions. La question ne consistait donc plus à savoir en quoi le théâtre latino-américain contemporain n'était pas forcément politique, mais comment et pourquoi il l'était autrement. L'expérience du voyage en Amérique latine durant nos deux premières années de thèse a été décisive pour prendre conscience de ce déplacement. Une fois sur le terrain, nous avons constaté à quel point la question de la politique au théâtre nourrissait des débats profonds entre différentes visions et cela pour l'ensemble des pays où nous avons pu aller (Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, Cuba, Uruguay, Vénézuéla). Dans les textes et sur les scènes, l'appréhension assumée du présent et de ses possibles changements constituait les expérimentations les plus intéressantes. Ainsi, nous avons pensé que le stéréotype d'un théâtre latino-américain forcément politisé n'était pas à remplacer par le constat d'un renoncement tout aussi cliché, mais devait faire l'objet

⁶⁷⁰ Nous reprenons ici l'expression d'Élise Van Haesebroeck.

d'une déconstruction qui témoigne du travail incessant de redéfinitions dans la réflexion et la création de ces théâtres.

Le jeu et ses possibles

Pour témoigner du travail important qui était en train de se faire en Amérique latine, et cela depuis la fin des années quatre-vingt, le modèle du jeu s'est imposé à nous comme un moyen de comprendre les déplacements dont il était question. D'abord sous la forme d'une intuition, qui s'est constituée au hasard des discussions, des lectures du corpus et autres expériences théâtrales, le jeu est apparu comme une forme possible de disposition de la politique. À partir de là, nous avons tenté de formuler la perspective d'une *politique du jeu* de deux manières complémentaires. D'une part, cette perspective nous a permis d'appréhender les transformations du contexte théâtral latino-américain à la fin du XX^e siècle. D'autre part, elle est devenue un outil pour étudier les textes des trois auteurs de notre corpus dans leur articulation spécifique au politique.

La première partie de cette thèse s'est ainsi attachée à développer les éléments contextuels et théoriques pour considérer une possible reformulation du théâtre politique en Amérique latine à travers le modèle du jeu. Dans un dialogue ouvert entre l'expérience latino-américaine au cours du XX^e siècle et le reste des scènes internationales, nous y constatons successivement l'instauration puis l'ébranlement d'un modèle de théâtre engagé où recherche artistique et activité politique tendent à se confondre sous le signe de l'évidence. À partir de ce bouleversement, un large travail de redéfinition devient nécessaire pour comprendre de nouveaux liens entre théâtre et politique. Il faut, d'une part, résister au désengagement envers le présent propre au désaveu de la politique en Occident depuis la fin des années quatre-vingt. D'autre part, il est nécessaire de penser de nouvelles conditions pour formuler une relation entre théâtre et politique qui tienne compte des critiques énoncées contre le modèle du théâtre engagé. Ainsi, un théâtre caractérisé par son autonomie envers la politique et intransitif dans ses effets se dessine et par là même, tend à une portée critique et utopique dans ses œuvres. La perspective ludique s'offre alors comme

une expression possible de ce théâtre politique reformulé dans la mesure où elle fait advenir le politique depuis une disposition paradoxale.

Dans la seconde partie, il s'agit en effet de voir comment une politique du jeu opère dans les textes du corpus à travers un rapport à la réalité, une production de sens et une considération du spectateur qui lui sont propres. Le jeu devient ainsi un dispositif opérant pour l'étude des quinze œuvres du corpus. À partir des analyses dramaturgiques qui font se rencontrer de manière plus ou moins étroite selon les moments les pièces de Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón, nous avons tenté de cerner les relations qui s'articulaient entre jeu et politique.

Une première relation tend à disposer le matériel des œuvres comme un jeu pour convoquer autrement la politique en tant que critique du présent. Les hétérotopies ludiques développées par les œuvres deviennent ici le cadre privilégié pour formuler des univers dystopiques inspirés des failles et des manquements de la réalité. Leur représentation détournée permet d'autant mieux d'en étudier les causes et les effets. La seconde relation entre jeu et politique qui habite les œuvres consiste à compléter l'interprétation critique première par les formes du jeu esthétique lui-même. Cette interprétation se voit ainsi relancée par nombre d'explorations fictionnelles et formelles. Elles relèvent principalement de procédés dramaturgiques expérimentaux, de traitements grotesques du matériel et d'une dimension métaludique où le jeu se réfléchit en invitant le public à en faire de même. Ces altérations de la critique semblent revendiquer, quoiqu'inégalement selon les auteurs, une part de créativité nécessaire à toute perspective utopique. Si aucune proposition radicale de changement ou de passage à l'action n'est identifiable ici, il nous semble que ces œuvres préparent tout de même le terrain pour des transfigurations à venir.

Pour tenter de résumer à présent en quelques mots la *politique du jeu* dont il est question dans cette thèse, les cinq associations suivantes permettent d'établir une vue d'ensemble :

- Un théâtre hétérotopique autonome de la réalité
- Un théâtre dystopique critique sur cette même réalité

- Un théâtre dramaturgiquement expérimental et créatif qui désordonne les habitudes de réception et prépare le terrain pour d'autres configurations
- Un théâtre grotesque de l'indétermination et de la remise en mouvement du sensible
- Un théâtre métaludique de la déconstruction réflexive

La perspective politique et le mode du jeu sont donc étroitement articulés ici et c'est bien l'articulation elle-même qui fait sens. Autant le questionnement pour le présent et l'envie d'en changer les dysfonctionnements que l'affinité pour une appréhension ludique de l'expérience et le pas de côté qu'elle implique ne peuvent se suffire à eux-mêmes. L'intention a besoin de trouver une forme pour s'expérimenter et le procédé doit avoir une nécessité pour trouver son sens. Le dispositif du jeu n'est pas en soi politique, il le devient selon l'utilisation qui en est faite. La *politique du jeu* serait donc sans cesse à rejouer, et par là même à vérifier, car il ne peut y avoir un gagnant entre politique et jeu sous peine d'anéantissement d'une des deux dimensions. L'étude des œuvres du corpus nous a justement amenée à sentir les variations du rapport entre les deux. D'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre, cette variation se fait sentir tout particulièrement en ce qui concerne le rapport au spectateur.

Des « politiques du spectateur⁶⁷¹ »

Si les pièces de notre corpus mettent en œuvre des procédés communs dans la tension vers une *politique du jeu* et participent par là même au renouvellement de la dimension politique au théâtre, elles ne partagent pas toutes la même approche du spectateur au sein de cette disposition ludique. Qu'il s'agisse de la dimension critique ou celle plus utopique de la création esthétique, le rôle du spectateur peut être envisagé de manière variée dans les quinze pièces étudiées. Nous souhaitons donc conclure ici sur les différentes « politiques du spectateur » qui nous semblent traverser notre corpus et cela, au regard de la reformulation des critères de la politique que notre première partie a développés. La formulation de ces

⁶⁷¹ Nous reprenons l'expression à Olivier Neveux, in *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit.

politiques du spectateur dialogue avec les discours des auteurs que nous avons précédemment exposés, tout en considérant ce qu'il se passe effectivement dans les œuvres. Trois tendances générales apparaissent, parfois communes, à plusieurs auteurs ou différenciées selon chacun : il s'agit d'une politique du piège, d'une politique de la catharsis et d'une politique de l'indéfinition.

Le théâtre comme piège

Une première tendance se dégage, en partie dans les œuvres de Fabio Rubiano et clairement dans celles de Gabriel Calderón, qui consiste à créer un dispositif qui piège le spectateur. Partant d'un principe qui peut rappeler la tradition d'Artaud selon lequel la scène est un champ de bataille, un espace de combat duquel le spectateur ne peut ressortir indifférent⁶⁷², les œuvres impliquent le spectateur dans la partie sans vraiment lui laisser le choix de sa participation. Pour ce faire, les œuvres mettent en place des stratégies de provocation qui espèrent sortir le spectateur de sa zone de confort. Les auteurs en question justifient ce choix par le fait d'avoir eux-mêmes expérimenté avant un tel déplacement.

Le théâtre comme piège prétend faire prendre des risques au créateur comme au spectateur, alors que le premier, déjà initié, disposerait une expérience de pensée pour la conscience critique du second. Dans ce sens, l'idée d'un théâtre fasciste à la Thomas Bernhard chez Gabriel Calderón ou celle d'un théâtre du mal chez Fabio Rubiano tend au fond à mettre sur la table ce qui fait hautement polémique. La méthode consiste à prendre systématiquement le point de vue opposé et surenchérir en termes d'immoralités et d'irrévérences pour être le plus proche possible de la provocation. Selon les dires des auteurs, cette provocation serait le moyen de créer des débats réellement multiples et autocritiques qui prennent en compte l'ensemble des points de vue pour avancer. Au sein des œuvres, si la diversité est effective et a le mérite de se risquer à des idées très peu

⁶⁷² Nous pensons ici à l'analogie que fait Antonin Artaud entre un son théâtre et une peste salvatrice car destructrice des travers de la civilisation moderne. Cf. Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

consensuelles, nous pensons que leur exposition, souvent frontale et offensive, ne manque pas de s'épuiser dans la confrontation.

Par ailleurs, selon les auteurs, le rire joue un rôle particulier dans cette politique du piège, car il devient partie prenante du dispositif. Comme le dit Gabriel Calderón, il est le moyen de rendre le piège plus accessible et d'effacer ses signes, du moins dans un premier temps. Il permet alors le désarmement du spectateur qui est de cette manière plus impliqué émotionnellement dans la remise en question. Pour Fabio Rubiano, le rire rajoute de l'ambivalence à l'expérience dans la mesure où les spectateurs en finissent par rire malgré les choses tragiques qui leur sont présentées et, de cette manière, sont finalement renvoyés à leur propre responsabilité. Pour nous, il semble plus intéressant de considérer comment le comique dans les œuvres de ces deux auteurs permet d'aborder des questions sensibles qui seraient autrement trop éprouvantes à penser. Cela permet en effet au spectateur de mettre à distance sa propre réalité et cela en toute lucidité.

Si nous confrontons à présent plus généralement cette stratégie du piège avec un des critères de la politique reformulé tel que l'intransitivité, autrement dit l'absence d'une finalité prédéterminée, nous pouvons douter des garanties d'égalité et de liberté que cette stratégie offre au spectateur. Ce dernier devient ici l'objet d'une mécanique globale décidée préalablement dont il ne prend connaissance qu'après avoir été piégé. Il devient la cible identifiée des effets de provocation, de manipulation, de culpabilisation d'un dispositif qui se joue de lui, même si l'intention est celle d'une remise en cause commune. Par ailleurs, les spectateurs locaux, dans ce cas uruguayens et colombiens sont des cibles privilégiées qui, du fait de leur connaissance et sensibilité au contexte national, vont d'autant mieux faire fonctionner le dispositif du piège. En effet, les attaques des pièces de Gabriel Calderón et Fabio Rubiano s'adressent avant tout à leur propre société. La hiérarchie persiste donc ici entre un créateur initié et son spectateur qui se retrouve livré à lui-même face à une expérience qui peut se révéler violente.

L'autre limite reste bien sûr de savoir si le piège invite à un débat vraiment libre et égalitaire avec le spectateur ou risque de suspendre en lui tout désir de discussion dans la

mesure où il se rend compte du dispositif en question. Dans ce dernier cas, la perspective politique critique et émancipatrice se voit un peu limitée alors que le spectateur en devient un simple objet.

Le théâtre comme catharsis

Nous pouvons distinguer une autre tendance dans les œuvres de ces deux mêmes auteurs, et peut-être surtout dans le cas de Fabio Rubiano : le rapprochement d'une forme cathartique de théâtre. Bien qu'il ne soit pas ici strictement question de la « catharsis » comme l'effet par essence de la tragédie telle qu'elle est définie par Aristote, nous retrouvons bien l'idée qu'une transcendance ou en tous cas un dépassement est possible par la mise en scène, et donc en forme, de l'abject et de l'horreur⁶⁷³. En tant que purgation ou purification des passions par la crainte et la pitié, la dimension cathartique du théâtre consiste en effet à une confrontation avec les démons personnels et collectifs d'une communauté de spectateurs.

Nous avons dit que l'univers dramaturgique de Fabio Rubiano développe une théâtralité du mal qui expose jusque dans ses moindres recoins, victimes comprises, la bassesse humaine pour mieux la comprendre et la dépasser. On ne peut s'empêcher alors de penser à une certaine expiation et mise à distance de ce mal à travers sa représentation volontairement exagérée qui permet de s'y mesurer depuis la sphère de la fiction. En ce qui concerne les œuvres de Gabriel Calderón, certaines développent une stratégie de l'obscène depuis le principe que tout doit être assumé afin de montrer les paradoxes de sa société. Cette provocation polémique par l'exhibition de ce qui maintient le *statu quo* vise à choquer les mentalités et ainsi favoriser les dispositions à la remise en question. Entre ses deux célèbres traductions, purgation ou purification, la catharsis relèverait plutôt ici de la première, comme une expérience extrême et sensible au-delà des injonctions morales traditionnelles.

⁶⁷³ Concernant l'évolution voire le retour d'un matériel cathartique plus largement dans le théâtre immédiatement contemporain voir Naugrette, Catherine, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n°8, 2008, pp. 77-89.

Pourtant, dans le dialogue avec nos critères de la politique, cette posture cathartique semble aussi quelque peu réifier le spectateur en objet d'une expérience préalablement déterminée. En effet, le propre de la catharsis étant de simuler de manière exemplaire une situation qui provoque crainte et pitié chez le spectateur, ce dernier peut en venir à être infantilisé dans son intelligence et sa sensibilité. Il s'agit encore là d'une posture pédagogique qui veut émanciper l'autre à sa place en lui faisant prendre conscience ou sentir quelque chose qu'il n'était pas censé avoir éprouvé avant. Les œuvres du corpus prennent en charge pour cela les forces les plus négatives et les sensations les plus transgressives pendant que le spectateur-témoin est censé s'instruire de leur (contre) exemple. Ainsi, les critiques contre les tendances liberticides du théâtre engagé précédent, que Fabio Rubiano et Gabriel Calderón ont par ailleurs exprimées, sont toujours à nuancer par les prétentions libératrices de ces mêmes auteurs flirtant par là même avec le risque d'une prise en otage et une instrumentalisation des spectateurs.

Un théâtre de l'indéfinition

Finalement, une troisième tendance se dessine au sein des œuvres consistant à refuser de définir préalablement son sens et ses effets sur les spectateurs. Cette « politique de l'indéfinition » dialogue bien sûr avec la question de l'indétermination posée par Jacques Rancière pour décrire un rapport non déterminé entre les formes, les effets et les destinataires d'une œuvre. De manière très notable dans les œuvres de Rafael Spregelburd, mais aussi parfois chez Fabio Rubiano et Gabriel Calderón, la tendance est à l'ouverture et à la libre interprétation. Le sens, avant tout, doit rester le résultat d'une interaction imprévisible entre l'œuvre et son spectateur afin d'éviter tout réductionnisme partisan.

Pour ce faire, les œuvres des trois auteurs multiplient les points de vue les plus étrangers possible à leurs intentions initiales. Ambiguïté axiologique, imagination technique, désolennisation ou encore mise en désordre, autant de méthodes pour garder l'esprit en mouvement. La logique discursive et causale du commun est suspendue pour laisser place à la contagion et la catastrophe dont l'indéfinition fondamentale permet l'augmentation des

interprétations. Si des idées sont exposées, elles sont là pour donner à penser et non comme une affirmation ou une infirmation en creux. Dans ce cadre, le spectateur fait le moins possible l'objet de présupposés afin de conserver une complexité et une multiplicité des processus de production du sens. Il nous semble que les œuvres de Rafael Spregelburd dessinent tout particulièrement la figure exigeante d'un spectateur intelligent et curieux qui porte avec lui son vécu et sa sensibilité irréductibles à une quelconque catégorisation. Selon ce théâtre de l'indéfinition, l'œuvre doit donc répondre à l'exigence de *cualquiera* et rester accessible à *n'importe qui*, autrement dit pouvoir offrir le libre choix de sa réception. Mais cette liberté implique en contrepartie une responsabilité du spectateur qui répond à l'engagement premier du créateur, la responsabilité finalement d'en faire un *plus* pour sa propre vie.

Cette dernière et inégale tendance chez nos auteurs d'un théâtre de l'indéfinition serait celle qui s'accorde de la manière la plus intéressante avec la réflexion sur le rôle de la politique au théâtre et au regard des critères du jeu. Elle semble plus cohérente que les deux premières concernant nos préoccupations pour l'égalité, l'esprit critique, la libre participation et, de fait, l'émancipation suscitée par le dispositif de l'œuvre. Si dans les deux premières « politiques » il s'agit de *se jouer* ou du moins de *jouer à la place* d'un spectateur devenu objet, il est question ici de *jouer avec* un spectateur considéré en tant que sujet. Il nous semble finalement que cette piste de l'indéfinition est la plus passionnante et enrichissante à observer parmi les différentes politiques du ludique que ce travail de thèse nous a amenée à considérer.

BIBLIOGRAPHIE

FABIO RUBIANO

Œuvres dramatiques

Pièces du corpus

Mosca, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.(Premio Producciones VII Festival Iberoamericano de Teatro 2002.) (Beca de residencia artística 1999-2000 del Fonca de México y Ministerio de Cultura de Colombia.)

Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harisson Ford (2008) (Premio Iberescena 2007-2008. Creación Dramatúrgica.)

Imago Mundi (2010) (Premio Iberescena 2009-2010. Producción.)

El Vientre de la ballena (2006/2012) (*El vientre de la ballena, Sara dice y Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* - Premio Nacional de Dirección 2013 del Ministerio de Cultura.)

“Sara dice”, in *Dramaturgia colombiana contemporánea, Antología I*, LAMUS, Marina (ed.), Bogotá, Ministerio de Cultura, col. “Pensar el teatro”, 2013, pp. 301-332. (Premio Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Mejor Obra Colombiana 2010-2011.)

Autres pièces éditées

“Desencuentros, 8 retratos del amor y la espera”, *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, n°85-86, 1991, pp. 89-134.

“María es-tres”, *Revista Tramoya*, Universidad de Veracruz, n°38, enero-marzo 1994, pp. 3-32.

“Amores simultáneos”, *Gestus, Revista de la Escuela Nacional de Arte Dramático*, n°6, agosto 1995, pp. 85-96. (Mención Especial Premio Unesco para la promoción de las artes escénicas en 1994.)

“Cada vez que ladran los perros”, in La Sangre más transparente/Henry Díaz Vargas, Ruleta rusa/Víctor Viviescas, Cada vez que ladran los perros/Fabio Rubiano Orjuela, Madrid, Casa de América, Colección Teatro Americano Actual Madrid, 2000. (Premio Nacional de Dramaturgia 1997. Ministerio de Cultura.)

La Penúltima cena, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005. (Premio Nacional de Dramaturgia 1999. Universidad de Antioquia.)

Autres pièces inédites

El Negro perfecto (1987)

Opio en las nubes (1995)

Gracias por Haber Venido (1996) (Premio Nacional de Dramaturgia 1996. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.)

Hienas chacales y otros animales carnívoros (1998) – Coécrite avec Javier Guiterrez (Premio Producciones Festival Iberoamericano 1998 Teatro Petra - Festival Iberoamericano.)

Me estas mirando, ¿verdad? (2000)

Dos Hermanas (2004)

El Natalicio de Schumann (Pieza sobre la conmemoración, la Colonia y la Independencia.) (2010) (Premio Colombo Francés de Dramaturgia 2009.)

Labio de lievre (2015)

Traductions au français

Amours simultanées, trad. MERIENNE, Jacques, 2008. Inédite.

A chaque fois que les chiens aboient, trad. YONG VIVAS, Gregorio, Paris, Centre National du Théâtre, 2008. (Aide à la Traduction)

Extraits *Sara dit que*, trad. VASSEROT, Christilla et JAMBRINA, Nina, in LAROUTIS, Denise et VASSEROT, Christilla (cord.), *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine : 30 auteurs sur un plateau*, Montreuil, Editions théâtrales, 2012, pp. 391-401.

Deux Sœurs, trad. NAZABAL, Marie-Carmen, LABEGUERIE, Amaya, Bayonne, éditions ¡FESTIVAL!, 2016.

Entretiens et textes théoriques

Entretiens avec Fabio Rubiano par date

JAMBRINA, Nina, Entretien avec Fabio Rubiano – 7 novembre 2013. Cf. Annexes.

GEIROLA, Gustavo, «Entrevista a Fabio Rubiano realizada en el Hotel de la ópera, Bogotá», in *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela*, Buenos Aires, Argus-a, col. "Artes y Humanidades", 2015, pp. 167-180.

PELÁEZ, Cristóbal, "Entrevista hecha por Cristóbal Peláez, director del Teatro Matacandelas a Fabio Rubiano", *Kiosko Teatral* [En ligne], consulté le 24/04/2016, disponible sur <http://www.kioskoteatral.com/fabio-rubiano-dice/>

Textes théoriques

RUBIANO, Fabio, "Apropiaciones", texte de travail dans le cadre de la pièce *Mosca* transmis par l'auteur, 2001.

RUBIANO, Fabio, "Genios 3 de julio", compte-rendu de séance de travail dans le cadre de l'écriture de *Sara dice*, transmis par l'auteur, 2009.

RUBIANO, Fabio, *Teatro Petra, 30 años*, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, Dirección de Artes, Área de Teatro y Circo, col. "Grandes creadores colombianos", 2014. Disponible en ligne: <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/publicaciones/Documents/Petra%20e-book%20F.pdf>

RUBIANO, Fabio, "La guerra y la posguerra del teatro", *Revista Teatros*, n°21, novembre 2014-enero 2015, pp. 20-26.

RUBIANO, Fabio, "Mataras por no mataras, Post-conflicto", communication dans le cadre du Festival de Théâtre de Manizales, transmise par l'auteur, 2015.

RUBIANO, Fabio, "Realidad y realismo. Teatro y teatralidad.", *Hay Festival* [En ligne], consulté le 11/01/2016, disponible sur <http://blog.hayfestival.org/index.php/2015/01/realidad-y-realismo-teatro-y->

Études critiques sur l'œuvre de Fabio Rubiano

- CAMACHO LÓPEZ, Sandra, "La tumba gloriosa y el cadáver esparcido: dos caras de la Gorgona en el arte de la representaciones", *El artista*, n°7, diciembre 2010, pp. 165-178.
- CAMACHO LOPEZ, Sandra, *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, Thèse en Études théâtrales, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2010.
- CAMACHO LÓPEZ, Sandra, LOZANO, Carlos Enrique et ROZO, Pedro Miguel, "Construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea. Preliminares", *CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 6, n°8, 2012, pp. 49-59.
- CELIS ÁLVAREZ, Mauricio, "La escena expandida", *Artes La Revista*, Universidad de Antioquia, Facultad de artes, n°10, julio-diciembre 2005, pp. 3-16.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, "Teatralidades de dos mundos: la puesta en escena de la violencia, (XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)", *Iberoamericana*, n°13, marzo 2004, pp. 182-187.
- CRUZ CAMACHO, Juan Sebastián, *Escenarios del vértigo. Escrituras narratúrgicas en el teatro latinoamericano contemporáneo: Rafael Spregelburd, Édgar Chías y Carlos Enrique Lozano*, Tesis de Maestría en Literatura, Universidad de los Andes, 2013.
- HERNÁNDEZ CALDERÓN, María Alejandra, "El cuerpo en guerra: cada vez que ladran los perros", *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 4, enero-diciembre 2010, pp. 103-110.
- SERRANO RODRÍGUEZ, Álvaro Augusto, "Cuando el teatro nos deja fuera de combate", *Estudios de Literatura Colombiana*, Bogotá, n°31, 2012, pp. 249-263.
- SERRANO RODRÍGUEZ, Álvaro Augusto, "La incómoda insistencia en iluminar nuestra realidad, (Fabio Rubiano, el Teatro Petra y la herencia cultural)", Artigoo [en ligne], consulté le 24/04/2016, disponible sur <http://artigoo.com/el-teatro-de-fabio-rubiano>.
- SIERRA P, León, "Conversación con Fabio Rubiano. De "Mosca" a "Los Puntos Cardinales"",

Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, Madrid, n°306, diciembre 2004, pp. 127-132.

VALDERRAMA, Eva, VÁSQUEZ, John, “El tema aquí no es la literatura, el tema aquí es el teatro. (Apuntes de Dirección para el montaje de la obra “MOSCA” dirigida por Eva María Valderrama)”, *ScNK Revista de Artes Escénicas*, Facultad de Artes ASAB, n°4-5, 2014, pp. 66-73.

VIVIESCAS, Víctor, *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, maravilla estar de Santiago García y amores simultáneos de Fabio Rubiano)*, Maestría en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, Bogotá, 2003.

VIVIESCAS, Víctor, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, Thèse en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005.

RAFAEL SPREGELBURD

Œuvres dramatiques

Pièces du corpus

La estupidez, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, col.”Serie de los dos Siglos”, 2016. (Prix “Tirso de Molina”, 2003 - Prix “Florencio Sánchez” 2003 - Prix “María Guerrero” 2004 - Prix “Teatro del Mundo” 2003 - Prix “Espectador” 2004 / *La estupidez*)

La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2008. (Prix “Casa de las Américas” 2007 - Prix « Teatro del Mundo » 2007)

La terquedad, Heptalogía de Hieronymus Bosch VII, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009.

Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2011. (Prix « Quim Masó » 2010 - Prix « Espectador » 2011 - Prix « Teatro del Mundo » 2011)

Spam (2013) (Prix « Teatro del Mundo » 2014 - Prix « Teatro XXI » 2014)

Autres pièces éditées

Teatro incompleto 1. Destino de dos cosas o de tres. Cucha de almas. Remanente de invierno. La tiniebla. Entretanto las grandes urbes, Buenos Aires, édition de l'auteur, 1996. (Prix « Nacional de Dramaturgia » 1992 / *Destino de dos cosas o de tres*) (Prix « Bienio » 1992-1993 - Prix "Municipal de Dramaturgia" 1997 / *Cucha de almas*) (Prix « Argentores » 1996 / *Remanente de invierno*) (Prix « Facultad de Psicología » 1994 / *La tiniebla*) (Prix national de Dramaturgie 1999 / *Entretanto las grandes urbes*)

I. La modestia, II. La extravagancia, III. La inapetencia, Heptalogía de Hieronymus Bosch/1, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000. (Prix "Teatro XXI" 1999 - Prix "Teatro del Mundo" UBA 2000 - 3° Prix "Trinidad Guevara" 1999 - 3° Prix "María Guerrero" 1999 - 3° Prix "Florencio Sánchez" 2000 - Prix "ciudad de Almagro" 2004 / *La modestia*)

La estupidez. El pánico, Heptalogía de Hieronymus Bosch IV, V, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2004. (Prix "Teatro del Mundo" 2003 - Prix « Espectador » 2003/ *El pánico*)

Cuadro de asfixia, Buenos Aires, Ediciones Teatro Vivo, 2000. (2° Prix « Fondo Nacional de las Artes » 1996)

Fractal: una especulación científica, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

La escala humana, coécrite avec Javier Daulte et Alejandro Tantanián, Buenos Aires, Ediciones Teatro Vivo, 2002. (Prix "María Guerrero" 2000 - Prix "Trinidad Guevara" 2000 - Prix « ACE (Asociación de Críticos del Espectáculo) » 2000)

Un momento argentino, Buenos Aires, Interzona, col. "Nuevo Teatro", 2003.

Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Rasgando la cruz. Satánica. Un momento argentino, Buenos Aires, Losada, col. "Nuevo Teatro", 2005.

Rasgando la cruz, Buenos Aires, Corregidor, col. "Los imprescindibles", 2006.

Bizarra, Una saga argentina, Buenos Aires, Entropía, 2008. (Prix « Espectador » 2003 - Prix “Konex” Parcours 2004 - Prix “Ubu” 2010)

Los verbos irregulares, Acassuso. Lúcido. Bloqueo. Buenos Aires, Buenos Aires, Colihue, 2008. (Prix « Teatro del Mundo » 2007 / *Lúcido – Acassuso - Bloqueo*)

Buenos Aires, Revista Paso de Gato, Mexico DF, col. “Cuadernos de Dramaturgia Internacional”, 2008.

Santa Cecilia de Borja en Zaragoza, in DUBATTI, Jorge (ed.), *Panorama teatral, Nuevo Teatro Argentino, (con Damián Dreizik, María Fukelman, Andrés Gallina, Eduardo Graham, Walter Jakob, Natacha Koss, Lerman Diego, Santiago Loza, Agustín Mendilaharsu, María Merlino, Mariano Moro, Alberto Muñoz, Marcelo Pitrola, Lucía Salatino, Rafael Spregelburd, Jimena Cecilia Trombetta, Nelson Valente.)*, Buenos Aires, Interzona, 2014. (Prix “Arte BA” 2014)

Autres pièces inédites

Estafeta, reseña de una pequeña estafa (1993)

Moratoria (1994)

Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo (1995) (Prix du Festival « Buenos Aires Joven’94 » 1994)

Motín (1997)

Estado (1998)

Diario de trabajo en colaboración con Matías Feldman (1999)

DKW y Plan canje (2000)

El fin de Europa (2017)

Traductions au français

L’extravagance, trad. SUAREZ, Dorothée, 1997. Inédit.

Chansons joyeuses d'enfants de la patrie, trad. THANAS, Françoise, dans le cadre du Festival de La Renaissance, 1998. Inédit.

Satanique, trad. THANAS, Françoise, dans le cadre du Festival de La Mousson d'été, 1998. Inédit.

Les Restes de l'hiver, trad. SUAREZ, Dorothée, in SUAREZ, Dorothée et THANAS, Françoise (éd.), *Argentine - Écritures dramatiques d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1999, pp.143-171.

La Modestie, trad. SUAREZ, Dorothée et THANAS, Françoise, dans le cadre du Festival Les Translatines, 2000. Inédit.

A l'échelle humaine, pièce coécrite avec Javier Daulte et Alejandro Tantanian, trad. SUAREZ, Dorothée et THANAS, Françoise, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

Un moment argentin, trad. THANAS, Françoise, Maison Antoine Vitez, 2006. Inédit.

La stupidité, trad. THANAS, Françoise, Maison Antoine Vitez, 2006. Inédit.

Fractale, trad. PANSERA, Aimé Malena, Université Paris 3, 2007. Inédit.

La Connerie, trad. DI FONZO BO, Marcial et PISANI, Guillermo, Paris, L'Arche, 2008. Inédit.

La Panique, trad. DI FONZO BO, Marcial et PISANI, Guillermo, 2009. Inédit.

Buenos Aires, trad. TEMPLIER, Alexandra, Paris, L'Arche, 2009. Inédit.

Tout, trad. DECLEIRE, Miguel, compagnie Transquinquennal, 2009. Inédit.

La Paranoïa, trad. DI FONZO BO, Marcial et PISANI, Guillermo, Paris, L'Arche, 2009.

L'Entêtement, trad. DI FONZO BO, Marcial et PISANI, Guillermo, Paris, L'Arche, 2011.

Lucide, trad. DI FONZO BO, Marcial et PISANI, Guillermo, Paris, L'Arche, 2012.

Tout, trad. PASCALE, Petit, 2014. Inédit.

Acassuso, trad. GLEYZE, Caroline, 2015. Inédit.

Spam, trad. PISANI, Guillermo, Paris, L'Arche, 2016.

La fin de l'art, trad. PISANI, Guillermo, Paris, L'Arche, 2016.

Philippe Seymour Hoffman, par exemple, trad. LOAYZA, Daniel, compagnie Transquiquennal, Paris, L'Arche, 2016.

Entretiens et textes théoriques

Entretiens avec Rafael Spregelburd par date

ABRAHAM, Luis Emilio, "La difícil tarea de no representar. Entrevista a Rafael Spregelburd", *Artea, Archivo Virtual de las Artes Escénicas* [En ligne], consulté le 19/05/2016, disponible sur <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=65>

AISEMBERG, Alicia, « La dramaturgia como metalenguaje », *Revista Teatro XXI*, n°5, 1997, pp. 96-100.

BARBOSA, Max, « TEMFest 2014: Rafael Spregelburd autor de Destino de dos cosas o de tres. », *Teatro Miami* [En ligne], 2014, consulté le 20/05/2016, disponible sur <http://www.teatroenmiami.net/index.php/articulos-max-barbosa/7744-temfest-2014-rafael-spregelburd-autor-de-destino-de-dos-cosas-o-de-tres>

CALDERÓN, Gabriel, "Notas de viaje. Influencias de la dramaturgia europea Cuestionario Montevideo Buenos Aires, 5 de agosto de 2008", [En ligne], pp. 22-23, consulté le 15/11/2016, disponible sur http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/media/apps/resource/lo_nuevo_.pdf

CAMILLETTI, Gerardo, « Entrevista a el Patrón Vázquez (Rafael Spregelburd, Mónica Raiola, Héctor Díaz, Alberto Suárez, Andrea Garrote)", *Territorio Teatral* [En ligne], 2004, consulté le 19/05/2016, disponible sur http://territorioteatral.org.ar/html.2/entrevista/pdf/n3_01.pdf

CORBALÁN, Mauricio, "Separar la realidad de la apariencia es difícil", *Glosario de urbanidad* [En ligne], 2005, consulté le 20/05/2016, disponible sur http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH65db/08101c36.dir/r62_09nota.pdf

- HARTWIG, Susanne et PORTL, Klaus (éd.), "Rafael Spregelburd", in *La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual*, Tübingen, Niemeyer, 2008, pp. 60-90.
- HERNÁNDEZ, Marisa, "Rafael Spregelburd", *Hispanamérica* 34 [En ligne], n°102, 2005, pp. 41-49, consulté le 19/05/2016, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/20540657>
- HOPKINS, Cecilia, «El sentido común es mi enemigo (entrevista a Rafael Spregelburd con motivo del estreno de su obra El pánico)», [En ligne], 2003, consulté le 22/05/2016, disponible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-17507-2003-03-12.html>
- MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis (éd.), « Rafael Spregelburd », in *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, pp. 76 - 91.
- TESONE, Raquel, « Al diván con Rafael Spregelburd », 2016. *Revista El Inconsciente* [En ligne], consulté le 23/05/2016, disponible sur <https://revistaelinconsciente.com/2016/02/15/al-divan-rafael-spregelburd/>

Notes et prologues par date

- SPREGELBURD, Rafael, "Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres" et "Nota final. Antes y después de esta obra", in *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*, Buenos Aires, Losada, col. "Nuevo Teatro", 2005, pp. 229-243 et pp. 275-282.
- SPREGELBURD, Rafael, "Prólogo", in *Los verbos irregulares, Acassuso. Lúcido. Bloqueo. Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 5-7.
- SPREGELBURD, Rafael, "Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*", in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2008, pp. 151-177.
- SPREGELBURD, Rafael, "Nota del autor a la primera edición", in *La inapetencia. La extravagancia. La modestia, Heptalogía de Hieronymus Bosch I, II y III*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, pp. 5-9.
- SPREGELBURD, Rafael, "Entrevista con Rafael Spregelburd *Heptalogía de Hieronymus Bosch*

I, II, III”, in *La inapetencia. La extravagancia. La modestia, Heptalogía de Hieronymus Bosch I, II, III*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, pp. 185-202.

SPREGELBURD, Rafael, "Nota del autor", in *La estupidez. El pánico, Heptalogía de Hieronymus Bosch IV, V*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, pp. 7-14.

SPREGELBURD, Rafael, “Entrevista con Rafael Spregelburd para la publicación de *La terquedad*”, in *La terquedad, Heptalogía de Hieronymus Bosch VII*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, pp. 133-142.

SPREGELBURD, Rafael, “Prólogo”, in *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2011, pp. 5-38.

Articles et textes théoriques par date

SPREGELBURD, Rafael, “Procedimientos”, in *Fractal: una especulación científica*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, pp. 111-125.

SPREGELBURD, Rafael, “Hacer teatro hoy. Argentina: diez minutos para explicar en Europa qué es la realidad” *Teatro. Revista digital de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT*, segunda época, vol. 12, n°22, 2002.

SPREGELBURD, Rafael, “¿Que es real?”, communication pour le Was ist wirklich?, Festival de Viena, transmis par l’auteur, 2002.

SPREGELBURD, Rafael, La importancia de llamarse teatro”, *Revista Ñ*, n°189, 12/05/2007, pp. 34-35.

SPREGELBURD, Rafael, “Artículos del diario Perfil”, in *La terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch VII*, Buenos Aires, Atuel / Teatro, 2009, pp. 143-184.

Études critiques sur l’œuvre de Rafael Spregelburd

ABRAHAM, Luis Emilio, “De la realidad como ‘mero’ lenguaje a un lenguaje para la ‘mera’ realidad: El teatro de Rafael Spregelburd”, *Teatro XXI*, n°25, 2007, pp. 40-47.

ABRAHAM, Luis Emilio, “Un teatro al acecho de la complejidad de lo real: Rafael Spregelburd y su poética en proceso”, in ZONANA, Víctor Gustavo et MOLINA, Hebe Beatriz (Ed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor,

- 2007, pp. 283-331.
- ARPES, Marcela et RICAUD, Nora, "Esquizofrenia teatral. Un momento argentino explicado para extranjeros", *El Hilo de la Fábula*, n°7, pp. 112-119.
- BORKENZTAIN SZEIMAN, Bernardo, "Hermeptalogía de Rafael Spregelburd. Poética de la complejidad", in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2008, pp. 193-216.
- CARRANZA RODRIGUEZ, Luz, "Un lugar de verdad: "Bizarra", de Rafael Spregelburd", in *Variaciones sobre el melodrama*, 2013, pp. 491-510.
- CARRANZA RODRIGUEZ, Luz, "Fábulas Morales: *TODO*, de Rafael Spregelburd", in VÁZQUEZ CABALLERO, Miguel, CARRANZA RODRIGUEZ, Luz, et VAN DER PLAS SOTO, Christina (éd.) *Imágenes y realismos en América Latina*, Almenara, 2014, pp. 119-130.
- CARRANZA RODRIGUEZ, Luz, "Resonancias y ocupación. La cuestión del "arte fuera de sí" en *Spam*, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce", *Cuadernos de Literatura*, Vol. 20, n°40, 2016, pp. 145-154.
- CONTRERAS, Sandra, "Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)", *Cuadernos de literatura*, enero-febrero, Vol. XVII, n°33, 2013, pp. 355-376.
- DOSIO, Célia, *El Caraja-ji (primera parte) — Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2008.
- DUBATTI, Jorge, "Hacer teatro hoy. Argentina: diez minutos para explicar en Europa qué es la realidad", *Teatro.*, CELCIT, segunda época, vol. 12, n°22, 2002.
- DUBATTI, Jorge, "La fuga de lo real entre las redes del lenguaje", in *Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino*, Buenos Aires, Losada, col. "Nuevo Teatro", 2005, pp. 7-30.
- DUBATTI, Jorge, "El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico", *Teatro. Revista digital de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, segunda época, vol. 15, n°28, 2005.
- DUBATTI, Jorge, "Hacia una relectura post-postmoderna del teatro argentino: notas sobre

- Rafael Spregelburd", *Revista Nuestra América*, n°2, 2006, pp. 171-181.
- DUBATTI, Jorge, "Sobre el teatro de Rafael Spregelburd: el aspecto social y político", in *La paranoia, Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2008, pp. 147-150.
- DUBATTI, Jorge, "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008", *La revista del CCC* [En ligne], Septiembre - Diciembre 2008, n°4, consulté 2013/08/14, disponible sur <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>. ISSN 1851-3263.
- DUBATTI, Jorge, "Bizarra de Rafael Spregelburd y el grado cero de la utopía", *Stichomythia*, n°11-12, 2011, pp. 137-138.
- DUBATTI, Jorge, "El teatro argentino En la Pos dictadura (1983-2010): época de oro, des totalización y subjetividad", *Stichomythia*, n°11-12, 2011, pp. 71-80.
- DUBATTI, Jorge, "Spam, de Rafael Spregelburd y Federico Zypce. Otros imaginarios para el teatro argentino contemporáneo.", *Cultura* [En ligne], consulté le 23/05/2016, disponible sur <http://tiempoargentino.com/nota/133688>
- ESPINOSA MENDOZA, Jorge, "Una explosión en tiempo Gamma", *Revista Casa de las Américas*, n°251, abril-junio, 2008, pp. 137-139.
- GANDER, Sophie, "Parodia en la Heptalogía de Hieronymus Bosch de Rafael Spregelburd", *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 11, 2008, pp. 163-182.
- GERARDIN, Rénilde, « Dossier pédagogique; L'Entêtement de Rafael Spregelburd mise en scène Marcial Di Fonzo Bo », *CANOPE (Le réseau de création et d'accompagnement pédagogiques)* [En ligne], 2011, consulté le 23/05/2016, disponible sur http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_comedie/Dossier_pedagogique_L_Entetement.pdf
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita, "El caos, el orden y la trascendencia en La estupidez y el pánico de Rafael Spregelburd", *Arrabal*, n°7-8, 2010, pp. 221-230.
- PAGNONI BERNIS, Fernando Gabriel, "Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad", *Anagnórisis*, n°3, junio, 2011, pp. 54-75.
- PISANI, Guillermo, *Le processus d'écriture et la pratique scénique chez Joël Pommerat et*

Rafael Spregelburd, Master d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005.

PISANI, Guillermo, "El teatro de situaciones de Rafael Spregelburd: *La escala humana, Fractal, El pánico, Un momento argentino*", in *La terquedad, Heptalogía de Hieronymus Bosch VII*, Buenos Aires, Atuel/Teatro, 2009, pp. 185-202.

PISANI, Guillermo et DI FONZO BO, Marcial, (interview par Sylvain Diaz et Marion Boudier), «Le metteur en scène et son dramaturge», *Agôn* [En ligne], Laboratoire de recherche, Théâtre et dramaturgie, consulté le 29/06/2010, disponible sur <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1048>.

SORIA, Carolina, "El absurdo y la transgresión al policial en el teatro y el cine argentino contemporáneo: análisis de un diálogo intermedial", *European review of artistic studies*, vol. 6, n°3, 2015, pp. 18-29.

SORIA, Carolina, "Sistematizar el caos: reglas cardinales comunes al teatro y al cine argentino contemporáneos", *Telón de fondo*, n°22, 2015, pp. 44-52.

TOPUZIAN, Marcelo, "Política y representación: *Bizarra, una saga argentina* de Rafael Spregelburd", [En ligne], 2004, consulté le 15/11/2016, disponible sur http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/69/1_Topuzian.doc.

VERZERO, Lorena, "*La estupidez y Nunca estuviste tan adorable*, Spregelburd, Daulte y un universo poroso", *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, n°310, 2005, pp. 43-48.

GABRIEL CALDERÓN

Œuvres dramatiques

Pièces du corpus

Las buenas muertas (2003) (Prix au concours du Fond National du Théâtre – 2003 - Prix au concours de Dramaturgie du Teatro Circular de Montevideo – 2005)

Uz-el pueblo (2006)

Or-tal vez la vida sea ridícula (2009)

Ex, que revienten los actores, *Revista Conjunto*, La Habana, n°170, 2013, pp.31-71. (Prix de Dramaturgie Cordoba – 2015)

La Mitad de dios (2013)

Autres pièces éditées

Mi muñequita (la farsa), Montevideo, Artefato Editores, 2006. (Prix Concours de Dramaturgie Institut International de Théâtre – 2003)

Mi pequeño Mundo Porno, Sebastián Santana (grafismo), Montevideo, Criatura Editora, 2011. (Prix au concours Littéraire Municipal – 2006 - Prix au concours Littéraire National – 2011)

Autres pièces inédites

Más vale solo (2001) (Prix Meilleur spectacle et Meilleur Dramaturgie – 11 Rencontre de Jeune Théâtre de Montevideo - 2001 - Prix au concours du Fond National du Théâtre – 2003)

Taurus - el juego (2003)

Llagdán (2003)

Los restos de Ana (2005)

EL callejón de los Ateos (2005) (Prix au concours du Fond National du Théâtre – 2005)

Boris muere (2006)

Las nenas de Pepe (2007)

Un día en la vida de Monseñor Rasguño (2008)

La casa que decía la verdad (2010)

Superhéroe (2011)

Algo de Ricardo (2014)

Falta Fedra (2016)

Traduction au français

« *Ma petite poupée* », trad. AUBERT, Maryse, in *Ponce, Gabriela/Décrochage*, CALDERON, *Gabriel/Ma petite poupée*, RUBIANO, *Fabio/Deux sœurs*, Bayonne, éditions ¡FESTIVAL!, 2013, pp. 47-42.

« *Un jour dans la vie de Monseigneur Nicolas Rasguño* », trad. AUBERT, Maryse, *Revue Frictions* (théâtres-écritures), Dossier Hors-série n°5, avril 2013, pp. 77-98.

Ouz suivi de *Ore* et de *Ex*, trad. THANAS, Françoise et AUBERT, Maryse, Arles, Actes Sud, 2013.

Les Bonnes Morts, trad. AUBERT, Maryse, 2012. Inédit.

Entretiens et textes théoriques

Entretiens avec Gabriel Calderón par date

LANGLEIB, Macarena, “Gabriel Calderón. Talento para el caos”, *Espacio Latino* [En ligne], 2004, consulté le 30/05/2016, disponible sur http://letras-uruguay.espaciolatino.com/langleib/gabriel_calderon_talento.htm

QUIRING, Débora, “Tal vez la vida sea ridícula. Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo hablan sobre los diez años de la compañía Complot”, *La Diaria* [En ligne], 2015, consulté le 30/05/2016, disponible sur <http://ladiaria.com.uy/articulo/2015/8/tal-vez-la-vida-sea-ridicula/>

JAMBRINA, Nina, “Entretien Gabriel Calderón Février 2013”, cf. Annexe.

Articles et textes par date

CALDERÓN, Gabriel, “Caos”, in MIRZA, Roger (ed.), *Teatro, memoria, identidad*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la Republica, 2009, pp. 287-298. (Actes du Colloque Teatro de Montevideo – 2005)

CALDERÓN, Gabriel, “Nota sobre nosotros “los Nuevos””, *Revista digital Ministerio de*

- educación y cultura* [En ligne], 2008, Montevideo, Lo Nuevo, pp. 31-35, consulté le 15/11/2014, disponible sur http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/media/apps/resource/lo_nuevo_.pdf
- CALDERÓN, Gabriel, "Mecálogo en el perfecto dramaturgo", in "Hacer teatro hoy en Uruguay", *Revista Celcit Teatro*, Centro latinoamericano de creación e investigación teatral, n°33, 2008, pp. 78-83.
- CALDERÓN, Gabriel, « La vie n'est pas un songe », *Revue Frictions* (théâtres-écritures), Dossier Hors-série n°5, avril 2013, pp. 67-71.

Études critiques sur l'oeuvre de Gabriel Calderón

- BRASELLI, Gabriela, "Los restos de Ana: la poética de lo efímero", in MIRZA, Roger (ed.), *Teatro, memoria, identidad*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la Republica, 2009, pp. 279-286.
- BRASELLI, Gabriela, "En lo oscuro la verdad. Obscena de Gabriel Calderón, Alejandro Gayvoronsky, Luciana Lagisquet, y Santiago Sanguinetti" in MIRZA, Roger (ed.), *El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad*, Montevideo, Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación, Universidad de la Republica, 2011, pp. 169-181.
- BRASELLI, Gabriela, "El teatro de la pos dictadura uruguaya buscando su voz", *Gestos*, University of California, Irvine, n°53, Abril 2012, pp. 79-93.
- BURGUEÑO, María Esther, "Lo obsceno en la dramaturgia de Gabriel Calderón.", in MIRZA, Roger (ed.), *Teatro, memoria, identidad*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la Republica, 2009, pp. 287-298.
- BURGUEÑO, María Esther, "Mi pecado micro poético" in *Mi pequeño mundo porno*, Sebastián Santana (grafismo), Montevideo, Criatura Editora, 2011, pp. 155-167.
- DELORME, Estelle, "Radical Calderon. Trilogie Uruguayenne », *Théâtre des Quartiers d'Ivry* [En ligne], 2013, consulté le 01/06/2016, disponible sur http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fichier/p_spectacle/97/spectacle_dossier_fr_dossier.presse.calderon.pdf

- HEREDIA, María Florencia, "Compromiso y traición en el teatro de Javier Daulte y Gabriel Calderón", V Coloquio Internacional de Teatro, Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Facultad de Humanidades, Universidad de la Republica, Uruguay, 2009.
- INTHAMOUSSÚ, Martin, "Interdisciplina, transdisciplina y mutlidisciplina", *Revista digital Ministerio de educación y cultura*, col. Cuerpo y Objeto, Montevideo, 2008, disponible sur http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/media/apps/resource/cuerpo_y_objeto_.pdf
- LÉGER, Mélanie, *Auteurs dramatiques uruguayens contemporains: entre récit individuel et engagement collectif*, Mémoire de Maîtrise en Théâtre, Université du Québec, 2013.
- MIRZA, Roger, "Tragedia y farsa: teatralizar la violencia", in CALDERÓN, Gabriel, *Mi Muñequita*, Montevideo, Artefato Editores, 2006, pp. 5-6.
- MIRZA, Roger, "Teatro Rioplatense: cuerpo, palabra, imagen", III Coloquio Nacional de Teatro, Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Facultad de Humanidades, Universidad de la Republica, Uruguay, 2007.
- MIRZA, Roger, "Violencia y representación en la escena contemporánea (con un ejemplo uruguayo: *Mi Muñequita* de Gabriel Calderón)", in PELLETTIERI, Osvaldo (éd.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008, pp. 143-151.
- PEVERONI, Gabriel, "Gabriel Calderón. Mis muñequitos. El arte de la farsa", *Freeway 5*, n°26, 2006. pp. 48-58.
- PLAS, Laura, « « Ouz » et « Ore », de Gabriel Calderón (critique), Studio Casanova à Ivry-sur-Seine. Étrange étrangeté », *Les trois coups* [En ligne], 2013, consulté le 01/06/2016, disponible sur <http://www.lestroiscoups.com/article-ouz-et-ore-de-gabriel-calderon-critique-de-laura-plas-studio-casanova-a-ivry-sur-seine-116497873.html>
- THANAS, Françoise, "Les dictatures et après? Quelles créations" et "L'Uruguay et la France, une relation étroite", *Revue Frictions* (théâtres-écritures), Dossier Hors-série n°5, avril 2013, pp. 11- 16.
- HAKIM Adel, « La découverte de Calderón », *Revue Frictions* (théâtres-écritures), Dossier Hors-série n°5, avril 2013, pp 23-33.

BLANCO Sergio, « Dramaturgies de l'ailleurs », *Revue Frictions* (théâtres-écritures), Dossier Hors-série n°5, avril 2013, pp. 35-39.

VINOCOUR PONCE, Fernando, « Gabriel Calderón. Más allá de los discursos dramaturgicos », *Revista Conjunto*, La Habana, n° 173, 2014, pp. 14-21.

ÉTUDES THÉÂTRALES ET THÉORIE LITTÉRAIRE

Dramaturgie et poétique

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

DANAN, Joseph (dir.), « Dossier Dramaturgie au présent », *Registres - Revue d'études théâtrales*, Presse Sorbonne-Nouvelle, n°14, hiver 2010.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie et autres essais*, Arles, Actes Sud, Babel, 2010.

DANAN, Joseph, « Thyeste théorème : le crime dans l'estomac », *Registres*, n°9-10, 2015, pp. 31- 40.

DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1979.

DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, Janvier-Février 1986, pp. 8-12.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Acte Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988.

DORT, Bernard, *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995.

KUNTZ, Hélène, « LA PARABOLE OU L'ENFANCE DU THÉÂTRE (J.-P. Sarrazac) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 juillet 2016, disponible sur URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-parabole-ou-l-enfance-du-theatre/> :

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

MARTINEZ THOMAS, Monique, GOLOPENȚIA-ERETESCU, Sandra, *Voir les didascalies*, Paris,

- Cahier du CRIC, n°3, Ophrys, 1994.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine : traditions, transitions, transgressions*, Paris, Editions L'Harmattan, 2004.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *J. S. Sinisterra Une dramaturgie des frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès et CORRONS, Fabrice « Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Ottawa, CRCCF/SQUET, n°43-44, 2008, pp. 59-76.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, « Premières pistes pour la spectalecture : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », in EGGER, Carole, RECK, Isabelle et WEBER, Edgard, *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. "hamARTia-collectif", 2012.
- METAIS CHASTANIER, Barbara, *L'Enquête à l'œuvre : la représentation inquiétée dans les dramaturgies contemporaines*, Thèse en Études théâtrales, ENS, 2013.
- MEYER MACLEOD, Arielle, PRALONG, Michèle (dir.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui?*, Paris, Metis Presse, 2012.
- NAUGRETTE, Catherine et SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Dialoguer, Un nouveau partage des voix, Vol I et II, Études théâtrales*, n°31-32/2004, n°33/2005.
- NAUGRETTE, Catherine, TREILHOU-BALAUDE, Catherine (éd.), Dossier « Le théâtre et le mal », *Registres - Revue d'études théâtrales*, n°9-10, 2005.
- NAUGRETTE, Catherine, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n°8, 2008, pp. 77-89.
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991.

- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé Poche, coll. « Penser le théâtre », 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études théâtrales*, n°22, Louvain la Neuve, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé coll. « Penser le théâtre », 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2005.
- SURBEZY, Agnès, *Etre ou ne pas être postmoderne... Théâtre espagnol actuel et postmodernité : une étude de cas (ernesto caballero, rodrigo garcía, borja ortiz de gondra, alfonso zurro)*, Thèse en espagnol, Université Toulouse Le Mirail, 2003.
- SURBEZY, Agnès (dir.), *Etre ou ne pas être... Quantique: le théâtre contemporain à l'épreuve de la physique moderne*, Manage, Lansman, coll. « Hispania », 2015.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, Lausanne, l'Âge de l'Homme, 1983.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, L'aire, coll. « L'aire théâtrale », 1982.
- VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques : Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993.

Études sur la fiction

- BARTHES, Roland, *Le Degrès zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953. CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction, Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Editions EHESS, 2011
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1989, pp. 20-26.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* [1965], Paris, Seuil, 1996.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes*

narratifs [1979], Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2008.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1991.

MONTALBETTI, Christina (cord.), *La Fiction*, Paris, édition GF Flammarion, coll. « Corpus », 2001.

SCHAEFFER, Jean Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1999

Études sur le comique

ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du Grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2010.

ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique, (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Unichamp-Essentiel Honoré Champion, 2012.

BAKHTINE, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970.

BAUDELAIRE, Charles, « VI. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique » [1855], in *Curiosités esthétiques ; L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962.

LOSCO-LENA, Mireille, « Envoyez la parabole ! Envoyez... le monde ! », *Registres - Revue d'études théâtrales*, n°7, Presses de la Sorbonne Nouvelles, décembre 2002, pp. 31-41.

LOSCO-LENA, Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

MARTINEZ THOMAS, Monique, « Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grands-pères, les grands-mères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán », in VASSEROT, Christilla (éd.), *Le Corps grotesque. Théâtre espagnol et argentin*, publication du CRIC 21 (Centre de recherche sur l'Ibérie contemporaine de l'université de Toulouse-Le Mirail), Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 2002, pp. 17-28.

Théâtre et Politique

AMIZET, Bernard, « 10. Rhétorique théâtrale et identité argumentative », in *Argumentation et discours politique : Antiquité grecque et latine, Révolution française, monde contemporain* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003 (généré le 23 octobre 2016), disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/24838>>. ISBN : 9782753538566. DOI : 10.4000/books.pur.24838.

BRECHT, Bertolt, *Écrit sur la politique et la société* [1948], L'Arche, Paris, 1970.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* [1949], Paris, L'Arche, 2003.

HAMIDI KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2013.

PISCATOR, Erwin. *Le théâtre politique* suivi de *Supplément au théâtre politique* [1929], Paris, L'Arche, Coll. « Le sens de la marche », 1962.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique : Modèles et concepts (vol1)*, Mulhouse, Orizons, 2015.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique : Pour un théâtre politique contemporain (vol2)*, Mulhouse, Orizons, 2015.

VAN HAESEBROECK, Élise, «Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants.», *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières (2010) n°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossier, mis à jour le : 05/02/2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1570>.

VAN HAESEBROECK, Élise, *Identité (s) et territoire du théâtre politique contemporain : Claude Régy, le Groupe Merci et le Théâtre du Radeau : un théâtre apolitiquement politique*, Paris, Harmattan, 2011.

YENER, Melisa, *L'ambiguïté dans les formes récentes de « théâtres de la parole » : un renouvellement de la dimension politique du théâtre*, Thèse en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014.

ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

- BADIOU, Alain, TRUONG, Nicolas, *Éloge du théâtre*, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2013.
- BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1901.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.
- COLLIOT-THELENE, Catherine, « POUVOIR », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 17 août 2015, disponible sur URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pouvoir/>
- CORNU, Laurence, et VERMEREN, Patrice (dir.), *La Philosophie Déplacée, Autour de Jacques Rancière*, Editions Horlieu, Colloque de Cerisy, 2006.
- EBGUY, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *Raison publique* [En ligne], consulté le 16/09/2016, disponible sur <http://www.raison-publique.fr/article698.html>
- FOUCAULT, Michel, « Dits et écrits, Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, 2003.
- FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé » [], in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 70.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1998.
- GUENOUN, Denis, *Livraison et délivrance (Théâtre, politique, philosophie)*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2009.
- GUINAND, Sylvanie, JAULIN, Bernard, MOULOU, Noël, RICHARD, Jean-François, VICTORRI, Bernard « MODÈLE », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 6 novembre 2016, disponible sur URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/modele/> :
- JAMESON, Fredrik, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris,

- ENSBA éditeur, coll. « D'art en questions », 2007
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983.
- KANT, Emmanuel, « Analytique du sublime » (1790), *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philomenko, Paris, Librairie philosophique, J.VRIN, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.
- RANCIERE, Jacques, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
- RANCIERE, Jacques, *La Parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*, coll. « Littérature », Paris, Hachette, 1998.
- RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIERE, Jacques, *Aux bords de la politique*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIERE, Jacques, “¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?”, *CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte*, Vol. 9, n°13, mayo - agosto 2014.
- TASSIN, Étienne (éd.), « Les politiques du praticable Scénographies publiques et chorégraphies politiques », *Revue Tumulte*, Editions Kimé, n°42, 2014.
- VANDER GUCHT, Daniel, *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004.
- VANDER GUCHT, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles Les Impressions Nouvelles, 2014.
- VIVIESCAS, Víctor, “La literatura y el cambio de paradigma en el régimen estético según Jacques Rancière”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, vol. 13, n°2, jul.-dic. 2011, pp. 13-46.

THÉÂTRE, LITTÉRATURE ET CULTURE D'AMÉRIQUE LATINE

- AISEMBERG, Alicia, "Parodia negra y dispersión del relato", *Teatro XXI*, n°10, 2000, pp. 69-70.
- ARRIGONI, Mathilde, *Se mobiliser en situation autoritaire : une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)*, Thèse en Sciences Politiques, IEP Paris, 2013.
- AVELAR, Idelber, *Alegoría de la derrota; la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*, Buenos Aires, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- BADILLO, César, "Con-ciertos desconciertos: el teatro y la política", *Revista Conjunto*, n°135, Casa de las Américas, enero-marzo 2005, pp. 2-9.
- BORGES, Jorge, « La Bibliothèque de Babel », in *Fictions* (1941), Paris, Gallimard, 1970.
- BUENAVENTURA, Enrique, "Enrique Buenaventura - Obra completa", in JARAMILLO, María Mercedes, OSORIO, Betty et YEPES, Mario (ed.), Medellín, Universidad de Antioquia, 2004.
- CAMACHO LOPEZ, Sandra, *Quand les portes de ferment; Analyse de l'enfermement dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, Mémoire de DEA en Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2003.
- CAMACHO LOPEZ, Sandra, *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, Thèse en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2010.
- CARPENTIER, Alejandro, *El Reino de Este Mundo*, 1949.
- CLERC, Isabelle, *Teatro abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale dans l'Argentine du Processus de réorganisation nationale*, Thèse en Espagnol, Université Toulouse II - Le Mirail, 2003.
- DANSILIO, Florencia, "Del mensaje al acontecimiento. El giro discursivo en torno a *lo político* en el teatro uruguayo post-dictadura", *RITA - Revue Interdisciplinaire des Travaux sur les Amériques* [en ligne], n°7, juin 2014, consulté le 18/11/2016, disponible sur <http://www.revue-rita.com/notesderecherche7/del-mensaje-al-acontecimiento-el-giro-discursivo-en-torno-a-lo-politico-en-el-teatro-uruguayo-post-dictadura.html>

- DANSILIO, Florencia, “El teatro argentino post-dictadura: propuestas para la sistematización de un campo de transformación. Una revisión de la *Latin American Theater Review* (1984-2003)”, in REMEDI, Gustavo (ed.), *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios de teatro latinoamericano en EEUU*, Montevideo, CSIC-Universidad de la Republica, pp. 30-67.
- DANSILIO, Florencia, “La *contracultura* teatral de los años 90 en el Río de la Plata, conflictos en el campo y en la escena”, 2013. Inédit.
- DANSILIO, Florencia, « Éroder les limites de la représentation. Scènes de la politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature », TASSIN, Etienne (dir.), Dossier Les politiques du practicable, Scénographies publiques et choréographies politiques, *Revue Tumultes*, n°42, mai 2014, Paris, pp. 165-180.
- DE LA PARRA, Marco Antonio, *Carta a un joven dramaturgo*, México D.F., El Milagro, La Rana, Conacultura, col. “Cuadernos de Ensayo Teatral” n°2, 2007.
- DE LA PARRA, Marco Antonio, *El arte del peligro*, Santiago de Chile, Ediciones Frontera Sur, 2007.
- DE TORO, Alfonso, *Postmodernidad y Latinoamérica* (con un modelo para la narrativa postmoderna), Iberoamericana, abril – septiembre 1991, n°155-156, pp. 441-467.
- De TORO, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, post-colonialidad*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1999.
- DOTI, Jorge, “Nuestra posmodernidad indigente”, *Espacios de Crítica y Producción*, n°12, junio - julio 1993, pp. 3-8.
- DOSIO, Célia, *El Caraja-ji (primera parte) - Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2008.
- DUBATTI, Jorge, *Teatro '90 (El nuevo teatro de Buenos Aires). Antología*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.
- DUBATTI, Jorge, *Nuevo teatro-nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- DUBATTI, Jorge, (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

- DUBATTI, Jorge, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.
- DUBATTI, Jorge (dir.), *Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Interzona, 2003.
- DUBATTI, Jorge, *Poéticas teatrales y producción de sentido político. Dubatti (comp.) Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva generación, 2005, p. 143-165.
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, et *Filosofía de teatro II*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge, "Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad", *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, n°24, 2003, pp. 111-124.
- DUBATTI, Jorge, "Teatro, producción de sentido político y subjetividad", *Gestos*, n°53, abril 2012.
- DUBATTI, Jorge, *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.
- FERNÁNDEZ NADAL, Estela, "Utopía y discurso político", *Revista de Artes y Humanidades* [en ligne], UNICA, n°11, 2010, consulté le 17/11/2016, disponible sur <http://www.unica.edu.ve/revistaunica/>
- FOS, Carlos, *Teatro obrero. Una mirada militante*, Buenos Aires, Edición Araceli Mariel Arreche, 2013.
- FOS, Carlos, *Del teatro anarquista al teatro comunitario*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2009
- GARAVITO, Lucía, "El teatro colombiano: Caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces", *Latin American Theatre Review*, 2000, vol. 34, n°1, pp. 66-78.
- GARCÍA, Santiago, *Teoría y Práctica del teatro*, Bogotá, La Candelaria, 1989.
- GARZON CORTÉS, Liliana (ed.), *Arte + Política: Pensamientos Críticos en Época De Crisis*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, col. "creaciones", 2012.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (dir), *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- GEIROLA, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, California, Gestos, 2000.

- GEIROLA, Gustavo, *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela*, Buenos Aires, Argus-a, col."Artes y Humanidades", 2015.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, "Elementos para una 'Teoría' teatral libertaria (Argentina 1900)", *Latin American Theatre Review*, 1987, vol. 21, no 1, pp. 85-93
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, ANDREU, Jean, FRAYSSE, Maurice, *Anarkos: Literaturas Libertarias de América Del Sur, 1900 (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay)*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- GONZALES, Cajiao Fernando, *Historia del Teatro en Colombia*, Bogota, Instituto Colombiano de cultura, 1986.
- GONZALES, Cajiao Fernando, "Los años ochenta en Colombia: El derecho a ser distintos", *Latin American Review*, n°37, 1992, pp. 37 -58.
- HARTWIG, Susanne et PORTL, Klaus, *La Voz de los dramaturgos, el teatro español y latinoamericano actual*, Tubingen, Niemeyer, 2008.
- HERAS, Guillermo, "Reflexiones en torno a la dramaturgia latinoamericana actual", *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n°3, 2000, pp. 4-8.
- HURTADO, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Irvine, California, Gestos, 1997.
- IRAZÁBAL, Federico, *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004.
- JAMBRINA, NINA, « *Les Fins diffuses des choses* » d'Enrique Lozano (traduction dramaturgique), Master 1 en Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.
- JAMBRINA, NINA, « *Les didascalies en dialogue dans Une Nuit arabe de Roland Schimmelpfening et Los difusos finales de las cosas de Enrique Lozano* », Master 2 en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012.
- JAMBRINA, NINA, « Grotesque et Modernité en crise dans le théâtre de Rafael Spregelburd », Cahiers de Narratologie, 25 | 2013, Mis en ligne le 20/12/ 2013, <http://narratologie.revues.org/6787>
- JAMBRINA, NINA, « Comique populaire sur les scènes Bogotánaises actuelles »,

- Humoresques, n°40, Le Rire du pauvre, automne 2014, p 61-64.
- JAMBRINA, NINA, « Teatro político en la escena Bogotána actual; presencias, sobrevivencias y experiencias », *Revista Teatros*, n°20, 2015.
- JAMBRINA, NINA, « Festival Ibero-américain de Théâtre de Bogotá, une grande fête du théâtre aux enjeux polémiques », *Actes du Colloque international Scènes croisées Métissage de la création théâtrale, Amérique Hispanique, France, Espagne, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*, 2016.
- JAMBRINA, NINA, « El caso Fabio Rubiano y su Teatro Petra », in *Création, expérimentation et diffusion du théâtre contemporain espagnol et latino-américain*, Editorial Fundamentos. 2017.
- JAMBRINA, NINA, « Jeux et enjeux de la science dans le théâtre de Rafael Spregelburd », in *Théâtre et Science*, Edition Université de Strasbourg, 2017.
- JARAMILLO, María Mercedes, *El nuevo teatro colombiano: arte y política*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1992.
- LAMUS OBREGÓN, Marina, «Variedad teatral en los años noventa”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 35, n°50-51, 1999, pp. 121-163.
- LAMUS OBREGON, Marina, *Bibliografía anotada del teatro colombiano*, Bogotá, Circulo de lectura alternativa, 2003.
- LAMUS OBREGÓN, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010, (eLibros Editorial, 2013.)
- LAMUS OBREGON, Marina, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto (I)*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2012.
- LAROUTIS, Denise et VASSEROT, Christilla (cord.), *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine : 30 auteurs sur un plateau*, Montreuil, Editions théâtrales, 2012.
- LAVATELLI, Julia, *Les Nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000)*, Thèse en Théâtre, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2000.
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana* [1957], México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis (éd.), *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*,

- Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010. Avec : Lola Arias, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Emilio García Wehbi, Federico León, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Daniel Veronese.
- MEYRÁN, Daniel, ““Los misterios del eco» o la expresión americana en busca de una memoria”, *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, n°5-6, dic. 2004, pp. 164-170.
- MORALES CARVAJAL, José Alexander, *Mapa Teatro - Laboratoire d’Artistes*, Master 1 en Études théâtrales, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2011.
- MOREIRAS, Alberto, *Tercer Espacio, Literatura y Duelo en America Latina*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, LOM Ediciones, 1999.
- MOSIVAIS, Carlos, *Aires de familia Cultura y sociedad en America Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- MOULIN-CIVIL, Françoise, « Le néo-baroque en question : Baroque, vous avez dit baroque ? », *América : Cahiers du CRICCAL*, n°20, 1998, pp. 23-49.
- MUNGUIAN ZATARAIN, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, México D.F., Bonilla Artigas Editores, 2011.
- OBREGÓN, Osvaldo (dir.), *Théâtre latino-américain contemporain (1940-1990)*, Paris, Éditions Unesco / Actes Sud-Papiers, 1998.
- OBREGÓN, Osvaldo, *Teatro latinoamericano: un caleidoscopio cultural, 1930-1990*, Crilaup / Presses universitaires de Perpignan, coll. “Marges”, 2000.
- OBREGON, Osvaldo, *La Diffusion et la Réception du théâtre latino-américain en France de 1958 à 1986*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2002.
- ORJUELA, Héctor, *Bibliografía del teatro colombiano*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1974.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Teatro argentino de los ’90*, Buenos Aires, Galerna/Revista Espacio, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino), Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, n°2, 1992.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro Argentino contemporáneo (1980-1990)*, Crisis, transición y cambio, Buenos Aires, Galerna, 1994.

- PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Galerna, Revista Espacio, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino), Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2000.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Actos del VII Congreso de Teatro Iberoamericano y Argentino (agosto de 1998), Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/Fundación Roberto Arlt, 2000.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), n°11, 2000.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *El sainete y el grotesco criollo, del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- PEÑA, Martha et SCHMIDHUBER, Guillermo, *El teatro hispanoamericano en el umbral de la posmodernidad (1960-1980)*, Centro de Estudios Literarios, Universidad de Guadalajara, 1993, pp. 470-471.
- PRADO, Jorge Manuel, "Del teatro político a las vertientes posmodernas: Desarrollo del teatro colombiano (1960-1995)", *Universitas Humanísticas*, n°43, 1996, pp. 63-69.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola, "Utopía/distopía en la escena latinoamericana", *Propuestas escénicas de fin de siglo, FIT 1998*, 1999, pp. 13-32.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine, Gestos, col. "Historia del Teatro", 2007.
- REYES, Carlos José et Watson ESPENER, Maida, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Colcultura, Bogotá, 1978.
- REYES, Carlos José, "Presencia de Brecht en América Latina", Universidad Veracruzana, *Tramoya*, abril-junio 1980, n° 19, pp. 62-66.
- REYES, Carlos José, *Teatro y Violencia en dos siglos de historia de Colombia*, Tomo 1, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2013.
- RIZK, Beatriz, *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del*

- siglo XXI*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 2001.
- RIZK, Beatriz, *La fragmentación de la (s) ideología (s) y su efecto en las prácticas culturales e interpretativas de una dramaturgia comprometida*, Dragún, Guarnieri, Vianna Filho y Rovner, *Latin American Theatre Review*, vol. 38, n°1, 2004, pp. 39-59.
- RIZK, Beatriz, *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- RIZK, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México; Tomo II: Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Bolivia*, Lawrence, KS, LATR Books, col. "José Juan Arrom", 2011.
- ROMERO, Sandro, "Colombia: ¿Una sociedad trágica?", *CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 9, n°13, 2014, pp. 28-41.
- SÀNCHEZ, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México D.F., Edición Paso de gato, Serie teoría y técnica, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, 2012.
- SARDUY, SEVERO, « El barroco y el neobarroco », 1973.
- TACKELS, Bruno, « *Témoin des ruines* », Dossier « L'art en action », *Mouvement*, n°58, janvier-février 2011.
- THANAS, Françoise (dir.), *Argentine. Écritures dramatiques d'aujourd'hui, Du théâtre*, hors-série n°10, Paris, juillet 1999.
- THANAS, Françoise (dir.), *Cinq Pièces d'Amérique latine*, Paris, Éditions théâtrales / Maison Antoine Vitez, 1999.
- THANAS, Françoise et MIRZA, Roger (dir.), *Uruguay. Écritures dramatiques d'aujourd'hui*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2005.
- VALLEJO DE LA OSSA, Ana María, *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*, Bogotá, Ministerio de Cultura, col. "Pensar el teatro", Área de Artes Escénicas Dirección de Artes, Programa Nacional de Estímulos, 2012, pp. 145-335.
- VALLEJO DE LA OSSA, Ana María, *Les écritures du corps dans le théâtre latino-américain contemporain*, Thèse en Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3,

2017.

VERA GUERRERO, Manuela Elisa, *La estructura de sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI: (acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)*, Tesis de doctorado, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

VERSÉNYI, Adam, *El teatro en América Latina*, Cambridge University Press, 1996.

VILLEGAS MORALES, Juan, “El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas”, *Latin american theatre review*, vol. 18, n°1, 1984, pp. 5-12.

VILLEGAS MORALES, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Editorial Galerna, 2005.

VIVIESCAS, Víctor, *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, maravilla estar de Santiago García y amores simultáneos de Fabio Rubiano)*, Maestría en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, Bogotá, 2003.

VIVIESCAS, Víctor, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, Thèse en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005.

VIVIESCAS, Víctor, “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”, *Revista Conjunto* [En línea], La Habana, n°141, consulté le 17/11/2015, disponible sur <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>

VIVIESCAS, Víctor, “Idea, Imagen, materiales: poética de la escritura dramática latinoamericana”, Buenos Aires, *Revista Teatro-Celcit*, n°37-38, 2010, pp. 450-456.

YÚDICE, George, “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en américa latina”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, n°197, 2001, pp. 639-659.

URIBE, Maria Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Paris, Calmann-Lévy, coll. «Petite bibliothèque des idées», traduction de l'espagnol (Colombie) par Line Kozlowski, 2004.

El público en la escena teatral bogotana. Entrevistas, mediciones y análisis del Observatorio de Culturas, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2009.

Escenario para la vida, Plan nacional de Teatro 2011-2015, Ministerio de Cultura [En ligne], consulté le 18/11/2016, disponible sur <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=39309>

RÉFÉRENCES THÉORIQUES SUR LE JEU

BENVENISTE, Émile, *Le Jeu comme structure*, Deucalion, Cahiers de philosophie, 1947.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967.

DAULTE, Javier, "Juego y compromiso. El procedimiento. La verdad. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido", *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, n°136, 2005, pp. 51-56 et "Juego y compromiso. La responsabilidad y la libertad", *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, n° 140, 2006, pp. 46-59.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969. DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DUFLO, Colas, *Le Jeu de Pascal a Schiller*, Paris, Puf, 1997.

DUVIGNAUD, Jean, *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980

FINK, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1966.

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidôs Ibérica, 1991.

GOFFMAN, Erving, *Les Cadres de l'expérience* (1974), Paris, Minuit, 1991.

HENRIOT, Jacques, *Le Jeu* [1969], Paris, Synonyme SOR, 1983.

HENRIOT, Jacques, *Sous couleur de jouer. La Métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris, Nrf Gallimard, 1951.

JACOB, François, *Le Jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981.

SCHILLER, Friedrich Von, *Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992.

(1794)

SILVA OCHOA, Haydée, *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle*, thèse en études s, Université Paris 3, 1999.

VARGA, Zoltan, « Les jeux de la théorie, la théorie des jeux - le jeu comme objet conceptuel dans la théorie littéraire », *Palimpszeszt 11* [En ligne], 1998, consulté le 15/11/2016, disponible sur http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/01.htm

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES SUR LE DISPOSITIF

CARALP, Jean-Michel, *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme*, Thèse en Littérature, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012.

MARTINEZ THOMAS, Monique et GOBBE-MEVELLEC, Euriell, *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*, Ciudad Real, Ñaque, 2014.

MARTINEZ THOMAS, Monique, « Dis-poser le tragique », *Revue Europe*, n°1031-1032, 2015, pp.207-225.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible, Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003.

MOHRING, Agatha, «La articulación de los dispositivos íntimos en la novela gráfica *Sangre de mi sangre* de Lola Lorente», in Martinez Monique et Gobbé-Mévellec Euriell (ed.), *Dispositivos: hacia una nueva aproximación a las artes*, Ciudad real, Ñaque, 2014, pp. 131-139.

ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositifs, Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

RYKNER, Arnaud, «Du dispositif et de son usage au théâtre», *Tangence*, n°88, 2008, pp. 91-

103.

RYKNER, Arnaud, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004.

RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues Représentation et faillite du langage*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.

RYKNER, Arnaud, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, coll. "Universités / Comparaisons", 2015.

SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde `à travers le prisme du langage*, Thèse en Littérature, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Abraham, Luis Emilio, 146, 306
- Arendt, Hannah, 70
- Aristote, 58, 297, 433
- Astruc, Rémi, 234, 336, 337, 344, 357, 377
- Badiou, Alain, 158
- Bakhtine, Mikhail, 107, 336, 343, 357, 370
- Benveniste, Émile, 311
- Bergson, Henri, 339
- Borges, Jorge, 199
- Borkentzain Szeiman, Bernardo, 364
- Braselli, Gabriela, 162
- Brecht, Bertolt, 14, 35, 46, 51, 55, 56, 57, 188, 227, 386, 425
- Caillois, Roger, 123
- Calderón, Gabriel, 29, 201, 211, 221, 252, 261, 302, 319, 346, 371, 387, 431, 450, 477
- Calvino, Italo, 187
- Camacho López, Sandra, 27, 72, 239, 397
- Carranza Rodríguez, Luz, 352
- Vasserot, Christilla, 22, 250, 316, 344
- Contreras, Sandra, 310
- Cruz Camacho, Juan Sebastián, 422
- Danan, Joseph, 230, 315
- Dansilio, Florencia, 323, 80, 147
- Daulte, Javier, 28, 147, 178, 480
- De la Parra, Marco Antonio, 166
- De Toro, Fernando, 58, 89
- Di Fonzo Bo, Marcial, 28
- Dort, Bernard, 33
- Dotti, Jorge, 76
- Dubatti, Jorge, 23, 89, 93, 144, 199, 283
- Fink, Eugen, 294
- Foucault, Michel, 18, 73, 96, 189, 294, 386
- Freud, Sigmund, 31, 123, 178, 340, 350, 376
- Geirola, Gustavo, 64, 24
- Genette, Gérard, 196
- Golluscio de Montoya, Eva, 37
- Guenoun, Denis, 127
- Guillermo, Pisani, 28, 160, 223
- Hakim, Abdel, 29, 263
- Hamidi Kim, Bérénice, 13, 35, 87, 98
- Henriot, Jacques, 17, 125, 385, 424
- Huizinga, Johan, 122
- Hurtado, María de la Luz, 50
- Inthamoussú, Martin, 162
- Irazábal, Federico, 13, 73, 386
- Jacob, François, 409
- Kant, Emmanuel, 106, 111, 120, 157
- Klimis, Sophie, 87
- Kristeva, Julia, 370
- Kuntz, Hélène, 187
- Lamus Obregón, Marina, 29, 41, 47, 62, 211, 249
- Lavatelli, Julia, 23, 28, 75, 91, 298, 336, 408
- Léger, Mélanie, 162
- Lehmann, Hans-Thies, 83
- Losco-Lena, Mireille, 335, 377, 384
- Lyotard, Jean-François, 18, 83
- Martinez, Monique, 25, 33, 176, 197, 207, 293, 334, 344
- Mauro Castellarín, Teresita, 274, 331
- Mirza, Roger, 57, 171
- Mohring, Agatha, 197
- Moulin-Civil, Françoise, 338
- Naugrette, Catherine, 69, 230, 433
- Neveux, Olivier, 13, 35, 79, 87, 96, 114, 254, 346, 430
- Ochoa, Silva, Haydée, 17, 119, 188, 196, 214, 227, 313, 385
- Ortel, Philippe, 18, 216, 293,
- Pellettieri, Osvaldo, 144, 338
- Plana, Muriel, 13, 15, 39, 70, 82, 104, 107, 116, 127, 189, 229, 376,
- Proaño Gomez, Lola, 13, 37, 197
- Rancière, Jacques, 15, 54, 68, 75, 97, 191, 295

Reck,, Isabelle, 23-208	Spregelburd, 27, 144, 177, 183, 196, 208, 274, 283, 298,
Reyes, Carlos José, 57	307, 327, 331, 350, 364, 381, 420
Rizk, Beatriz, 36,54, 61,75 ,92	Topuzian, Marcelo, 332
Rubiano, Fabio, 25, 30, 72, 90, 131, 176, 195, 21, 397,	Umberto, Eco, 201
476	Valderrama, Eva, 378, 407
Rykner, Arnaud, 18, 294	Van Haesebroeck, Elise, 13, 36, 53, 427
Sánchez, José Antonio, 45	Vander Gucht, Daniel, 14, 74, 96, 169
Sarrazac, Jean-Pierre, 33, 187, 227	Villegas, Juan, 13, 40, 62
Schaeffer, Jean-Marie, 188	Viviescas, Victor, 25, 43, 52, 399, 408,
Schiller, Von Friedrich, 45? 106? 112, 120	Winnicott, Donald Woods, 123, 294, 227
Serrano Rodríguez, Álvaro Augusto, 143, 194	Yener, Melisa, 282
Spooner, Claire, 356	

ANNEXES

Entretien avec Gabriel CALDERÓN – 26 janvier 2013

NJ : Après un premier séjour en France en 2012 au théâtre des Quartiers d'Ivry, vous revenez cette fois plus longtemps pour présenter les trois spectacles, *Ouz*, *Or* et *Ex*. Comment vont se dérouler ces trois mois ?

GC : Les deux premiers mois vont être très chargés, mais le rythme risque de se calmer vers la fin. Pour moi, ça représente beaucoup de travail, car on a des répétitions de 10 heures. En Uruguay, on travaille durant 8 mois, mais avec des répétitions de 3 heures.

NJ : Comment et où allez-vous travailler ?

GC : On va être d'abord dans le Studio Casanova, le même que l'année dernière et ensuite on changera pour la salle de la Fabrique. Le théâtre est très bien. Il faut dire que le système des salles publiques en France est très développé. L'organisation, le service de communication, la production sont tous indépendants.

NJ : En Uruguay, non ?

GC : Il y a différents types d'organisation, mais même le théâtre le plus important, qui compte un service de communication et de presse, n'est pas spécialisé en théâtre. Il accueille aussi de la danse, de la musique, etc. Ils te reçoivent comme n'importe quel autre artiste.

NJ : Je n'ai pas pu lire toutes vos pièces, mais *Ouz - Le Village* et *Les Bonnes morts* sont celles qui m'ont décidée à travailler sur votre dramaturgie pour ma recherche.

GC : C'est vrai que l'accès au texte de théâtre en Uruguay est très compliqué, mais finalement je vais avoir plus de textes édités en français qu'en espagnol. La traduction est faite par Françoise Thanas et Maryse Aubert. Le processus de traduction a commencé l'année dernière lors de l'atelier avec les acteurs professionnels. On a pu discuter de la traduction et les acteurs ont toujours fait de bons retours. Je peux dire que les dernières pièces, et surtout

Ouz, sont très tournées vers la comédie. Elles sont aussi plus politisées. *Mon petit Monde Porno* par exemple est un théâtre beaucoup plus obscur.

NJ : Comment gérez-vous les différentes casquettes entre acteur, metteur en scène, dramaturge ?

GC : C'est assez naturel. Ça dépend beaucoup des personnes, mais généralement cela se passe du fait du manque de tradition théâtrale en Uruguay en comparaison de l'Argentine, Buenos Aires, ou le Brésil. En Uruguay, il y a une longue histoire théâtrale, mais pas vraiment de recul, de systématisation sur ce qui se fait. Il y a eu une forte présence du théâtre indépendant, sorte de grand collectif qui faisait du théâtre de manière très indépendante, avec leurs propres ressources où un membre mettait en scène ou tout le monde dans le cadre de la création collective. Un théâtre très militant. La dictature a complètement détruit la création indépendante et aujourd'hui c'est plutôt une chose historique, une question de mémoire collective.

NJ : Depuis les années 90, la question de la politique et de l'engagement a pris une autre forme, peut-être moins directe, collective et explicitement politique ?

GC : En ce moment, cette question se discute beaucoup en Uruguay. Quelle est la tradition à suivre, quels sont les bons référents ? Pour moi, il est clair que ce théâtre indépendant de masse d'une certaine manière, parce que les gens continuent à aller les voir, même s'il n'est pas commercial, n'a pas un grand intérêt artistique. Je crois que pour ma génération de trentenaires et pour les plus jeunes, ces théâtres ne sont pas ceux qui les ont formés ou inspirés. Au niveau de la critique académique également, les chercheurs s'intéressent beaucoup plus aux groupes de la postdictature, formés dans les années 90, qui ont fait du théâtre autrement. Les années 90, c'est l'époque du théâtre dans des espaces non conventionnels, des espaces abandonnés. D'abord parce que la recherche artistique allait dans ce sens et parce qu'ils n'avaient pas d'espaces pour faire leur théâtre. Ces artistes faisaient du théâtre traditionnel, mais dans d'autres espaces. Ces gens-là sont plutôt la référence de ma génération. Pourtant nous ne faisons pas le même théâtre, nous sommes dans des théâtres traditionnels, nous passons par des écoles, nous nous organisons en saison

théâtrale. Bien sûr, nous refusons certaines choses : former un groupe stable d'acteurs, ouvrir un théâtre propre, séparer les autres arts du théâtre. Cependant, avant, pour être metteur en scène, il fallait avoir une pratique d'acteur d'au moins une vingtaine d'années. Aujourd'hui n'importe qui peut monter son projet de mise en scène immédiatement. Finalement, cette nouvelle vision du théâtre n'était pas quelque chose de conscient au début, c'est ce que nous faisons et ensuite en prenant de la distance nous nous sommes rendu compte des enjeux et des différences de fonctionnements.

NJ : Vous considérez-vous davantage un metteur en scène ou un auteur de théâtre ?

GC : Je me sens un dramaturge qui met en scène, qui pense aux acteurs, je me sens plutôt dans mon rôle au moment d'écrire.

NJ : Comment appréhendez-vous les autres propositions de mises en scène de vos propres textes ?

GC : C'est toujours compliqué, mais il y en a de très bonnes et de très mauvaises. Je prends le texte comme un élément de plus au théâtre, comme une scénographie, comme un acteur. Il n'y a pas un bon texte qui peut survivre à une mauvaise mise en scène. C'est le cas pour les plus grands dramaturges aussi. Je suis complètement d'accord quand un directeur que je connais et dont j'aime le travail me demande l'autorisation de monter mon texte.

NJ : Vous pensez faire partie d'une génération ?

GC : Même si c'est délicat de parler de génération parce que des gens de mon âge ne se sentiront pas forcément concernés par les mêmes préoccupations, n'auront pas la même organisation, feront un théâtre différent, je crois quand même qu'il y a un contexte commun, une façon de travailler collective. Je parle d'un collectif peut-être plus fort que les groupes dits de création collective d'il y a 40 ans dont l'esprit de collectif a été dynamité. Dans ces groupes très politisés et dans leur organisation aussi on sent une usure, l'absence des meilleurs éléments qui ont pris d'autres chemins.

NJ : Que pensez-vous de leur relation au politique ?

GC : Je pense que l'histoire montrera la réelle logique des choses, pointera du doigt leur responsabilité dans le désintérêt pour le théâtre politique, parce qu'ils ont épuisé le théâtre politique finalement. Les gens qui vont les voir depuis 40 ans y vont en sachant ce qu'ils vont voir et ce qu'il va se dire. À l'inverse mes référents des années 90, ceux qui apparaissent à la sortie de la dictature, sont des metteurs en scène qui ne parlaient pas de politique. Ils étaient dans d'autres esthétiques, d'autres priorités poétiques. Je m'intéresse beaucoup à la pensée de Javier Daulte dans son texte « Jeu et Engagement ». C'est une réflexion qui fait référence ici même si je ne suis pas complètement d'accord avec le manque d'engagement qu'il propose.

NJ : Vous pensez donc que le politique doit être présent dans l'œuvre ?

GC : Oui, même s'il s'agit de science-fiction, d'humour, tu peux être politique, tu peux être dans une interprétation, dans une tentative d'interprétation. Je préfère prendre le risque que de l'abandonner. Daulte lui dit que le théâtre politique des années 90 ne fonctionne pas. Il prend l'exemple d'Hamlet qui va utiliser le théâtre comme un piège. Il veut réveiller la conscience de Claudio à travers la représentation de son crime. C'est donc une arme. C'est cela le théâtre politique, réveiller des consciences. Mais ce que dit Daulte, c'est qu'il n'y a jamais de Claudio dans le public, il n'y a que des Hamlets qui savent déjà. Les spectateurs sont donc confortés, tranquilisés dans leurs certitudes, leurs idées consensuelles. Le spectateur se tranquillise et il ne se passe rien au niveau de la politique. Daulte dit qu'il faut donc faire du théâtre en sachant qu'il s'agit d'une illusion, ne pas vouloir délivrer un savoir, mais être dans une logique où tout le monde va participer. Le théâtre est un jeu, la réalité s'oppose au théâtre. Et le jeu est un moyen de rendre compte de la complexité en participant tous à cette illusion. À la différence de Javier, je pense que le théâtre peut être un piège et je l'utilise de cette manière. Parce que je pense qu'on sait, tous, certaines choses, mais qu'à partir du moment où on les dit publiquement ça pose problème. Si on reprend l'image de Hamlet, il est possible que tout le public soit rempli de Hamlet alors celui qui va faire la pièce ça va être Claudio. Je fais des œuvres avec un certain humour, mais avec un discours presque fasciste, et le public qui est généralement de gauche, qui est intelligent, va s'indigner, va dire qu'il y a des choses qu'il ne faut pas dire, avec lesquelles on ne peut pas jouer. Voilà le théâtre

que je considère politique aujourd'hui. Par exemple j'ai vu un spectacle qu'on pourrait dire politique depuis une conception traditionnelle, dans le sens où c'est surtout le thème qui est politique. *Memorias para armar* est composé des témoignages de trente femmes torturées. On va donc au théâtre en sachant que la dictature a eu lieu, que les tortures aussi, et que ces femmes sont des héroïnes. À peine le spectacle commence tout le public est en larmes. Et cela pendant tout le spectacle. À la même époque, le gouvernement a organisé un référendum pour savoir si la Loi d'Impunité qui dure depuis 1989 et qui protège les coupables de crimes et de tortures effectuées pendant la dictature devait être modifiée. C'est-à-dire savoir si on devait ouvrir les archives et entreprendre des procès contre ces militaires, civils et acteurs de la dictature. Les gens ont répondu non. Aujourd'hui, le gouvernement utilise une stratégie pour pouvoir contourner cette Loi en considérant que si on ne peut pas juger les criminels de la dictature, les responsables des disparitions sont bien des criminels permanents. Ainsi l'interprétation de la Loi a permis de contourner le vote. D'une part, nous avons des spectacles qui reprennent le thème de la dictature, des violences et des tortures où tout le monde se désole. D'autre part, les gens votent pour rester dans le silence. En 2009, le gouvernement était de gauche, donc la majorité des Uruguayens sont de gauche, pourtant ils refusaient de supprimer cette Loi. À ce moment-là, j'ai écrit une œuvre en trois parties, *Ore – peut-être la vie est-elle ridicule ?* sur la disparition. C'est une œuvre entre tragédie et comédie, car la disparition présumée se révèle être du fait des extraterrestres. On a eu beaucoup de problèmes avec cette œuvre parce que les gens considéraient que ça revenait à dire qu'il n'y avait pas eu de dictature. Bien sûr, il n'était pas question de dédramatiser ou nier quoique ce soit simplement se mettre à la place d'un homme, le père de l'enfant disparue, qui avait fondé sa vie sur une haine équivoque. Dans la dernière partie, il y a un jeu de changement des corps, là aussi l'idée c'est de proposer une expérience étrange sur l'altérité. Je fais donc un théâtre politique, mais je ne renonce pas à m'amuser, à jouer et à retourner la table parfois pour aller contre les consensus. Finalement, à quelqu'un qui s'indigne de l'indécence de mon théâtre je vais pouvoir lui demander parce que le débat s'est ouvert grâce au théâtre si la chose indécente ce n'est pas plutôt que la loi continue d'être appliquée.

NJ : Finalement, il s'agit de déplacer le regard du spectateur, se poser des questions différentes par rapport aux habituelles réflexions dont on connaît déjà la réponse ?

GC : Dans ce sens, Daniel Veronese parle de tromper le spectateur, ne pas répondre à ce qu'il veut entendre.

NJ : Comment travaillez-vous ? Comment se modifie le texte au contact de la scène ?

GC : J'arrive avec le texte complet aux répétitions et, à partir de ce moment-là, je ne suis plus dramaturge, mais metteur en scène et directeur d'acteurs. Le texte peut alors complètement se modifier. Quand je suis encore dans l'étape d'écriture, je donne beaucoup d'importance à la structure, aux personnages, je recherche un équilibre et travaille mon écriture, mais quand je passe à la scène je suis prêt à tous les changements nécessaires, aux coupures, quitte à perdre l'équilibre en question. J'écoute le ressenti des acteurs. Mon écriture est là comme un moteur pour la création et pour les acteurs. Ensuite, on écoute ensemble ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. Les propositions des acteurs sont parfois meilleures que la proposition initiale. Il y a quelqu'un dans la salle qui note tous ces changements pendant la répétition et à la fin je prends la décision de ce qu'on garde ou pas. Je choisis aussi ce qui va changer dans le texte écrit. Le texte peut être un initiateur, inspirateur de la mise en scène à venir. Le texte doit pouvoir provoquer et inspirer les autres. Je suis très réticent à l'idée d'un respect qu'il se devrait à l'auteur. Je demande toujours à mes acteurs qu'ils ne respectent pas le texte, qu'ils changent des choses. Je veux juste qu'ils ne disent pas autre chose que ce que l'œuvre dit dans le fond.

NJ : Cela n'est pas, justement, toute la question : savoir ce qu'une œuvre dit au fond, cela change selon l'interprétation personnelle ?

GC : C'est vrai que c'est compliqué, mais concrètement je demande de ne pas compliquer, rajouter, surjouer le texte qui est à la base très simple. Après cette étape, je m'intéresse à l'interprétation et la contextualisation en fonction du pays où l'œuvre est jouée. Le pire pour moi c'est que l'on prenne mon texte au sérieux, sans distance. J'ai vu mes pièces jouées au pied de la lettre et c'était vraiment horrible. L'humour disparaissait, mais surtout le texte prend une importance supérieure complètement hors sujet. Mes textes nécessitent une

dynamique, une certaine rapidité pour que les mots ne deviennent pas un poids trop encombrant dans le jeu de l'acteur et la compréhension du spectateur.

NJ : Comment éviter une mauvaise interprétation du fait de passer à un autre pays, une autre langue, d'autres traditions d'interprétation ?

GC : Justement pour cela c'était très important que je vienne mettre en scène, le rythme français est plus lent, mais pas tellement porté à s'attarder sur les mots.

NJ : Comment se passe le travail avec les acteurs lors de ce séjour en France ?

GC : Au total il y a trois pièces. *Ouz* et *Or* vont se faire avec des acteurs français et *Ex*, la dernière que l'on présente, est jouée par des Uruguayens. Le contact avec les acteurs est toujours délicat. Je cherche à comprendre la dynamique, comprendre ce qu'ils pensent et comment ils se sentent. En Uruguay, j'ai des acteurs avec qui ce dialogue est déjà engagé depuis quelques années et qui comprennent parfaitement ce que je veux dire et comment je l'imagine. Ici, tout est nouveau, le langage et le système de ce langage. La professionnalisation de l'acteur est ici beaucoup plus avancée. En Uruguay, on ne pense pas le théâtre comme un travail, mais comme une passion, comme quelque chose d'exceptionnel. En France, il y a un rapport de travail, de nécessité, de praticité. Je le comprends, mais je veux qu'il se passe quelque chose de plus, que le moteur de la rencontre ne soit pas simplement une question de travail. Je vais leur demander d'aller beaucoup plus loin, je veux qu'ils participent réellement, qu'ils y mettent quelque chose de personnel. En Uruguay, c'est vraiment une question de plaisir et d'intérêt, d'engagement. En même temps, c'est super intéressant pour moi de découvrir un autre système de production et de création. Ça ne sert à rien de penser que chez soi c'est forcément meilleur.

NJ : Avez-vous déjà voyagé à travers votre travail.

GC : J'ai été à Londres, en Espagne, aux États-Unis. Ici c'est le projet le plus long à l'étranger que j'ai expérimenté. Finalement, j'adore travailler dans mon pays. Je veux bien voyager, mais je veux toujours revenir. Cela fait donc un moment que je suis dans un espace confortable, entre la maison et l'extérieur. Désormais, en Amérique latine, il y a de l'argent pour la culture. Les festivals ont de l'argent comme jamais, les pays se récupèrent et se développent. Il y a des

plans de valorisation par les régimes de gauche et les pays sortent de la crise peu à peu. Donc pour l'art c'est nouveau, surtout que les artistes ont été habitués à ne travailler avec rien. L'année dernière, le gouvernement nous a donné une subvention pour payer le loyer ce qui ne m'était jamais arrivé dans ma vie.

NJ : Qui est COMLOT?

GC : Nous ne sommes pas un groupe fixe. Tu es membre de complot quand tu travailles avec d'autres personnes de l'organisation. Il n'y a pas de lieu. Ce sont des projets et une association. Cinq metteurs en scène, collaborateurs et coproducteurs avec des visions très différentes. C'est notre richesse. Nous fonctionnons à partir de notre admiration mutuelle. C'est une histoire de personnes. Il y a beaucoup de sens du collectif. Ce n'est pas comme les vieux groupes qui se disent collectifs. Par exemple le théâtre du Galpon fonctionne à travers une hiérarchie forte. Je rejette complètement cette valorisation ou dévalorisation entre les créateurs au moment d'une œuvre. À l'inverse, Complot ne demande pas de sacrifice aux gens pour le bien du groupe. Nous ne fonctionnons pas sur cette idée communiste selon laquelle le collectif doit écraser l'individuel. Je crois que le collectif réel c'est celui qui permet une émancipation, un agrandissement de l'individuel. Complot est super parce que c'est une organisation qui permet que chacun soit mieux que s'il était tout seul. Dès le moment où on est mieux seul, il faut arrêter l'aventure. Complot ne doit pas nous détenir, nous bloquer. On se voit seulement une fois par an et la question de savoir si on continue ensemble se pose toujours. On en discute selon l'expérience de chacun et jusque-là on a continué. C'est la bonne logique, je crois. Il n'y a aucun intérêt à maintenir un collectif pour l'exploit de savoir que le collectif a survécu. Les institutions doivent mourir pas les gens. Justement les institutions traditionnelles du théâtre ici ont tué des génies de cette manière-là. Une mort artistique. Beaucoup de gens ont disparu de la scène à cause de ça. Complot ne veut pas ça et refuse cette organisation. Il en propose une autre et ça, c'est complètement politique.

Entretien avec FABIO RUBIANO – 7 novembre 2013

NJ : Que signifie pour toi la dramaturgie ?

FR : Si tu m'avais demandé cela il y a 25 ans, je n'aurais pas répondu la même chose qu'aujourd'hui. Je ne sais pas si je me suis amélioré ou si j'ai régressé, mais j'en suis venu au besoin de raconter. Raconter quelque chose m'intéresse beaucoup. Je crois qu'il faut de nouveau proposer des histoires, surtout des histoires en rapport avec le présent, avec ce qui est en train de se passer, car c'est un moment en Colombie très important à propos duquel les générations futures vont vouloir savoir ce que nous pensions et nous vivions.

NJ : Quand tu parles du présent, il me semble que tes œuvres ne sont pas vraiment dans cette veine par rapport en comparaison d'autres auteurs ?

FB : Si, je crois que mes œuvres touchent au présent, mais elles n'ont pas de référents directs avec la réalité, elles ne sont pas des allégories. J'évoque le processus de paix dans *Mouche*, un processus de paix qui dure depuis désormais 50 ans et qui n'aboutit pas, j'évoque un pays qui fabrique des monstres dans *Pinocchio* et *Frankenstein ont peur d'Harrison Ford*. Je parle donc du présent, mais non pas depuis un point de vue sociologique, documentaire ou psychologique, mais depuis un point de vue dramaturgique.

NJ : Qu'est-ce que tu veux dire par « point de vue dramaturgique » ?

FR : Un peu comme ce que j'ai répondu concernant la dramaturgie. C'est le présent, c'est raconter une histoire qui pose une grande question sur la situation actuelle et le monde dans lequel nous vivons à partir d'éléments spécifiques et non génériques comme serait le processus de paix, la disparition des enfants, l'abus de pouvoir, etc. Il ne faut pas tomber dans des abstractions. Pour moi, la grande question, c'est la dramaturgie.

NJ : Alors, il y a 25 ans qu'est-ce que tu aurais répondu ?

FR : Nous étions dans la recherche de nouveaux mécanismes, de nouveaux langages en ce qui concerne le mouvement théâtral bogotanaïs. Nous cherchions de nouvelles formes pour aborder la scène. Nous n'avons pas cessé de le faire. Pendant le Festival de Cadix, ils nous ont dit qu'on avait l'air d'un jeune groupe alors que nous comptons déjà 30 ans d'historique.

NJ : Qui compose le “nous” ?

FR : Mon équipe de travail, à laquelle j’appartiens. Le théâtre, c’est toujours une création qui se fait ensemble. Le metteur en scène qui vient imposer son point de vue, ça ne m’intéresse pas, cela ne me semble pas attirant, c’est très ennuyeux.

NJ : Les thèmes que tu as évoqués sont ceux qui t’intéressent ?

FR : Oui. Je veux clairement les raconter parce que j’ai besoin qu’il y ait une communication directe avec le public. Bien sûr, il ne s’agit pas de leur donner une leçon, je ne vais pas non plus leur raconter l’histoire de 1 à 10. Il peut y avoir des altérations de la temporalité, des structures alternatives, circulaires, parallèles, l’absence d’une action traditionnelle, etc. Cependant, je veux qu’à la fin, le spectateur sache ce qu’il s’est passé pour les personnages, qu’elle a été le climax, qu’elle a été le retournement, comment ces personnages ont commencé, comment ils terminent même si cela n’empêche pas de commencer par le milieu, la fin, de manière aristotélicienne ou avant-gardiste. En tous cas, je crois qu’il y a quelque chose à raconter et cela doit être clair. Je ne veux pas que le public reste dans l’incertitude, dans le « c’est intéressant, mais j’n’ai rien compris ». Le public doit pouvoir comprendre.

NJ : Ce rapport au théâtre change en comparaison de la génération précédente qui était peut-être sur un registre plus didactique ?

FR : Peut-être que le TEC [Teatro Escuela de Cali] était un peu dans cette veine. La Candelaria avait une perspective très au-dessus de ça. Il y a une différence [avec le théâtre précédent] surtout politique et éthique, car dans les années 60-80, les protagonistes étaient parfaitement dessinés, on savait qui faisait le mal, qui était contre le peuple, les paysans, les ouvriers, les droits de l’homme. C’était très clair, à travers des stéréotypes, des allégories, des clichés, etc., et, quel que soit le nom, c’était une manière de raconter qui était valide pour l’époque, vis-vis de son contexte culturel. Cela a été très important. Aujourd’hui, la figure de l’antagoniste se défait et sa portée est beaucoup plus large, et nous implique tous au passage. Alors que nous présentions *Le Ventre de la baleine* en France, une femme nous a demandé pourquoi nous parlions d’un tel sujet sur le ton de la comédie. J’ai répondu que nous, nous ne

rions pas, c'est le public qui rit et qu'il n'y a pourtant pas de quoi. Je ne fais pas en sorte que le public rit, je ne mets pas en scène des clowns, je ne fais pas de la farce.

NI : Pourquoi crois-tu alors que les gens rient ?

FR : C'est du fait que le public s'identifie à un certain niveau de malhonnêteté et à la négation des droits de l'autre qui en deviennent drôles. Je propose ça, mais je n'ai pas la capacité de savoir ce qu'il se passe vraiment à un niveau psychologique. Par exemple, pendant l'accouchement d'Elena, son violeur lui dit qu'il l'aime et elle rit, bien sûr tout le public rit avec elle. Il s'agit de déplacer les perspectives, que les points de vue ne soient pas univoques, car cela infantilise les personnages et donc le public avec. De fait, le méchant est souvent un stéréotype qui n'existe pas alors que le méchant est là, parmi nous. Par exemple, si on prend le cas de paramilitaires qui ont massacré une quantité de paysans et jouent au football avec leur tête. Ceux qui écoutent cette histoire demandent quel a été le résultat du match. Cela peut provoquer le rire, mais non, je ne peux pas, il y a une certaine limite.

NJ : Est-ce que dans le cadre du théâtre, il y a vraiment des limites ?

FR : Bien sûr, on peut rire de ça, dépasser les limites au théâtre. La question reste de savoir qu'est-ce que cela signifie dépasser les limites ? C'est pour cela que la question du rire m'intéresse même s'il n'y a pas une volonté comique dans mon théâtre. Certes, il y a de l'humour noir. Plus généralement, ce qui est intéressant dans le rire c'est qu'il propose un point de vue différent : il ne faut pas frapper les enfants // si on peut, mais jusqu'au point où ils commencent à saigner, pas plus. Dans ce sens, les gens rient, et se demandent de quoi ils sont en train de rire, ils se sentent coupables et je pense que cette culpabilité amène à une réflexion intéressante. La question se pose avec beaucoup plus de subtilité, sans forcer, et montre qu'il faut faire davantage attention par rapport aux blagues racistes, machistes, etc.. Cela témoigne de quelque chose de très sensible et très dangereux qui représente la fracture de la société elle-même.

NJ : Tu veux dire une fracture entre les classes sociales ?

FR : Je pense plutôt à une fracture morale. Le fait qu'il n'y ait plus rien de respectable, qu'il n'y ait plus de prise en compte des valeurs éthiques les plus basiques, autrement dit que rien n'ait de valeur.

NJ : Est-ce que le rire peut être international ?

FR : Face aux spectacles du Teatro Petra, tous les publics rient. C'est bien la preuve que le particulier peut devenir universel. Dans notre théâtre, il y a beaucoup de références locales, surtout une question de gestualité et de jargons d'ici.

NJ : Est-ce que selon toi, le théâtre en Colombie est élitiste ?

FR : Je crois plutôt que c'est une question d'âge. Les jeunes ne vont pas au théâtre. Ils viennent voir le Teatro Petra quand même et les créations des nouveaux groupes. Du coup, c'est difficile, il faut tirer vers le bas le niveau, la profondeur pour toucher plus de public.

NJ : Est-ce dans ton théâtre il y a une dimension ludique, de jeu ?

FR : Absolument, surtout au moment des répétitions avec les comédiens. C'est une chose très collective et participative qu'il se passe. Les acteurs comptent beaucoup dans la création finale. À ce moment-là, le texte change énormément à travers les jeux mis en place par les acteurs. Finalement, je donne une première règle qui est le texte, les prémices et les acteurs jouent avec. Au moment des répétitions, je n'attends pas un « faire », une activité particulière. Souvent les acteurs veulent entrer sur scène et faire quelque chose. Il s'agit plutôt ici de voir comment les choses apparaissent petit à petit, qu'est-ce qu'il se produit avec les improvisations à partir du texte. Le texte est le jeu lui-même, car il est à la fois une vérité et un mensonge, il offre plusieurs possibilités et interprétations pour la scène, de là naît une certaine complexité. Le texte sert à donner l'idée de base, permet les associations à venir et pose certains défis formels qui entravent la liberté totale, mais pour favoriser la créativité.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	9
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION : L'hypothèse du jeu	13
De la politique au jeu.....	13
Du jeu au politique	17
Le contexte d'énonciation de notre hypothèse : le théâtre latino-américain depuis la fin des années quatre-vingt.	22
Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón	25
De l'hypothèse à son actualisation par les œuvres	30
Dramaturgie	32
PARTIE 1 : Vers une reformulation du théâtre politique à partir de l'expérience latino-américaine	35
<i>CHAPITRE 1 : Théâtre et politique en Amérique latine au XX^e siècle ; de l'évidence à l'ère du soupçon .</i>	39
A - L'ÉVIDENCE D'UNE RELATION.....	39
1- Modernité esthétique et modernité politique en dialogue	40
1-1 La question sociale sur le devant de la scène au seuil du XX ^e siècle	41
1-2 Modernité esthétique et affinités européennes	43
2- <i>El Nuevo Teatro</i> : radicalisation politique et confirmation esthétique	48
2-1 Contexte des scènes politiques, sociales et idéologiques	49
2-2 Un théâtre en révolution	51
2-3 Vers un théâtre latino-américain collectif et communautaire	58
B - LE THÉÂTRE ENGAGÉ EN QUESTION : DOUTES ET DIVERGENCES FINISECULAIRES.....	67
1- Prétentions et perspectives politiques en procès	67
1-1 De multiples facteurs	68
1-2 Contexte et culture postmodernes.....	72
1-3 Nuances latino-américaines.....	75
2- Théâtre et politique en désordre	78
2-1 Le paradigme de l'engagement en question.....	79
2-2 L'alternative postdramatique	83
2-3 Théâtres postmodernes latino-américains	89

CHAPITRE 2 : L'alternative ludique pour un théâtre politique contemporain	95
A - UNE NÉCESSAIRE REFORMULATION	95
1- Lieux et enjeux de la politique en redéfinition	96
2- Le politique chez Jacques Rancière	99
2-1 Police et politique	100
2-2 Le partage du sensible	101
2-3 Dissensus.....	102
3- Conditions de la politique au théâtre aujourd'hui	103
3-1 Un théâtre autonome	104
3-2 Vers un théâtre intransitif et égalitaire.....	111
B - LE MODÈLE DU JEU COMME ALTERNATIVE	119
1- Kant et Schiller, aux prémices d'une relation entre art et jeu.....	120
2- Huizinga et Caillois, définitions et approches sociologiques	122
3- Freud et Winnicott, l'approche psychanalytique	123
4- Henriot, philosophie contemporaine et concept du jeu réflexif	125
 PARTIE 2 : Politique du jeu dans les dramaturgies de Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel	
Calderón	129
 CHAPITRE 1 : Les auteurs en jeu	131
A - FABIO RUBIANO	131
1- Parcours et formations	131
2- Les premières pièces ou l'urgence de l'innovation (1985-1992).....	132
2-1 Fondation du Teatro Petra (1985)	132
2-2 Dramaturgies et textes	133
3- À la recherche d'une voix propre, pistes et expérimentations (1993-2000).....	133
4- Les années de confirmation autour d'une théâtralité du mal (2000-2015)	135
4-1 « Notre engagement d'aujourd'hui c'est la théâtralité».	136
4-2 Un théâtre du mal	137
4-3 Humour noir et dérision.....	139
5- Une dialectique d'écriture entre texte et scène.....	140
B - RAFAEL SPREGELBURD.....	143
1- Parcours et formation	143
2- Premiers textes et théâtre métalinguistique (1990-1993)	144
3- Passage à la mise en scène et rencontres décisives (1994-1997)	145
3-1 La création du groupe El Patrón Vázquez (1994-1995).....	145

3-2	L'expérience Caraja-ji (1995-1997)	146
4-	Explorations pour un théâtre d'une autre réalité, années de confirmation (1995-2003)	148
4-1	Entre philosophie... ..	148
4-2	... et théories scientifiques	150
5-	Des verbes irréguliers jusqu'à aujourd'hui (2004-2015)	152
5-1	Aboutissement de <i>L'Héptalogie</i>	152
5-2	Les verbes irréguliers	153
5-3	<i>El fin de Europa</i> , vers une nouvelle <i>Héptalogie</i> ?	154
6-	Les sept procédés	155
6-1	La fuite du symbolique	155
6-2	L'imagination technique	156
6-3	La multiplication du sens	156
6-4	L'attentat linguistique	156
6-5	La fuite du langage	157
6-6	Désolenniser l'objet	157
6-7	Procédé réflexif	158
6-8	La production bourgeoise	158
7-	Des processus de créations eux aussi hétérogènes	159
C -	GABRIEL CALDERÓN	161
1-	Parcours et contexte	161
1-1	Formation	161
1-2	À la tête d'une nouvelle dynamique	161
1-3	COMLOT, compagnie d'arts scéniques contemporains (2005)	163
2-	Les débuts irrévérencieux, du cri générationnel aux terrains de l'obscène (2000-2008)	164
2-1	Les premières pièces ou l'expression d'un malaise générationnel (2000-2004)	164
2-2	L'obscène comme manifeste (2003-2008)	166
3-	Explorer de nouvelles approches, les années de diversification (2009-2015)	168
3-1	La tentation fantastique face à la politique (2009-2013)	168
3-2	Écrire à partir des classiques (2014-2016)	170
4-	Le renouvellement de la dimension politique	170
5-	Des textes comme cartes de voyage pour la scène	172
D -	ACCORDS ET DÉSACCORDS	175
1-	Une époque commune	175
2-	Le théâtre comme jeu au regard du théâtre politique antérieur	177
2-1	Le théâtre, en tant que jeu, tend à s'opposer à la réalité	178

2-2	Au théâtre le seul engagement possible est celui de la règle.....	180
2-3	Tout système de relations mathématiques qui peut se déduire d'un matériel est un procédé.	180
2-4	Tout procédé est mathématique, c'est-à-dire que, comme les Mathématiques, il reste indifférent aux contenus.	181
2-5	L'objectif de tous les éléments qui composent le phénomène théâtral consiste à rendre efficace le procédé.	181
2-6	Rester fidèle au procédé permet de produire une vérité.	181
2-7	La clef de tout procédé doit rester inconnue au spectateur pour que celui-ci devienne un public.....	182
CHAPITRE 2 : De l'hétérotopie ludique à la dystopie critique		187
A - DISPOSER L'HÉTÉROTOPIE DU JEU		191
1-	Créer des univers inédits	192
1-1	Décontextualiser la fiction	192
1-2	Règles et principes créatifs	197
1-3	Un contrat ludique avec le spectateur	206
2-	Emprunter les jeux d'univers déjà établis	213
2-1	Réécrire les classiques – <i>Mouche</i>	214
2-2	Merveilleux et Fantastique – <i>Pinocchio et Frankenstein ont peur d'Harrison Ford</i>	216
2-3	Science-fiction et anticipation – <i>La Paranoïa</i> et <i>Ore - Peut-être la vie est-elle ridicule ?</i>	219
2-4	Policier et <i>thriller</i> – <i>Les Bonnes Morts</i> et <i>Le Ventre de la baleine</i>	222
2-5	Série télé – <i>La Connerie</i>	225
B - CRITIQUES DYSTOPIQUES		227
1-	Une théâtralité du mal face à la réalité colombienne – Fabio Rubiano	229
1-1	Entre bourreaux et victimes, une humanité intrinsèquement mauvaise ?	230
1-2	Différents avatars de sociétés contemporaines	239
2-	Les paradoxes exacerbés d'une société uruguayenne postdictature – <i>Gabriel Calderón</i>	252
2-1	Conflits générationnels et familles désunies	253
2-2	La Religion et ses figures en procès	261
2-3	L'histoire ou l'incompréhension de l'autre en héritage – <i>Ore - Peut-être la vie est-elle ridicule ?</i>	269
3-	Affolements et désordres en cultures occidentales – Rafael Spregelburd.....	273
3-1	Immersion dans un monde chaotique du tout économique	274
3-2	Règne symbolique du superficiel et de la médiocrité – <i>La Paranoïa</i>	280

3-3	Satire de la politique et débâcle idéologique	283
CHAPITRE 3 : À l'épreuve du jeu esthétique : quelles perspectives utopiques ?.....		293
A -	Des dramaturgies à rebours du « bel animal ».....	297
1-	Défaillances et inconséquences assumées.....	299
1-1	Dérèglements et pannes en action – <i>Ex - Que tous les protagonistes crèvent !</i>	299
1-2	De la digression au détail, des formes atypiques de résistance – <i>La Connerie</i>	303
1-3	Construction circulaire et effet d'annulation – <i>Ouz - Le Village</i>	311
2-	Variabilité, ambiguïté et contingence recherchées.....	313
2-1	Une matière variante, multiple et mobile – <i>Sara dit que</i>	313
2-2	Une matière incertaine, ambiguë et manquante – <i>Les Bonnes morts</i>	319
2-3	Une matière arbitraire, hasardeuse et chaotique – <i>La Paranoïa</i>	327
B -	Par le filtre du grotesque	335
1-	De la parodie au grotesque, entre familier et étrangeté	339
1-1	Une tragédie farcesque – <i>Mouche</i>	340
1-2	De l'humour noir au vertige – <i>Ouz - Le Village</i>	346
1-3	Une fable à la morale inquiétante – <i>Tout</i>	350
2-	La politique en jeu ou l'épreuve de l'altérité	356
2-1	Diversifier les rapports de force historiques – <i>Imago Mundi</i>	357
2-2	Désordonner l'héritage idéologique – <i>L'Entêtement</i>	364
2-3	Éprouver ses convictions par la science-fiction – <i>Ore - Peut-être la vie est-elle ridicule ? ..</i>	371
3-	Apocalypse et autres tables rases, le pessimisme comme utopie en creux ?	376
3-1	Faire de la place à ce qui advient – <i>Mouche</i>	378
3-2	Tabula rasa et réconciliation – <i>Ex – Que crèvent tous les protagonistes !</i>	379
3-3	Des crises mondiales économiques à l'Apocalypse – <i>Spam</i>	381
C -	Le jeu en réflexion ou l'expérience métaludique	385
1-	L'interpellation intrusive du spectateur chez Gabriel Calderón - <i>La Moitié de Dieu</i>	387
2-	Une métathéâtralité critique chez Fabio Rubiano.....	395
2-1	Du théâtre à la télé, le dispositif spectaculaire questionné – <i>Le Ventre de la baleine</i> ..	396
2-2	Théâtre et rhétorique ou la violence de la parole – <i>Mouche</i>	400
3-	L'expérience métafictionnelle pour dire la plasticité du réel chez Rafael Spregelburd	408
3-1	La science à l'épreuve de la fiction – <i>La Connerie</i>	409
3-2	Un conte linguistique ou le pouvoir du langage en question – <i>Spam</i>	415
3-3	Un manifeste métafictionnel ? - <i>La Paranoïa</i>	420

CONCLUSION	427
Au détour de la politique	427
Le jeu et ses possibles	428
Des « politiques du spectateur»	430
Le théâtre comme piège.....	431
Le théâtre comme catharsis	433
Un théâtre de l'indéfinition	434
BIBLIOGRAPHIE	437
INDEX DES NOMS PROPRES	475
ANNEXES	477
TABLE DES MATIÈRES.....	489