

## **Autour de Brecht et Buenaventura**

Cristian Bedoya\*

### **Résumé**

Ce travail présente les principales convergences existant entre le théâtre de Bertolt Brecht et celui d'Enrique Buenaventura. Nous abordons premièrement le Théâtre épique, puis la Méthode de Création collective, ce qui nous permet de mieux comprendre la singularité de chacun des deux dramaturges. Ces analyses indépendantes, appuyées notamment sur les écrits théoriques de Brecht, mais également sur des entretiens, des articles et des pièces de « El Maestro », aboutissent à un chapitre final qui essaie de rendre compte de l'influence décisive que l'auteur de *Mère courage* a exercé sur Buenaventura.

**Mots clés:** Théâtre, politique, méthode de création collective, théâtre épique, littérature engagée.

### **Resumen**

Este artículo presenta las principales convergencias entre el teatro de Bertolt Brecht y el de Enrique Buenaventura. En principio tratamos separadamente el Teatro épico del Método de creación colectiva, lo que nos permite adentrarnos en las motivaciones, contextos e innovaciones de cada uno. Estos análisis independientes, fundamentados sobre todo en los escritos teóricos del alemán, por un lado, y en entrevistas, artículos y las mismas obras de "El Maestro", por el otro, confluyen en un capítulo

---

\* Magister en Literatura, especialidad teatro por Université de Franche-Comté

tulo final que intenta dar cuenta de la decisiva influencia que el escritor de Madre Coraje ejerció sobre Buenaventura.

**Palabras clave:** Teatro, política, método de creación colectiva, teatro épico, literatura comprometida.

## 1. Introduction

Dans ce travail nous allons étudier le rapport existant entre les théories de l'homme de théâtre allemand Bertolt Brecht et la production du dramaturge colombien Enrique Buenaventura, en nous attachant notamment au recueil de pièces *Les carnets de l'enfer*, l'une de ses œuvres les plus célèbres et les plus représentées en Amérique Latine.

Dans les nombreux entretiens ou articles – tels que *De Stanislavski à Brecht*, publié dans le magazine *Mito* – qu'il lui a consacré, « el Maestro » a toujours revendiqué que le fondateur du théâtre épique a été une influence majeure dans son parcours artistique. Nous pouvons donc nous demander en quoi consiste précisément cette influence si ouvertement assumée, et quels sont les aspects que nous pourrions qualifier de brechtiens dans la dramaturgie et le théâtre en général de Buenaventura.

Dans un premier temps, nous présenterons le cadre théorique dressé par Brecht dans ses *Écrits sur le théâtre*. Parfois de manière rigoureuse,

parfois avec une désinvolture qui les associerait plus à un journal intime, Brecht expose profusément dans ses *Écrits* ses points de vue sur l'art dramatique, sur les fonctions d'un théâtre de l'« ère scientifique », sur la nécessaire disparition du théâtre bourgeois, sur la place de l'artiste et du public dans le contexte du matérialisme historique. Dans notre étude nous relèverons avec un intérêt tout particulier les notions d'identification et de distanciation. En effet, à travers cette opposition il nous sera possible de saisir en quoi le théâtre de Brecht marque un point de rupture avec la tradition. Partant d'une critique de la *mimesis* aristotélicienne et de son ultérieur perfectionnement jusqu'au naturalisme, il développe un ensemble de techniques visant à la séparation entre le comédien et le personnage, le personnage et le public, de sorte que les diverses formes d'émotion, depuis les cathartiques jusqu'à celles recherchées par l'art bourgeois, cèdent la place au prisme analytique de la raison. Il s'agit de remplacer ce qu'il considère comme étant une subjectivité anachronique, aveuglante, par une conscience de la

lutte des classes. Les passions de l'individu, ses drames quotidiens, ne pourront être compris que par le regard détaché de celui qui se sait assujéti à tout un réseau de déterminations extérieures. Mais, tout comme dans les sciences de la nature, la connaissance de ces déterminations, c'est-à-dire des phénomènes sociaux, exigerait une prise de distance. Cette distance, Brecht prétendra l'atteindre avec la mise en place de ses célèbres *V-Effekts*, ou « effets de distanciation ». Le spectateur, en s'éloignant affectivement de ce qui se passe sur scène, serait en capacité d'analyser, d'adopter une posture critique, de juger et d'agir.

Dans un second temps, nous nous occuperons de retracer le contexte, les motivations et les caractéristiques du théâtre d'Enrique Buenaventura. Qui était-il ? Pourquoi souhaitait-il une transformation radicale du théâtre de son pays ? Comment a-t-il procédé pour l'atteindre ? Pourquoi le *TEC –Théâtre Expérimental de Cali –*, la troupe qu'il a fondée et dirigée pendant plus de vingt-cinq ans, et sa Méthode de Création Collective, sont-ils aujourd'hui considérés comme un événement marquant du théâtre latino-américain du XX<sup>e</sup> siècle ? C'est à ces questionnements que nous tenterons de répondre.

## **2. Le théâtre de Bertolt Brecht : contexte et motivations**

Lorsque l'on parle du théâtre de Bertolt Brecht, une constatation s'impose : il s'agit d'un théâtre politique. Il affirmait que pour qu'un art soit apolitique il suffit de l'allier au parti gouvernant. Toute l'œuvre de l'auteur allemand est traversée par des questionnements concernant la manière dont l'art, spécialement le théâtre, peut avoir une influence sur la vie communautaire des hommes, les rapports qu'ils établissent entre eux et les processus historiques qui les déterminent. Plongé dans les conflits idéologiques de son époque, Brecht accordait au théâtre d'importantes fonctions sociales et didactiques, en faisait le fer de lance de ses conceptions dialectiques et s'en servait pour dénoncer le déclin irréductible de l'esprit et de l'art bourgeois. Il citait souvent une des thèses de Marx sur Feuerbach, d'après laquelle les penseurs n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, quand ce qui importe c'est de le transformer. Tel était le but de son théâtre, ouvertement inspiré de l'idéologie marxiste.

Pour bien comprendre l'insistance avec laquelle Brecht revient sur le caractère didactique de sa production, il est nécessaire de partir des critiques qu'il formule contre l'expressionnisme.

Après le chaos esthétique du début du XX<sup>e</sup> siècle, les mouvements

d'avant-garde ont cherché des langages artistiques valides en eux-mêmes. L'expressionnisme s'érige alors comme le porte-parole d'un sujet créateur autonome, dont le solipsisme poétique en ferait une sorte de génie isolé. Brecht réagit fortement à cette forme de « l'art pour l'art », qu'il considérait comme étant un ensemble de codes sans référence matériel tangible, une sorte d'évasion du réel dans un monde onirique et subjectif. Nous pouvons repérer les trois reproches fondamentaux que Brecht fait de ce mouvement :

- une ambiguïté critique au profit de la forme esthétique ;
- des codes subjectifs, dont l'interprétation s'appuie sur les capacités innées du spectateur : la réception de l'œuvre se fait donc par des présomptions ;
- une esthétique isolée qui sépare l'art du monde, qui fait de l'expression une abstraction symbolique d'interprétations ambiguës.

Pour Brecht l'expressionnisme est une réponse primitive à l'absence de moyens esthétiques de l'époque, une sorte de cri solitaire et confus qui, partant du chaos, ne pouvait que retourner au chaos. Une abstraction qui ne serait rien d'autre qu'une évasion. D'après Lukács c'est précisément la notion de chaos qui les définit, pour eux la réalité étant insaisissable, sans lois, son « essence » n'étant connaissable qu'à travers l'isolement, la rupture et la destruction

de ce même chaos à travers un processus passionnel rigidement opposé à la raison. En concevant la réalité comme foncièrement chaotique ils renonçaient à sa compréhension et se dirigeaient vers un ailleurs qui ne pouvait être que fantaisie et rêverie. Selon la critique marxiste de l'époque cela revenait, d'une part, à une sorte de formalisme à outrance tout à fait détaché des processus matériels – c'est à dire objectifs : « Pour l'expressionnisme, le monde n'existait plus que comme vision, ruine étrange, création monstrueuse d'âmes angoissées »<sup>1</sup> ; de l'autre, à une méconnaissance naïve de l'enchaînement historique, puisque ses prétentions d'un art tout neuf, ne possédant aucun lien avec la tradition, niaient la construction dialectique de l'expression artistique, dont elle ne serait qu'un corollaire. Cette recherche prophétique d'une « essence » négligeait l'héritage culturel et les diverses déterminations de l'époque.

Selon Brecht, il était fondamental d'assumer une position critique vis-à-vis de la tradition. Certes, les expressionnistes s'étaient révoltés contre la décadence des valeurs bourgeoises et l'enfer de la grande guerre, mais leur positionnement – pensait Brecht – n'était qu'un prolongement d'un mouvement inerte des masses, de la comode petitesse de la bourgeoisie qui

<sup>1</sup> BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, p. 287

s'appropriait et transformait en produits de consommation les notions de culture, de pacifisme et d'« homme nouveau ». En se plaçant dans le mépris du réel au profit de l'onirique ils légitimaient les valeurs que précisément ils essayaient de fuir. Autrement dit, leur prétentions d'être les dépositaires d'une révolution spirituelle se sont avérées fausses dès que ces postulats ont été – facilement – assimilés par les institutions de l'Art, nullement agacées par cet élan de rêverie romantique. Dans la première scène de *Baal*, à la lecture d'un poème de la revue *Révolution*, c'est précisément le groupe de bourgeois qui applaudit avec enthousiasme. Dès lors, Baal, jeune poète aux mœurs dissolues, résiste à publier ses poèmes, lesquels ne seront lus que dans des cafés sordides. Héritier de la tradition du *Sturm und Drang*, tout comme les expressionnistes, il méprise l'ambiance et les conventions médiocres de son époque, mais s'éloigne de celles-ci en ce qu'il échappe consciemment à l'assimilation institutionnelle. Ainsi, pour Brecht les prétentions expressionnistes d'un nouveau commencement dans le domaine de l'art ne pouvaient qu'échouer ; d'ailleurs, une telle idée lui semble le fruit d'une extrême naïveté, puisqu'il ne s'agit pas de tout détruire mais de tout transformer, d'accélérer le processus dialectique de l'histoire.

## 2. 1. Origines et naissance du théâtre épique

La naissance du théâtre épique doit être considérée d'un point de vue social et historique. Le théâtre de Brecht, en effet, a pour but de représenter et analyser la vie communautaire des hommes, les déterminations qui la rendent telle qu'elle est.

À l'inverse des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, Brecht pensait qu'il était d'une importance capitale de reconnaître les influences et les détours ayant rendu possible un tel théâtre. Si l'expressionnisme prétendait nier tout ce qui l'avait précédé, le théâtre épique, au contraire, montrera quelle a été l'évolution de sa forme à travers l'histoire.

Les origines du théâtre épique en Europe remontent aux commencements du drame naturaliste. Bien que Brecht affirme que ce type de théâtre n'a produit aucun ouvrage important tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt qu'il a porté aux nouveaux sujets, à travers lequel se constituait une radiographie de la société, reste un précédent important. Né du roman bourgeois, le drame naturaliste a essayé d'effleurer de nouvelles thématiques en se servant d'une forme narrative semblable à celle du roman naturaliste, mais cet élan s'est bientôt affaibli lorsque la critique leur a reproché de mettre en scène des sujets

et des formes peu dramatiques. Fortement influencés par la critique des drames de société d'Ibsen, les naturalistes ont décrit un homme assujéti à des contraintes inéluctables. L'analyse de l'héritage génétique – rappelons-nous la folie homicide de Jacques Lantier, attaché à l'alcoolisme des Macquart dans *La bête humaine*, de Zola, ou la terrible maladie d'Osvald Alving dans *Les Revenants*, d'Ibsen, héritée des lointains jours de débauche de son père –, de l'industrialisation, la paupérisation des masses, en somme d'un individu irrémédiablement soumis à un milieu hostile et tout-puissant, constitue le but scientifique du mouvement. Néanmoins, malgré ce regard scientifique, malgré l'incorporation de nouveaux sujets aussi sensibles que la cruelle quotidienneté des mineurs ou la formation de syndicats, pour Brecht le naturalisme, tout comme le réalisme qui le précède, ne cesse jamais d'être une distraction bourgeoise dans la mesure où il se limite à montrer du doigt une réalité qu'il prétend immuable. Une sorte de fatalisme parcourt ses pages, puisque le destin humain est traité d'un point de vue inexorable. Si l'homme ne peut pas se dérober à ce qui le détermine toute révolte est vaine, les inégalités ne sauraient être qu'une manifestation de ce déterminisme auquel tous devraient se plier. En dépit du caractère scientifique de ses productions, le naturalisme pro-

longe l'art bourgeois en ce que « les états de choses sont représentés comme s'ils ne pouvaient absolument pas être autrement »<sup>2</sup>. Brecht accuse le naturalisme de manquer de profondeur, de n'être qu'une simple reproduction des apparences où le milieu est conçu comme destin :

Présenter comme naturels les rapports qui existent chez nous entre les hommes est hautement criminel, car l'homme se voit considéré comme un élément de la nature, c'est-à-dire comme incapable de changer en quoi que ce soit ces rapports<sup>3</sup>.

A l'opposé de ces conceptions, Brecht partage les postulats d'Erwin Piscator (1893-1966) qui attribue au théâtre une fonction éminemment politique, insérée dans le contexte de la lutte des classes. Sans aucun doute Brecht et Piscator sont les protagonistes de la révolution théâtrale qui a eu lieu en l'Allemagne du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le fondateur du Théâtre prolétarien affirme qu'un théâtre neutre n'existe pas, qu'une telle neutralité n'est qu'une invention de ceux qui détiennent le pouvoir. Parmi ses principes, dont Brecht est ouvertement partisan, se trouve celui de la prise de position et de la mise en scène de la lutte des classes. L'art est reconnu comme étant un puissant outil

---

<sup>2</sup>Ibid., p. 50.

<sup>3</sup>Ibid., p. 201.

politique et de propagande, la scène devient un territoire où les masses sont instruites, informées des configurations du pouvoir. À ses convictions politiques, et à l'instar de Meyerhold, Piscator ajoute son désir de rénovation technique : des projections cinématographiques, des plateaux tournants, de modernes éclairages, tout ce qui pouvait accroître l'impact de son théâtre didactique,

« la scène de Piscator ne renonçait pas aux applaudissements, mais elle souhaitait bien davantage susciter une discussion. Elle voulait non seulement donner à son public l'occasion d'une émotion, mais lui arracher encore la décision pratique d'intervenir activement dans la vie<sup>4</sup>. »

À plusieurs reprises Brecht a désigné son théâtre comme étant le « théâtre de l'ère scientifique ». Dans ses premiers écrits cela pouvait prêter à confusion, puisque dans son vocabulaire le terme « science » s'avérait un peu ambigu. Parfois il faisait référence aux sciences naturelles, parfois au développement technologique, parfois aux études sociales, plus précisément au marxisme. Cette appellation a donné lieu à une critique mal fondée, qui prétendait qu'il s'agissait d'un théâtre froid, purement analytique, d'où tout divertissement serait banni. Brecht était bien

éloigné d'une telle idée, et dans le *Petit Organon pour le théâtre* il affirme que le théâtre, comme tout art, est avant tout un divertissement. Pourtant, le moment est venu où la raison, l'esprit critique, doivent prendre une place d'importance sur la scène. Partout on constate les progrès matériels de l'ère scientifique, la production augmente à niveaux inattendus, les distances sont parcourues à une vitesse chaque fois supérieure, de nouvelles découvertes ne cessent de se produire. Néanmoins, cet esprit scientifique porté sur la nature n'a pas été porté vers la société, cela sans doute à cause du monopole idéologique exercé par les classes dominantes, et dont la prolongation la plus évidente concernerait des mouvements artistiques tels l'expressionnisme ou le naturalisme, cherchant à tout prix à prolonger l'empire de l'émotion. Chez Brecht, pourtant, ce n'est pas l'émotion qui est attaquée, mais le manque de distance réflexive ; raison et émotion, pense-t-il, ne sont pas incompatibles, mais l'une a été privilégiée à tel point que celui qui ose invoquer l'autre est immédiatement traité d'idéaliste, d'intellectuel incapable d'apprécier la juste valeur des sentiments. Fidèles à l'idée de progrès, de positivisme, les enfants de l'ère scientifique, néanmoins, ne peuvent rester en extase devant des représentations désuètes d'un ordre social qui est en train d'agoniser ou qui n'existe déjà

---

<sup>4</sup>Ibid., p. 285.

plus. Le théâtre est certes un divertissement, mais aussi le lieu propice où doit être menée une enquête approfondie, scientifique, enrichie par des disciplines telles que la philosophie et la sociologie, sur des phénomènes aussi importants que le prolétariat et la lutte des classes.

Brecht suivait donc avec une attention toute particulière l'évolution de la révolution d'octobre et les vertigineux processus de changement que traversait l'Allemagne. En effet, de 1875 à 1910, la population des grandes villes avait doublé, ce qui évidemment a entraîné l'avènement de nouvelles configurations sociales. Dans l'air flottait le sentiment que des masses aussi grandes menaceraient l'ordre moral et esthétique jusqu'alors établi. Une politique d'encouragement patriotique est alors mise en place, tout un système de propagande réticent à de vraies réformes structurales ; c'est ainsi qu'une partie de la population a vu dans la guerre de 1914-1918 une épreuve aux valeurs viriles et guerrières de l'empire. Deux millions et demi de soldats sont morts sur les champs de bataille, le nombre de civils s'élevant à sept cent mille. En 1918 les conditions dans les grandes villes sont aussi déplorables que possible, au martyre des nombreux blessés s'ajoute le manque de nourriture, les rassemblements devant les magasins de distribution, les difficiles conditions de travail –

surtout des femmes qui ont dû remplacer les hommes. Dans ce climat d'extrême incertitude politique, Brecht fréquente le Parti Communiste Allemand (KPD), qui se voulait l'héritier de la tradition marxiste et la voix des ouvriers. Bien que beaucoup de travailleurs adhèrent au Parti Socialiste Allemand (SPD), qui a entrepris d'importantes réformes dans les années 1920, le Parti Communiste compte parmi ses rangs nombre d'artistes et d'intellectuels, attirés par la naissante utopie révolutionnaire représentée par l'Union Soviétique. Les communistes considéraient que les réformes sociales jusqu'alors entreprises n'étaient pas suffisantes, qu'on n'accordait pas un rôle assez important aux travailleurs dans la gestion de l'économie. Le mécontentement fut davantage exacerbé par la création des *Freikorps*, des groupes répressifs nationalistes anti-bolcheviques. Bien qu'il ne s'agisse pas de groupes reconnus officiellement, le gouvernement faisait preuve d'une grande indulgence à l'égard de leur brutalité. Dans les années 1918-1919, Brecht assiste aux soulèvements de Bavière, pour lesquels, en tant que membre des Travailleurs d'Augsbourg, il participe activement aux réunions et manifestations de « la Révolution de Novembre », qui entraînent la fin de la monarchie constitutionnelle et l'exil du Kaiser Guillaume II. Commencées par

le refus des marins d'appareiller pour combattre la Royal Navy anglaise, les mutineries gagnent bientôt les grands centres urbains, et la République est proclamée. En janvier 1919 a lieu la révolte spartakiste de Berlin, étouffée de force par les *Freikorps*, que cette fois-ci le gouvernement de Friedrich Ebert a engagés. Malgré la reddition des travailleurs, les *Freikorps* mènent une politique de terreur. Parmi les plus emblématiques du nombre incertain de disparus on compte la théoricienne marxiste Rosa Luxembourg et l'homme politique Karl Liebknecht, dirigeant de la Ligue Spartakiste, assassinés peu après la semaine sanglante (les 6 et 13 janvier 1919). L'un des symboles de la Révolution de Novembre est le dirigeant du Parti social-démocrate indépendant (USPD), l'écrivain et philosophe d'origine juive Kurt Eisner, qui a été également assassiné, le 21 février, par un étudiant nationaliste.

Ces années se caractérisent par une extrême agitation politique et une accélération du progrès technique. Des machines remplaçant le travail humain sont introduites dans l'industrie, tout comme des « méthodes scientifiques » visant une meilleure productivité des employés. L'espace domestique, doté d'appareils électroménagers, fait aussi l'objet d'une économie productive ; partout on trouve un désir d'efficacité et de rapidité soutenu par la confiance

dans les inventions et les progrès de la science. La technologie américaine exerce un pouvoir de fascination sur la population, le culte du pratique, de l'industriel, se manifeste même dans l'architecture de Bauhaus, l'industrie de l'automobile est en plein essor. Cela entraîne non seulement l'accélération du processus de changement que connaissait l'Allemagne des années 1920, mais surtout la conviction d'une transformation de la sphère sociale et privée grâce au progrès de la science. C'est dans ce contexte que Brecht parle de l'ère scientifique. Une ère qui pourtant, affirme-t-il dans les paragraphes 15-19 de l'*Organon*, n'a pas eu un développement conséquent dans les domaines social et culturel, sans doute parce que la bourgeoisie avait conscience que cela mettrait fin à sa suprématie de classe. Ils ne pouvaient garder ces moyens de production que si cette ère scientifique, qui leur avait permis une certaine accumulation des richesses, n'était pas amenée sur le terrain des analyses sociales. Ils voulaient ainsi préserver un art subjectif, indifférent, s'attachant soit à l'onirique, à l'inoffensif, soit à description résignée des déterminations immuables qui dirigerait le fatalisme de l'existence. Or, Brecht considère que les transformations de l'activité productive doivent forcément découler d'une transformation de la morale, et que dans l'ère scientifique c'est aux artistes de prendre

une attitude critique vis-à-vis de la société. Il ne fait pas de distinction entre l'indifférence et la complicité, ceux qui se croient détachés de toute responsabilité se rendent aussi fautifs que ceux qui s'allient ouvertement aux oppresseurs. En parlant des défenseurs de « l'art pour l'art », Brecht affirmait : « Prétendraient-ils ne représenter aucun parti ? Ils en représentent un, et qui est très puissant : le parti des fainéants et des imbéciles »<sup>5</sup>.

Il s'attaque à toute forme de théâtre bourgeois, à sa prétendue naïveté historique : « Qui leur fera comprendre que selon toute vraisemblance la tâche qu'inconsciemment ils envisagent est d'approvisionner les institutions et les moyens de production existants ? »<sup>6</sup>.

Il déclare la fin de ce type de théâtre, qui n'a pas connu de changement essentiel depuis un siècle, le naturalisme n'ayant été qu'un souffle passager et sans retentissement:

On tenait le naturalisme pour une mutation révolutionnaire, alors qu'il était simplement le fruit d'une influence légère et, au fond, sans conséquence (n'engageant donc à rien) exercée sur le drame par le roman bourgeois international<sup>7</sup>.

C'est un théâtre qui a épuisé toutes ses

<sup>5</sup>Ibid., p. 185.

<sup>6</sup> Ibid., p. 136.

<sup>7</sup>Ibid., p. 138.

possibilités, qui n'a rien à offrir, toutes les améliorations de la scène, des dialogues, etc., ne serviront à rien, puisqu'il est tombé en désuétude :

Non, il n'est pas question de raffiner une technique existante bien maîtrisée, il ne peut être question d'amélioration ni d'École de Paris... Non, ce qu'il faut, c'est une espèce radicalement différente de drame<sup>8</sup>

Nous pouvons affirmer que la critique de Brecht est une critique totale, qui vise autant la forme que le contenu. En vain la première a été raffinée par des siècles d'expérience, elle porte en soi une caractéristique constitutive qui la rend obsolète aux yeux du public de l'ère scientifique : l'identification. S'inquiétant surtout de ce que le divertissement soit agréable, envoûtant, le drame bourgeois a poussé jusqu'à ses limites le concept aristotélicien d'identification ; ainsi, le spectateur, plongé dans le paroxysme des personnages, finit par atteindre une sorte d'exaltation, d'aveuglement émotif où toute distance réflexive devient impossible.

Au théâtre, l'homme d'aujourd'hui se transforme en fossile, c'est un imbécile superstitieux incapable de distinguer entre ses intérêts et ceux de ses adversaires, et qui consent à se laisser émouvoir par un jargon qui lui est étranger et dont plus personne

<sup>8</sup>Ibid., p. 149.

n'use dans la réalité<sup>9</sup>

Quant au contenu, il s'agirait d'une variation infinie d'un seul et unique sujet. Après les timides et passagères tentatives naturalistes dans le traitement de nouvelles thématiques, le drame bourgeois reprend son uniformité caractéristique :

Pour l'essentiel, toute la vie affective du bourgeois tourne (dans le drame) autour des rapports homme-femme, femme-homme. Les multiples combinaisons de ce problème ont constitué le drame bourgeois<sup>10</sup>

Le théâtre bourgeois présente des individus d'un seul trait, indivisibles, sans conflits intérieurs, sans dépassement, sans dialectique, tout semble harmonieux et préétabli. Le monde est présenté avec des éléments tellement rudimentaires et mesquins que Brecht ne sait pas s'il doit blâmer le spectateur pour l'état d'hypnose dans lequel il tombe par prédisposition mécanique, ou bien féliciter les gens de théâtre de parvenir à leurs fins avec de telles méthodes. Quoi qu'il en soit, il est convaincu que l'homme de l'ère scientifique a besoin d'un théâtre nouveau, en adéquation avec son contexte historique et sa nouvelle réalité sociale. De là va naître le théâtre épique.

---

<sup>9</sup>Ibid., p. 92.

<sup>10</sup>Ibid., p. 149.

## 2. 2. Le théâtre épique

La notion de théâtre épique est contradictoire si nous l'envisageons du point de vue aristotélicien. Dans sa *Poétique*, en effet, le philosophe opposait la forme dramatique à la forme épique. Cette différenciation s'appuyait dans les structures de présentation, puisque la première est développée par des hommes – les acteurs – qui représentent l'action par la *mimesis*, tandis que la deuxième est constituée par le discours d'un narrateur qui situe les anecdotes dans un espace-temps bien précis. Dans la logique aristotélicienne le drame et l'épique sont deux organisations linguistiques spécifiques et en conséquence différentes.

Dans le théâtre épique, au contraire, la représentation s'éloigne du dramatique au profit de la narration. Une série de méthodes est mise en place afin de créer une distance entre la scène et le spectateur. Par le jeu des comédiens, l'interruption subite du discours, les chansons, la rupture de l'idée de continuité de la fable – le seul des trois principes aristotéliciens qui était encore respecté –, les stratégies didactiques, nous nous trouvons face à un système théâtral total ouvertement opposé à la tradition aristotélicienne, laquelle, d'après Brecht, s'était prolongée et perfectionnée à satiété.

Or, la finalité du drame d'Aris-

tote, la *catharsis*, est incompatible avec l'homme de l'ère scientifique. En s'identifiant au héros, le spectateur se purifiait de la crainte et de la pitié, à travers les péripéties de celui-ci il exorcisait des sentiments dangereux pour lui-même et la cité. Il n'est pas étrange que Brecht y voie une stratégie d'assoupissement du peuple par les classes dirigeantes, puisque pour lui, le théâtre, comme représentation de la vie communautaire des hommes, est un fait éminemment politique, et en tant que tel il répond à un contexte social et historique bien défini, de sorte qu'à chaque époque correspond une idée de théâtre spécifique.

Le théâtre épique est, avant tout, un théâtre didactique. Ses sujets et les techniques qu'il met en pratique essaient de réveiller une attitude critique vis-à-vis des problématiques sociales, particulièrement de la lutte des classes, dont ils représentent les processus. Autant les acteurs que le public doivent comprendre cette fonction primaire, puisque les deux font partie d'une entreprise collective de création de sens. Si avant il n'y avait pas de réflexion possible, puisque la scène offrait un divertissement à l'état pur, sans d'autre but que d'inspirer la compassion, l'amour, la pitié, tout l'amalgame des sentiments des personnages, le moment est venu pour le public de s'engager de manière active, sinon dans les péripéties

de la trame, au moins dans l'analyse des phénomènes observés, dont il devra tirer des conclusions qui après seront amenées sur le terrain pratique.

Dans le théâtre épique les pièces sont donc ouvertes, il n'y a pas d'interprétation unique, de message fermé et immuable. Cependant, nous trouvons l'influence majeure du théâtre épique dans le marxisme, de sorte qu'il serait naïf de prétendre à une forme quelconque d'impartialité. C'est un théâtre engagé avec une conception matérialiste de l'histoire. Le matérialisme historique, en tant que versant sociologique du marxisme, joue un rôle fondamental dans la construction du nouveau théâtre. Pour Brecht, en effet, la révolution du théâtre a impérativement besoin de la sociologie :

Si nous affirmons que ce drame (le bourgeois) ne peut plus être amélioré et si nous exigeons qu'il soit liquidé, nous n'aurons de notre côté que le sociologue. Lui sait qu'il est des situations où les améliorations ne sont plus d'aucun secours<sup>11</sup>

Il y a donc une double révolution, politique et théâtrale, les deux intimement liées et indissociables aux yeux du théoricien allemand. La transformation du théâtre, en effet, sera l'œuvre d'un mouvement intellectuel qui osera remettre en question le théâtre en même temps que la société : pas de

---

<sup>11</sup>Ibid., p. 127.

coups de génie ou de révolutions purement esthétiques, « la reconversion totale du théâtre ne doit pas être l'œuvre d'un caprice d'artiste, mais tout simplement correspondre à la totale reconversion intellectuelle que connaît notre époque »<sup>12</sup>

Le drame épique s'attaque à la surexposition de l'individu et à ce qu'il considère un vain perfectionnement formel – caractéristiques du drame bourgeois – au profit d'une étude sociologique sur les situations, leurs fonctions et leurs processus. Compte tenu des nouvelles conditions historiques, la suppression du drame bourgeois devient impérative. C'est l'épopée de l'individu qui prend fin, sa forme passionnée et totalisante. Finies les tragédies individuelles à valeurs éternelles, l'individu a disparu en tant qu'unité indivisible, puisque son « essence » est fragmentaire, construite, historique. C'est le collectif qui compte maintenant ; le théâtre, désormais, est une affaire publique qui s'occupe des affaires publiques, un théâtre de masse. Autrement dit, il ne pourrait comprendre pleinement le sujet qu'à condition de le concevoir à l'intérieur des grands mouvements de classes qui déterminent la marche de l'histoire :

Les processus décisifs mettant les hommes aux prises avec d'autres

hommes, qu'une dramaturgie des grands sujets devrait aujourd'hui représenter, se déroulent au sein de collectivités gigantesques, ils ne peuvent plus être représentés du seul point de vue de l'individu isolé. Cet individu est soumis à une causalité d'une complexité extrême, et il ne peut devenir maître de son destin qu'en s'intégrant dans une collectivité gigantesque, inévitablement pleine de contradictions<sup>13</sup>.

Sa tâche ne se limite donc pas à l'exposition de sujets agréables ou émouvants. La vengeance meurtrière d'un mari jaloux, la misère des travailleurs dans les mines ou les exploits romantiques d'un jeune soldat, tout cela passe très bien, fait rêver ; habilement racontées, ces histoires peuvent amuser un public qui va au théâtre avec l'intention manifeste de se divertir. Pourtant, Brecht accorde au théâtre de plus nobles intérêts. Tout grand art, affirme-t-il, sert de grands intérêts, et ce sont les temps qui en manquent qui n'ont pas d'art qui soit grand. Le théâtre épique s'occupe autant du divertissement – fonction essentielle et irrécusable de toute forme dramatique – que des phénomènes fondamentaux de la vie sociale ; il décrit non seulement les processus, mais le processus derrière les processus : « Quoi qu'il arrive, il y a toujours un autre processus derrière celui qu'on décrit »<sup>14</sup>.

<sup>12</sup>Ibid., p. 151.

<sup>13</sup>Ibid., p. 268.

<sup>14</sup>Ibid., p. 254.

En exemple Brecht nous propose la situation d'un homme qui se fait renvoyer pour ne pas avoir payé son loyer. Il n'y a pas de quoi s'étonner, cela arrive souvent, c'est dans l'ordre des choses. Cela pourrait même, avec quelques ingrédients bien choisis, devenir un sujet plutôt divertissant. Mettons par exemple qu'en plus il veut se marier, mais que la mère de la fille privilégie un parti plus attirant, plus riche, son patron. Quoi de plus attendrissant qu'un jeune homme honorable, qui se trouve par des circonstances inconnues sous le joug de la fatalité ? Voilà l'assiette débordant d'émotions que le drame bourgeois, si nous suivons les raisonnements de Brecht, offrirait à son public. Le drame épique, au contraire, se demanderait de quel droit un homme expulse un autre de sa demeure, comment un fait inscrit dans l'ordre du conventionnel peut paraître aussi naturel.

Cela est possible car pour Brecht il n'existe pas d'opposition entre les idées, l'art et la réalité. Leur complémentarité, bien au contraire, lui semble nécessaire. Le domaine de l'art et de la philosophie, qu'en reprenant le langage marxiste il appelle « superstructures », ne se développent pas au-dessus de l'infrastructure – la réalité sociale. Cette conception, héritière de la recherche historique bourgeoise, abandonne la complexité des phénomènes sociaux à des systèmes parasites. Les

superstructures idéologiques, pense-t-il, naissent des bouleversement réels et effectifs de la vie communautaire des hommes. Une fois encore, c'est un mouvement dialectique, créateur. En tant que superstructure, l'art doit porter en soi, naturellement, l'infrastructure, mais en même temps il est censé la dépasser, l'enrichir avec de nouveaux sens et perspectives. La dramaturgie, par exemple, est un territoire de développement idéologique traversé par les événements historiques et sociaux qui composent l'infrastructure. Tel serait son enjeu, « savoir dans quelle mesure elle peut se tenir à l'écart des grands courants de ce monde, mais dans quelle mesure elle peut y plonger, voilà son problème vital »<sup>15</sup>.

Dans le théâtre épique, la fable – d'après Brecht le cœur du spectacle théâtral – répond à la force de l'idée. Du simple déchaînement d'actes divertissants tel que nous l'offrait le théâtre bourgeois, elle devient une réflexion sur ces actes et leurs conditions de possibilité :

Ce sont des processus ajustés dans lesquelles s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas simplement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fon-

---

<sup>15</sup>Ibid., p. 132.

tion d'idées<sup>16</sup>.

Ce changement de fonction de la fable permet à Brecht de rompre également avec le principe de continuité. L'enchaînement des actions, le caractère linéaire de la trame, de la présentation du conflit dans le premier acte jusqu'au paroxysme atteint dans le dernier, n'est plus une contrainte dès le moment où les péripéties des personnages possèdent d'autres buts que le simple divertissement. Cette rupture de l'unité de l'action produit l'effet des pièces qui se déroulent dans la pièce. Chaque acte possède une structure autonome, close, de façon à empêcher que l'attente du déroulement, l'expectative ou l'identification aux personnages s'imposent à l'analyse critique : « Les parties de la fable sont donc à opposer soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce »<sup>17</sup>

Dans *Mère Courage* par exemple, l'action a lieu en Suède, en Pologne et en Allemagne, et couvre une longue période qui va de 1624 à 1636. Chacune des douze scènes qui composent la pièce possède une certaine autonomie par rapport aux autres, de sorte que si nous les prenons à part, nous constatons qu'elles se suffisent à elles-mêmes, qu'en quelque sorte elles sont

des unités autonomes, séparées, même si ensemble elles forment un tableau beaucoup plus riche et important.

Pour mieux saisir les différences fondamentales entre la forme dramatique traditionnelle et la forme épique, Brecht nous présente ce tableau<sup>18</sup> :

### **La forme dramatique du théâtre**

#### **Est action.**

*Implique le spectateur dans une action scénique,*

*épuse son activité intellectuelle.*

*Lui est occasion de sentiments.*

*Expérience affective.*

*Le spectateur est plongé dans quelque chose.*

*Suggestion.*

*Les sentiments sont conservés tels quels.*

*Le spectateur est à l'intérieur, il participe.*

*L'homme est supposé connu.*

*L'homme immuable.*

*Intérêt passionné pour le dénouement.*

*Une scène pour la suivante.*

*Croissance organique.*

*Déroulement linéaire*

*Évolution continue.*

*L'homme comme donnée fixe.*

*La pensée détermine l'être.*

*Sentiment.*

### **La forme épique du théâtre**

<sup>16</sup>Ibid., p. 48.

<sup>17</sup>Ibid., p. 40.

<sup>18</sup>Ibid., 260.

**Est narration.**

*Fait du spectateur un observateur mais éveille son activité intellectuelle.*

*L'oblige à des décisions.*

*Vision du monde.*

*Le spectateur est placé devant quelque chose.*

*Argumentation.*

*Les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connais-sances.*

*Le spectateur est placé devant, il étudie.*

*L'homme est l'objet de l'enquête.*

*L'homme qui se transforme et transforme.*

*Intérêt passionné pour le déroulement.*

*Chaque scène pour soi.*

*Montage.*

*Déroulement sinueux.*

*Bonds.*

*L'homme comme procès.*

*L'être social détermine la pensée.*

*Raison.*

Nous remarquons que dans le théâtre épique la notion d'identification, pilier incontestable du drame depuis des siècles, s'avère obsolète. Si l'homme de l'ère scientifique accepte que l'art, notamment le théâtre, soit un domaine privilégié pour mener une étude scientifique sur la société, il est inacceptable que les capacités de raisonnement du spectateur soient complètement envoûtées par l'excès d'émotion résultant de l'assimilation aux personnages. La compréhension des phénomènes exige

une distance analytique, mais le public de l'époque cherchait – à juste titre, puisque ce n'était que cela qu'on lui avait offert – à tout regarder avec les yeux du héros, de sorte qu'il était incapable de se faire une idée personnelle sur les pièces et les processus sous-jacents. Le seul critère qualitatif d'une représentation concernait donc l'émotion qu'elle avait réussi à produire sur l'assistance. Brecht s'attaque à cette tradition, prône un changement de l'attitude passive vers une attitude critique, une transformation autant dans la construction de la scène – scénario, jeu d'acteurs, moyens techniques – que dans ses rapports avec le public. Pour cela il met au point le V-Effekt, ou *effet de distanciation*.

### **2. 3. Effet de distanciation**

La distanciation est un processus qui permet de regarder ce que l'on croyait connaître, ce que l'on pensait être évident, sous l'angle de l'étrangeté. La distanciation enlève le personnage ou l'événement de la sphère du familier afin de créer autour de lui une sensation de curiosité et d'étonnement. Ainsi, elle est censée transformer l'attitude passive du spectateur en une attitude critique :

Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particu-

lière, insolite, inattendue. Ce qui se comprend tout seul est d'une certaine manière rendu incompréhensible, mais à seule fin d'en permettre ensuite une meilleure compréhension<sup>19</sup>.

Brecht prétend amener le spectateur à une prise de conscience qui ne peut être rendue possible qu'à condition de prendre une distance analytique par rapport à ce qu'il voit. Il s'agit d'une distance préventive, elle empêche que ses capacités rationnelles soient aveuglées par le débordement d'émotions. À l'époque, on lui a reproché la création d'un théâtre intellectuel d'où l'émotion serait absente. Brecht riposta qu'il ne rejetait pas les émotions mais le sensationnalisme irrationnel résultant d'une exacerbation des sentiments. Suivant toujours Marx, Brecht affirmait aussi que l'homme résout ses problèmes à travers des actions fondées sur la critique. Pourtant, une telle attitude n'implique pas l'abandon de l'esthétique, étant donné qu'une position rationnelle, loin d'annihiler le plaisir produit par les œuvres d'art, engendre une conscience des pensées et des sentiments. Le problème, dit-il, se trouve dans notre incapacité de concevoir la distanciation comme partie intégrale du plaisir artistique, puisque l'art s'était toujours efforcé de faire passer pour naturelles les représentations artificielles de la réalité.

---

<sup>19</sup>Ibid., p. 345.

Autrement dit, l'art produirait une réalité nouvelle à laquelle le spectateur devrait se soumettre les yeux fermés. Mais il ne faut pas inventer de nouvelles réalités ou chercher à aveugler le public ; bien au contraire, c'est l'analyse de la réalité sociale, de ses « acteurs », de ses conditions de possibilité, qui intéressent l'art de l'ère scientifique.

La grande erreur du théâtre de l'époque serait donc de croire que sa réception ne s'effectuerait que grâce à l'identification. À Somerset Maugham, qui affirmait avoir renoncé à un théâtre auquel le public ne croyait plus, Brecht répondait qu'il fallait inventer un théâtre dans lequel la croyance ne serait plus de mise. L'opposition identification/distanciation s'avère ici fondamentale, puisqu'il s'agit d'établir quel sera le rapport du public à la scène, dans un théâtre qui se veut avant tout didactique. Le problème fondamental de l'identification est qu'elle lie le regard du spectateur à celui du héros. Il n'a aucune liberté, il ne voit pas à travers ses yeux mais à travers les yeux des autres, « les observations, les sentiments et les connaissances du spectateur étaient réduits à ceux des personnages agissant sur le plateau »<sup>20</sup>. La colère du Roi Lear, par exemple, n'est jamais un objet de questionnement, car on est censé la partager. Toute discus-

---

<sup>20</sup>Ibid., p. 293.

sion sur la justice de ses actions, ou sur la composition du royaume déchiré à sa guise, est anéantie par l'émotion suscitée par le vieil homme trahi dans ses espoirs. Ainsi, les phénomènes sociaux et historiques se présentent hors de portée, figés, « l'identification est le grand outil artistique d'un âge où l'homme est la variable, son environnement la constante »<sup>21</sup>. À ce déterminisme qui veut que les processus historiques soient une sorte d'aboutissement, de décor immuable, Brecht oppose la vision dialectique du matérialisme historique. Si l'on considère les hommes et leurs rapports comme quelque chose de passager, susceptible de mutation, il devient difficile de « s'abandonner à des actions évitables, de partager des douleurs superflues »<sup>22</sup>

Brecht met en pratique la distanciation afin de situer dans un contexte précis, non-universel, de mettre en évidence le processus derrière le processus. Ainsi, les personnages ne sont pas livrés à la fatalité d'un destin inexorable :

On voit que cet homme est comme ceci et comme cela parce que les rapports sociaux sont comme ceci et comme cela... Mais cet homme, on peut l'imaginer non seulement tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être, et les rapports sociaux aussi on pourrait se les représenter différents de ce

qu'ils sont<sup>23</sup>.

Pour briser l'illusion de l'identification Brecht expose certaines techniques – dont il n'est pas l'inventeur, mais celui qui les a réunies et systématisées. Énumérons-en quelques-unes :

- les acteurs se dirigent ouvertement vers le public. Disparition du quatrième mur ;

- l'exagération et l'artifice voulu du jeu. On dirait qu'au lieu de jouer, le comédien raconte ;

- l'usage continu de chansons : la transition au chant, pourtant, ne doit pas être effectuée de manière « naturelle ». Au contraire, elle sera accompagnée d'effets tout à fait théâtraux, tel un brusque changement d'éclairage ;

- des projections qui arrêtent l'action ;

- l'usage non conventionnel de la lumière ;

- dans le décor on trouve l'usage de panneaux. Le décor, par ailleurs, doit donner l'impression qu'il s'agit effectivement d'un décor, qu'on est au théâtre. L'expérience du théâtre doit être vécue dans tout ce qu'elle a d'artificiel :

Aujourd'hui il importe d'avantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve, par exemple, en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le Palais des Sports quand on y boxe. Le mieux c'est de montrer la machinerie<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., p. 292.

<sup>23</sup> Ibid., p. 295.

<sup>24</sup> Ibid., p. 82.

À travers tous ces éléments s'établit une rupture entre le sens de la pièce et la manière dont elle est présentée. À aucun moment le spectateur n'oublie qu'il est au théâtre, la réalité n'est pas présentée comme un mélodrame, mais transformée, raréfiée par l'art afin de devenir plus compréhensible. On ne cherche pas à exacerber les sentiments afin d'entraîner une catharsis aristotélicienne, mais à produire une attitude critique et rationnelle face à ce qui est montré. D'ailleurs, Brecht considère que l'identification n'est pas le seul moyen de faire naître des émotions, seulement le plus obsolète. La pièce didactique, elle, produirait des réactions plus émotionnelles, mais celles-ci seraient moins asservissantes.

En se séparant ainsi de l'œuvre, l'homme est capable de lui accorder un sens particulier. Comme nous l'avons dit, le théâtre épique contient une visée didactique assumée, et le moyen par lequel il prétend instruire le peuple est l'effet de distanciation. L'éloigner du tourbillon des idées et des agitations sociales pour qu'il les regarde avec de nouveaux yeux. Au service du perfectionnement social, le théâtre ouvre un espace de critique, exhibe de manière réaliste les vices et défauts de la société. Lorsque nous parlons de réalisme chez Brecht, pourtant, nous ne faisons pas référence à une représentation exacte d'un événement vraisemblable, mais à

la transformation esthétique d'un fait socialement pertinent. En effet, l'art transforme la réalité, la rend compréhensible en lui enlevant son allure de normalité. C'est pourquoi l'illusion au théâtre ne doit jamais être absolue. Il n'appréciait guère le zèle que Stanislavski mettait à mêler le plus précisément possible la nature à la scène. L'objectif est de déranger, de pointer du doigt ce qui semble naturel mais qui en fait n'est qu'une construction humaine, donc susceptible de transformation. La distanciation permet de reconnaître l'objet, mais en le « dénaturalisant », en le tenant à l'écart comme quelque chose d'étrange et lointain. C'est le sceau de la familiarité qui est visé.

L'effet de distanciation suit les progrès du matérialisme dialectique. Tout existe en tant que mouvement, que processus, en constante contradiction. Dans le domaine de la science la distance nécessaire pour comprendre les lois de la nature a été prise depuis longtemps (Galilée lui-même décida de regarder un jour l'oscillation d'une lampe en feignant qu'il ne s'attendait pas à des mouvements aussi incompréhensibles, et c'est ainsi qu'il a découvert ses lois). L'effet de distanciation, au théâtre, produirait aussi l'étrangeté de celui qui regarde par rapport à ce qui est regardé. Le sujet se met devant l'objet – dans ce cas la vie communautaire des hommes –, non à sa place. De cette

manière il peut se voir et voir les autres sans que l'empire de l'émotion n'occulte ni le côté monstrueux ni la beauté de la vie communautaire des hommes.

### 3. Le Théâtre de "El Maestro"

Pour Buenaventura, la pièce était une sorte de miroir dans lequel la société devait se regarder, réfléchir sur sa composition, ses valeurs, ses injustices, afin d'éprouver le besoin de se transformer, voire même de se révolter. Il s'agit d'un théâtre « engagé » qui vise à éveiller la réflexion chez le spectateur, considéré non comme un réceptacle muet d'une histoire qui ne le touche pas, mais comme faisant partie intégrale d'un dialogue qui doit se poursuivre dans les usines, dans les universités, dans la rue. Selon Buenaventura, l'artiste ne doit jamais perdre de vue son rôle didactique, la proximité qu'il a avec le peuple, il doit toujours être du côté des opprimés et son art devra servir à éveiller les consciences aux nouvelles idées et mouvements historiques, car si l'artiste devient un témoin silencieux, s'il oublie la misère et l'injustice omniprésentes, alors son travail servira les oppresseurs.

Ainsi, il faut bouleverser le spectateur, ne faire aucune concession, faire tomber son masque, le déchirer et le mettre en lambeaux. Pour cela Buenaventura utilise deux techniques, le

réalisme et l'usage d'événements historiques. Il s'agit d'un réalisme qui ne doit pas être perçu comme la quête acharnée d'une reproduction exacte de la réalité ; au contraire, il s'agit d'une réalité qui apparaîtrait toujours sous un prisme analytique et esthétique, c'est à dire une réalité approfondie, qui dévoilerait le geste dans le geste avec un but pédagogique bien défini : la *realidaddesmitificada* qui montre l'individu plus que l'événement, qui donne un visage, une voix aux horreurs de la guerre et aux infamies du pouvoir.

Dans *L'Institutrice*, par exemple, c'est une femme morte qui parle en tant que victime, que témoin. Ni la brutalité de ses bourreaux ni les dirigeantes qui perpétuent volontiers les antagonismes n'apparaissent sur scène, mais on assiste, à travers la narration, au fracas des bottes militaires qui franchissent la porte, aux imprécations, aux coups de fusil. La réalité y est moins représentée que signifiée :

L'INSTITUTRICE – Et ils l'on fait. Ils l'ont mis contre le mur de terre rouge, derrière la maison. Le sergent a donné aux soldats l'ordre de tirer. Puis le sergent et les soldats sont entrés dans la chambre, et ils m'ont violé l'un après l'autre. Depuis je n'ai plus bu ni mangé et je me suis laissé mourir petit à petit<sup>25</sup>

<sup>25</sup> BUENAVENTURA, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Siglo XXI Editores, 1990, p. 20.

Il ne s'agit pas d'une sorte de naturalisme qui voudrait montrer la réalité telle qu'elle est, mais d'une procédure qui la stylise, la transforme, rendant plus visible et plus problématique ce qu'on ne verrait pas d'ordinaire ou ce qui passerait justement pour ordinaire.

Ainsi, dans *La tortura*, le deuxième épisode de *Los papeles del infierno*, une violente scène de ménage sert à mettre en évidence les pratiques de persuasion qu'utilise la police vis-à-vis des opposants au gouvernement. Certes, c'est un fait plus ou moins connu de la population, subi en silence soit par peur soit par indifférence, telle une idée abstraite dont on prendrait brutalement conscience mais qui disparaîtrait immédiatement à cause de son caractère lointain, inconsistant. L'auteur personnifie le visage anonyme des victimes, rend proches les souffrances individuelles à travers la femme du bourreau. Celui-ci raconte, tout en mangeant et en réprimandant sa femme à cause de ses dépenses, qu'un des prisonniers refuse de parler. Même s'ils lui ont arraché les ongles et brûlé les pieds, l'homme ne fait que les regarder avec de grands yeux, « des yeux de vache égorgée ». La discussion dégénère, la femme déclare avoir honte du travail de son mari. Dans un accès de folie et de rage, le bourreau confond les yeux du prison-

nier avec ceux de sa femme :

LE BOURREAU – Tu as les mêmes yeux que lui. Les mêmes yeux que lui, toute la chambre est remplie d'yeux.

LA FEMME – Tu es fou, Juan ! Juan ! Juan !

LE BOURREAU – Pourquoi tu n'avoues pas ? Parle, parle, parle !<sup>26</sup>

Les détectives qui s'occuperont du cas diront que le bourreau a poignardé sa femme et lui a arraché les yeux dans un accès de jalousie, mais c'est au public de réfléchir sur les pratiques et les vérités effectives de cet assassinat.

Nous pouvons constater que la violence est un sujet récurrent dans l'œuvre de Buenaventura. Les cinq pièces des carnets, par exemple, ont ceci de commun qu'elles décrivent, parfois avec une subtile brutalité, la sanguinaire répression gouvernementale du milieu du XX<sup>e</sup> siècle qu'ont subi tant les paysans que quiconque osait exprimer d'autres opinions politiques. La violence est le thème principal des *Carnets*, les douloureuses expériences engendrées par le bipartisme est son leitmotiv. Plus que de s'approprier et raconter une période historique, les cinq pièces essaient de rendre palpable l'atrocité dans ce qu'elle a d'individuelle. D'après Reyes « il s'agit d'un essai de nous intégrer à la vie et à la

---

<sup>26</sup>Ibid., p. 26.

mort de notre peuple »<sup>27</sup>. La violence n'est plus envisagée d'un point de vue général, il serait trop facile de faire une critique à partir des statistiques. L'art de Buenaventura s'approprie le langage des victimes et des bourreaux, en fait un phénomène poétique, le transforme en un témoignage esthétique d'un processus ancré dans l'histoire. Pour cela, certes, Buenaventura ne s'appuie sur des événements historiques précis, comme il l'avait fait dans *La denuncia*, pourtant, l'ensemble des pièces tire toute sa force dramatique des faits effectivement arrivés dans les années cinquante.

*L'Institutrice* met en scène la violence rurale. La folie meurtrière trouve un symbole dans l'omniprésence de la couleur rouge. La terre rouge souille les bêtes, les visages des hommes. La poussière rouge entoure toute chose, elle rend aveugle, comme si les yeux morts de l'institutrice ne pouvaient s'écarter de la terrible vision du sang. Ainsi, le récit tragique de l'institutrice est marquée par la force évocatrice de la couleur rouge :

L'INSTITUTRICE – Je suis morte. Je suis née ici, dans ce village. Dans la petite maison de terre rouge au toit de paille au bout de la route, en face de l'école. En hiver la route est une lente coulée de terre rouge, en été un tourbillon de poussière rouge.

<sup>27</sup> REYES, Carlos, *Enrique Buenaventura, el dramaturgo*, Revista Letras Nacionales, marzo-abril 1965, p. 85.

à l'arrivée des pluies les espadrilles sont englouties par la boue, les chevaux et les mules plongent jusqu'au ventre, les selles et même les visages et les chapeaux des cavaliers sont éclaboussés par la boue. Les mois de soleil la poussière rouge recouvre le village. Les espadrilles montent couvertes de poussière rouge. Les pieds et les jambes et les pattes des chevaux et les crinières et les selles et les visages en sueur, tout est imprégné de poussière rouge. Je suis née de cette terre et de cette poussière rouge, et maintenant je suis retournée à eux<sup>28</sup>

La voix de l'institutrice est une voix collective, ses paroles sont le chant élégiaque du village. Les multiples temps de la narration configurent un présent dénué de tout espoir. *La espezanza* n'existe plus, ou bien il n'en reste que des débris.

Bien que les opinions politiques de Buenaventura soient bien connues, l'ensemble des *Carnets* ne désigne pas directement un responsable, si ce n'est le pouvoir lui-même. Il ne tombe pas dans un manichéisme qui voudrait condamner ou justifier les excès de pouvoir par rapport à sa provenance. Nous méconnaissons les positions politiques du sergent meurtrier, on ne sait d'ailleurs même pas s'il en possède, tout ce que nous savons c'est qu'il suit des ordres. De qui ? Pourquoi ? Il y a apparemment eu un récent changement de gouverne-

<sup>28</sup> BUENAVENTURA, op. cit. p. 16.

ment. Peu importe. Toute forme d'idéologie devient banale face à la tragédie de l'institutrice et du village.

Dans *La Torture*, ce caractère brutal est ramené à la sphère privée. Les troubles psychologiques du bourreau, sa fixation, le poussent à assassiner sa femme. Si l'institutrice voyait tout en rouge, le bourreau, lui, ne peut s'empêcher de penser à un « type dur », un prisonnier qui refuse d'avouer. Le couteau n'entre pas dans la viande, les dialogues tournent à l'irrationnel, une rage meurtrière s'empare de lui, les yeux de sa femme deviennent les yeux de l'autre, il finit par les arracher en confondant la salle à manger et la salle de torture. C'est à travers la violence de ses agents que l'État cherche à conserver le pouvoir, mais de telles pratiques font que les bourreaux deviennent aussi des victimes. Buenaventura dénonce le drame qui se joue à l'intérieur des murs. D'abord il semble dire au public : « Des personnes sont torturées, vous le savez bien ! » Puis, comme dans la pièce précédente, il donne un visage à ce qui n'était avant qu'une vague évocation, il accède à l'enfer intérieur de Juan, un homme en chair et en os, plutôt jaloux, qui dit avoir « un métier difficile ».

Dans *L'Autopsie* c'est le processus inverse : les victimes deviennent des bourreaux. Le médecin légiste se prépare pour aller au travail ; pourtant, ce n'est pas une journée ordinaire : il devra

faire l'autopsie de son fils et mentir, comme d'habitude, sur les assassinats de sang froid des jeunes révolutionnaires. La peur de perdre son poste est peu à peu remplacée par un sentiment de révolte, il s'interroge sur sa collaboration honteuse avec l'armée, il s'indigne, affirme qu'il ne se rendra pas à l'hôpital. Au même moment on l'appelle pour lui proposer trois jours de congés, il les accepte, il dit qu'il était en train de sortir, il est reconnaissant, on lui a toujours manifesté une affection particulière. Ici, c'est l'indifférence qui est dénoncée. Le médecin et sa femme se sont résignés à leur condition, ils acceptent sans rien faire les impostures de l'armée, ils sont complices. Même la mort de leur fils ne les fait pas abandonner leur collaboration silencieuse avec les forces répressives qu'ils cautionnent par leur fausse ignorance et leur peur. En termes didactiques le message que le dramaturge veut faire passer au public ne saurait être plus explicite : en feignant ignorer la situation, en ne faisant rien, on se rend tout aussi coupable que les assassins, on en devient un.

Dans chacune des pièces des *Carnets* cette indifférence devient une affaire générationnelle. Il semblerait que Buenaventura n'accorde aucune confiance aux membres de sa génération, qu'il dépeint toujours avec une sorte de pitié presque méprisante. Dans

*La Perquisition* le Père et la Mère, tout comme le Docteur et sa Femme, se sont résignés à leur sort, blâmant le hasard et la fatalité :

SŒUR– Le voisin est plus vieux que toi et il a du travail.

PÈRE – Il a de la chance.

MÈRE – Nous, on n'a jamais eu de chance.

TROISIÈME CAMARADE – J'en ai marre de tout ça. La chance n'a rien à voir. Est-ce que les riches sont riches parce qu'ils ont de la chance?<sup>29</sup>

Pour cette vieille génération ce n'est pas aux gens d'en bas d'entreprendre quoique ce soit. Une affirmation partagée par les classes aisées.

UN - Une responsabilité qu'il s'est créée lui-même. Il ne doit pas prendre sur ses épaules la responsabilité de changer le monde. Il y a des gens pour s'occuper de ça. Et lui il ne sait rien, même pas où il est, ce n'est qu'un misérable employé qui gagne moins qu'un serre-frein. De quel droit prétendrait-il changer le monde ? Il a une femme, il va avoir un enfant, il a un emploi et il n'est pas content<sup>30</sup>

« Lui » trouvera la mort pour avoir entrepris la formation d'organisations syndicales et sa femme sera emprisonnée. Les autres personnages, entre

temps, continueront certainement dans une même attitude d'indifférence ou de peur face aux abus du pouvoir, tout comme le public qui jusqu'à maintenant a gardé un silence honteux, similaire à celui du docteur et sa femme, un silence où prolifèrent et se confondent les bourreaux et les victimes.

Un autre aspect du théâtre de Buenaventura concerne la représentation des événements historiques, bien qu'il ne cherche pas à mettre en scène l'histoire telle que la dépeignent les manuels scolaires. Au contraire, il propose de nouvelles interprétations, essaie d'entamer une discussion sur le passé pour mieux comprendre le présent :

J'ai voulu que l'histoire de la Colombie et de l'Amérique latine soient amplement discutées et amplement connues. Car un pays ne peut pas se frayer un destin s'il ne regarde pas en avant. Car un pays ne peut pas penser au futur s'il ne connaît ni discute son passé<sup>31</sup>

En 1965 il écrit *La trampa* (*Le Piège*), pièce qui reprend le sujet d'un dictateur latino-américain, utilisant comme modèle le dictateur guatémaltèque Jorge Ubico. Mais au-delà de dresser un portrait du caudillo, Buenaventura récréé une sorte de paradigme, un type, tel que l'a fait, par exemple

<sup>29</sup>Ibid., p. 77.

<sup>30</sup>Ibid., p. 99.

<sup>31</sup> WATSON, Maida, *Enrique Buenaventura's theory of the committed theater*, Latin American Theater Review, mars-mai 1976, p. 43-47

García Márquez dans *L'Automne du patriarche*. La scène est divisée en plusieurs parties, contenant chacune une sphère du pouvoir, commençant par la sphère supérieure, formée par les hauts dirigeants, jusqu'à la sphère inférieure, composée d'une patrouille militaire. Les deux sphères se reflètent l'une l'autre, mais un changement survient tout à coup dans la structure de la première, et l'officier de rang inférieur qui suivait avec zèle l'ordre supérieur en s'efforçant à l'imiter à la perfection, à s'adapter et à obéir à son mécanisme, se trouve piégé. Il ne sait plus quoi faire, comment se comporter, puisque tout ce qu'il a appris par imitation s'avère dépassé, ses ordres ne sont plus les ordres du gouvernement, même sa vie se trouve soudain en péril. Si Canetti pensait que tout pouvoir entraîne la corruption, Buenaventura semble nous dire que tout pouvoir différent de celui du peuple imposera nécessairement sa propre démesure, ses propres règles du jeu qui serviront à sa domination et à sa survie.

Cette réactualisation du passé, par sa concrétisation, est censée frapper et émouvoir le spectateur. La douleur, la peur, la torture cessent d'être de simples anecdotes et deviennent réalité, ne serait-ce que pendant le temps de la représentation. C'est un réveil au sens historique qui permettra de mieux comprendre le présent.

Buenaventura pense qu'il n'y a

rien de plus vivant que le théâtre pour faire naître une mémoire collective, et dans toutes ses pièces plane une interrogation dirigée vers l'auditoire, témoin muet, habitants silencieux et lointains du même village de *L'Institutrice*. Ainsi, dans ses pièces *Cosas de la justicia* et *La denuncia*, il reprend un des épisodes les plus obscurs de la violence colombienne, connu aujourd'hui sous le nom de *la massacre de las bananeras*.

En 1928 les travailleurs des plantations de bananes, indignés à cause des rudes conditions de travail auxquelles les soumettait la *United Fruit Company*, unemultinationale des États-Unis, entrent en grève. La production s'arrête, les propriétaires ne font aucune concession, les racines pourrissent dans le sol, faute de main-d'œuvre pour les transporter. Le gouvernement conservateur de l'époque envoie alors un grand contingent militaire pour calmer la situation, et suite au refus des grévistes de retourner aux champs, une féroce fusillade s'abat sur eux. La version officielle niera toujours le massacre, mais en 1929, un jeune avocat, Jorge Eliécer Gaitán, entame un débat sur les fulgurants conseils de guerre établis pour les dirigeants et quelques ouvriers qui ont participé à la grève. Buenaventura reprend cette dénonciation, l'actualise, la scène devient le congrès de la république, les faits historiques se succèdent dans les propos des politiciens, on ana-

lyse les conséquences sociales et économiques dérivées de l'occupation capitaliste, la voix de Gaitàn résonne comme un appel à la justice :

Nous constatons que ce n'est pas la science pénale et les lois de la justice qui dictent la condamnation ou le jugement des hommes, mais des témoins intimidés par des menaces, des témoins payés avec l'or étranger, qui décident sur la culpabilité ou l'innocence des hommes. Ça m'est égal que l'on veuille rendre vide notre lutte. La grande masse, qui ne calcule pas, qui n'est pas souillée par le vol, sait qu'elle ne l'est pas. Je sais qu'une telle idée est due, chez quelques uns, aux misérables combinaisons politiques, et chez les autres, à ce qu'il n'y a pas de pétrole en jeu. Mais ni l'envie, ni la corruption de l'or étranger, ni les combinaisons politiques, me feront jamais taire<sup>32</sup>

Pour Buenaventura, confronté à l'atmosphère politique tendue résultant de la révolution cubaine, il était fondamental de remettre en question le système lui-même, ainsi que la conscience et les comportements des victimes du système.

Dans *La Tragediadelrey Christophe* il pénètre la psyché du tyran dont les nouveaux idéaux de liberté sont bientôt remplacés par un goût pour le

faute royal français, par une mégalomanie qui réduira de nouveau La Española à l'esclavage.

*Un requiem por el Padre Las Casas*, publié en 1963, expose le dilemme du prêtre Bartolomeo de Las Casas, qui, bien que défendant les Indiens devant la couronne espagnole, se voit obligé de participer au trafic d'esclaves africains.

Dans *Histoire de una bala de plata*, de 1980 – inspirée de *The Emperor Jones*, de Eugene O'Neill – pièce qui a valu le prix *Casa de las Américas* à Buenaventura, l'auteur expose la situation culturelle du début du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. Un noir est sauvé par l'un des anciens maîtres blancs, Mr. Smith, et, arrivé sur une île des Caraïbes, il change de nom, devient un empereur tyrannique, Jones. Ces pièces, faisant référence à des événements historiques réels évoqués dans une narration pédagogique, sont une dénonciation du *statu quo* actuel, une exposition paradigmatique des méthodes et de l'évolution de l'oppression. Une conception similaire peut être observée dans *Arena raconte Zumbi* *Arena raconte Tiradentes*, dirigés par le célèbre metteur en scène, dramaturge et théoricien brésilien Augusto Boal. En effet, il prétendait, tout comme Buenaventura, mener une action politique à partir de la pratique théâtrale, mais la censure l'obligeait à déguiser ses propos. Suite

<sup>32</sup> BUENAVENTURA, Enrique, *La denuncia*, en *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, Teatro Inédito, 1997, pp. 349-414.

aux dictatures qui se mettent en place en Amérique latine dans les années soixante, les auteurs sont contraints de trouver des moyens d'expression audacieux qui répondent à leurs idéaux libertaires ; le récit devient non seulement un lieu riche en aventures, en héros, en révolutions, mais permet également d'encourager la lutte des classes, afin que le prolétariat puisse briser les chaînes qui l'oppriment et conquérir sa liberté en s'emparant des tous les moyens de production, y compris théâtraux. Les grands personnages historiques de l'œuvre de Buenaventura, voués – même si ce n'est que dans son imaginaire – au messianisme et à la tragédie, ne sont pas si différents de ce *Zumbiqui* à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle a encouragé une rébellion parmi les esclaves du nord-est brésilien, tout comme le fera *Tiradentes* deux siècles plus tard dans la riche région aurifère de Minas Gerais.

Nous trouvons chez Buenaventura un langage esthétiquement structuré autour des paysans et des classes populaires qui prennent conscience que leurs expériences historiques et personnelles peuvent – et doivent – être le sujet de recherches artistiques. Le *TEC* est devenu un espace de recherche et de découverte de la vie sociale ; la bourgeoisie, les afro-colombiens, la guerre, l'histoire, tout ce qui pourrait contribuer à une meilleure compréhension de la

réalité politique et historique est traitée sur scène. C'est ainsi que la troupe finit par perdre tout soutien officiel dès 1967, ce qui n'était autre, pour Buenaventura, qu'un raffermissement de la censure. Devenue dès lors une troupe indépendante, elle se penche de plus en plus sur des sujets controversés et s'implique dans la création d'un Nouveau Théâtre.

### 3. 1. Création Collective

Aux intérêts historiques et politiques s'ajoute celui de professionnalisation et de recherche au sein même du travail artistique. Les éléments pédagogiques que Buenaventura met en œuvre par rapport au public apparaissent aussi à l'intérieur de la troupe, en permanente quête de professionnalisation. Ainsi, elle devient une sorte de laboratoire créatif et social d'où est bannie toute forme d'autoritarisme. La figure omniprésente du metteur en scène perd ses prérogatives en faveur d'un acte communautaire de discussion et de création. Les acteurs et les techniciens sont invités à participer à tout le processus du montage de la pièce. Désormais, leur rôle est aussi d'intervenir, de questionner, de mener à terme les commissions de recherche chargées de décrypter à plusieurs niveaux les pièces montées. En effet, le *TEC* se penche de plus en plus sur un travail analytique. Par exemple, dans le montage d'*Ubu Rey*,

adaptation de la pièce d'Alfred Jarry, plusieurs groupes de recherche sont constitués au sein même de la troupe, et les répétitions ne peuvent commencer qu'à partir du moment où les études sociologiques, politiques et historiques ont été réalisées.

Après cette ébauche d'analyse et de contextualisation, les répétitions peuvent commencer. Une caractéristique particulière y apparaît dès le début : l'improvisation. Même s'il y a un metteur en scène – chargé plutôt de canaliser l'effort commun de la troupe – les membres proposent spontanément des changements de jeu, d'atmosphère, de texte. À ce propos Buenaventura évoque la capacité inventive des acteurs de la *Commedia dell'Arte*, qui, lors des représentations, ne s'appuyaient pas sur un scénario préétabli ; ils avaient certes un plan, une histoire – des intrigues amoureuses pour la plupart – qu'il fallait mener à terme, le *canovaccio*, mais leur professionnalisme était tel qu'ils improvisaient les répliques, poursuivaient le dialogue, devinaient les intentions des autres en interprétant leur langage corporel. Cette inventivité du texte s'inventant sur scène se réactualise au fur et à mesure de l'interprétation et restera pour Buenaventura l'un des meilleurs exemples de création collective – qui d'ailleurs, dit-il, n'est pas une mode du théâtre latino-américain, mais une forme de mise en scène aussi vieille

que le théâtre lui-même :

La création collective est fondée sur l'improvisation, à condition que celle-ci ne soit pas utilisée pour affirmer, améliorer ou embellir la conception, les idées ou le plan du metteur en scène. À condition qu'on la reconnaisse – de fait et de droit – comme l'espace créateur des acteurs, qu'on l'accepte comme l'antithèse des plans de la direction dans le jeu dialectique de la mise en scène<sup>33</sup>.

On a déjà noté que le texte perd son caractère inexpugnable, sacré, et certaines modifications, certaines coupures ou emphases, destinées à créer tel effet ou tel résultat, s'effectuent en plein montage. Le texte final est le résultat du texte original et des modifications apportées, néanmoins on ne peut pas dire que ce sera la version définitive, puisqu'il n'y a jamais un point d'arrêt, chaque représentation étant différente de la précédente et un événement étant toujours susceptible de transformer l'intrigue. Le texte dramatique est compris de manière dialectique, c'est-à-dire comme un résultat en mouvement de forces en confrontation. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il existe une négligence de la part du metteur en scène : suite aux improvisations le texte est de nouveau confié au dramaturge qui s'occupe de lui restituer un caractère poétique. Buenaventura critique forte-

---

<sup>33</sup> Watson, op. cit.

ment ceux qui retranscrivent directement le texte improvisé en en faisant un texte définitif. Dans un entretien datant de 1998 il affirme que le texte doit être une structure cohérente et poétique :

Le texte poétique est indispensable dans le théâtre. Pourquoi ? Car la poésie est fondamentalement synthèse, dire beaucoup avec le minimum de paroles. Cela permet au théâtre une cohérence entre les actions et les paroles, ce qui constitue l'essence du théâtre. Parfois le théâtre prend la voie du prosaïsme et l'imitation du langage de la rue, le pire des naturalismes. C'est une catastrophe!<sup>34</sup>

Voilà, pense Buenaventura, l'une des nombreuses mésinterprétations qui circulent sur la méthode de création collective. Elle ne prétend pas que l'acteur devient dramaturge ou que tout le monde s'occupe de toute chose ; la création collective est une exigence faite à l'acteur pour le pousser à devenir créateur, mais sans écartier ni le réalisateur, ni le scénographe, ni le dramaturge :

Dans la création collective il fallait amplifier le champ d'influence des acteurs, mais pas à la manière de Stanislavski (qui accordait de l'im-

portance à l'acteur en l'invitant à se servir de son expérience dans la construction des personnages), ce « vivre » le personnage me semblait improductif. Je me suis plutôt penché pour un développement complet de l'improvisation, qui n'est chargé ni d'idée, ni de préjugés, ni de littérature. L'improvisation exige, propose, tant qu'on la fait de manière organique : il faut réglementer l'improvisation<sup>35</sup>.

La méthode de création collective commence par supprimer la hiérarchie qui place le metteur en scène comme unique dirigeant du spectacle ; pour cela il est nécessaire que les acteurs prennent la parole, qu'ils soient prêts au débat : en somme, qu'ils deviennent des acteurs-créateurs. Chacun doit connaître le mécanisme de la troupe et y participer, ce qui peut prendre des années de travail :

[La Méthode] est un outil qu'on a conçu en groupe et dont l'histoire est l'histoire même de nos mises en scène. Elle a été élaborée dans la marche de nos journées et de notre travail. Longtemps elle est apparue comme un outil caractéristique du metteur en scène. Aujourd'hui chaque acteur est conscient de l'importance de la connaître, de se l'approprier. Seulement si la méthode est connue et dominée par tous les membres de la troupe, et si elle est appliquée par tous, on peut garantir

---

<sup>34</sup> Entrevista con Alma Martínez, en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-col-theaters/item/1279-col-theaters-evuenaventura>.

---

<sup>35</sup>Ibid.

une vraie création collective<sup>36</sup>.

Le texte fait ensuite l'objet de plusieurs divisions. L'une des unités mineures sont les « situations », qui sont elles-mêmes divisées en « actions ». Sur scène, elles seront le résultat de l'analyse qui a eu lieu entre tous les membres de la troupe. On essaie d'aller du général au particulier, de confronter les perspectives, y compris dans le détail. Ainsi, la méthode se réinvente à chaque fois, se munit de règles qui peuvent varier selon les échanges, elle est un point de départ mais aussi un aboutissement :

Bien que la Méthode possède une structure commune, chaque pièce montée demande une méthode particulière, ce qui fait nécessaire l'étude approfondie, la recherche, le dialogue, et aussi l'expérimentation et le risque, car parfois un projet est abandonné sur le chemin. Dans ce sens, la Méthode devra être flexible, adéquate à chacune des différentes situations pédagogiques, et la Méthode doit fondamentalement aider à la résolution de problèmes dans les sciences expérimentales, dans le monde, dans la vie<sup>37</sup>.

Le chercheur Mario Cardona nous propose un tableau sur le travail du *TEC* avant et après la mise en pratique de la

Méthode<sup>38</sup> :

**Production sans méthode**

*Interprétation du personnage*

*Incarnation - État cathartique*

*Compagnie*

*Répétition par cœur*

*Être en situation*

*Individualisme créatif*

*Vedettes*

*Analyse littéraire - interprétative*

*Le metteur en scène est l'autorité hiérarchique*

*Concept du metteur en scène*

*Improvisation afin d'illustrer des idées du metteur en scène ou des acteurs*

*Mise en scène*

*Texte représenté*

*Le public est un spectateur passif*

**Production avec méthode**

*Création du personnage*

*Construction du personnage*

*Troupe*

*Essai*

*Atelier, laboratoire*

*L'individuel dedans le collectif*

*Ce qui compte c'est la troupe*

*Analyse dramatique pour la construction de la mise en scène*

*Le metteur en scène est vu comme une autorité en raison de ses arguments et sa capacité à guider les processus*

*Concept du groupe construit collectivement*

*Improvisation conçue comme un outil de travail, comme un jeu, afin de démonter quelques conceptions idéologiques*

*Discours du montage du spectacle*

*Texte créé*

*Le public est un élément actif de la mise en scène*

Un autre aspect particulier de l'œuvre de Buenaventura consiste en la difficulté qu'on trouve à identifier la

<sup>36</sup>Ibid.

<sup>37</sup>Ibid.

<sup>38</sup> CARDONA Mario, *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo*. Rhec, Vol 12, No 12, 2009, p. 105-121.

version définitive de ses pièces. Cela est sans doute dû à la réticence qu'il éprouvait à l'égard du texte, au statut privilégié que traditionnellement on lui accorde, l'identifiant même à ce qu'est le théâtre. Pour lui, en effet, c'est une grande erreur de considérer le théâtre comme un genre littéraire, puisqu'une telle conception le réduirait à un seul de ses attributs. Un spectacle théâtral ne répond pas à la simple mise en scène d'un texte. Une telle idée provient probablement de l'idéologie juridique ou religieuse, qui conçoit le texte comme quelque chose d'immobile, d'antérieur, de sacré. Il n'affirme pas que le texte ne puisse pas faire partie d'une certaine « littérature » ou qu'il ne soit pas importé de l'époque, notamment ceux de Bertolt Brecht. La notoriété de Brecht coïncide avec la recherche d'une modernisation de la pratique théâtrale en Colombie et avec une période de tensions politiques pendant laquelle on attribue à l'art une fonction sociale. C'est dans ces circonstances que Brecht devient une référence majeure pour de nombreuses troupes, parmi lesquelles le *TEC* se fait bientôt remarquer par la qualité et l'originalité de ses productions.

En 1958, Buenaventura publie dans le magazine *Mitounessai* intitulé *De Stanislavski à Brecht* qui évoque, comme son nom l'indique, le passage d'un théâtre traditionnel, d'inspiration naturaliste, à un théâtre expérimental,

tant dans la mise en scène, mais prévient qu'il ne doit pas être confondu avec le spectacle lui-même, intégré d'une multiplicité de langages visuels et sonores. C'est ainsi que ses propres créations sont éparpillées par-ci par-là, que de ses pièces, qui se transforment à mesure des exigences de chaque montage, on peut trouver parfois jusqu'à cinq versions différentes.

#### **4. L'influence de Brecht sur le théâtre de Buenaventura**

Le fait de détacher le théâtre régionaliste de la simple peinture des mœurs conduit Buenaventura à analyser les écrits des grands théoriciens de

populaire et révolutionnaire. Il prétend avant tout remplacer le théâtre bourgeois, élitiste, qu'il considère complètement dépourvu de contenu, n'étant qu'un simple divertissement, simple moyen d'auto-complaisance bourgeoise et d'assouplissement du peuple.

Buenaventura voit dans le théâtre brechtien une renaissance du caractère communautaire de la scène. Pour lui, l'empire de l'individu, des sentiments, a fini par s'imposer sur un art qui est avant tout collectif. Stanislavski serait le grand représentant du raffinement psychologique et de l'individualisme. Sa méthode interprétative s'intéressait à l'identification de l'acteur à son personnage, et de celui-ci au spec-

tateur, afin de faire naître l'émotion, l'empathie. Lecteur assidu de Marx, Buenaventura considère, à l'instar de Brecht, qu'à chaque époque correspond un type différent de théâtre, de sorte que les mouvementées années 1960-1970 appellent autant à une révolution politique qu'à une révolution scénique.

Brecht s'avère fondamental dans l'accomplissement de cette révolution pour deux raisons. En premier lieu, par sa critique de la mimesis naturaliste, puis par l'élargissement des perspectives thématiques, étant donné que le théâtre délaisse le confortable petit salon bourgeois pour se diriger vers l'exploration de nouveaux contenus, plus en accord avec la société. En somme, il s'agit d'une transformation autant dans le fond que dans la forme, de sorte que le théâtre de Brecht répond autant au besoin d'une fonction critique de l'art qu'aux nouvelles recherches esthétiques voulues par Buenaventura.

Le contact avec Brecht a marqué la plupart des écrivains de ma génération. Le besoin urgent d'un théâtre utile et esthétiquement valide en même temps nous menait inévitablement vers Brecht. La résistance tenace de Brecht, qui a écrit ses meilleures pièces en exil, dans un moment où le monde traversait son moment le plus sombre, est un exemple pour nous tous. En effet, ne sommes-nous pas aussi des exilés dans notre propre pays ? Le citoyen d'un pays colonial est un exilé dans son pays, car les formes prédomi-

nantes de la culture lui ont été imposées<sup>1</sup>.

D'idéologie marxiste, Buenaventura s'engage peu à peu dans une lutte contre toute forme de colonialisme culturel et économique. Le matérialisme historique, que Brecht a exploré dans sa totalité, Buenaventura s'en servira pour mieux comprendre l'histoire politique et économique de son pays, ce qui lui permettra d'assumer une position politique claire à partir de laquelle il tisse des rapports particuliers entre théâtre et politique.

Lorsque la troupe de Buenaventura perd tout soutien officiel, le *TeatroEscuela de Cali* devient le *TeatroExperimental de Cali*. Le terme « expérimental » indique la voie que Buenaventura veut suivre dans son travail. Le théâtre de Brecht, rappelons-le, développe aussi la notion d'expérimentation. Dans *Le Petit Organon* il expose qu'il faut créer les conditions d'expérimentation qui permettraient d'imaginer l'expérimentation contraire. De la sorte, le public peut facilement envisager les résultats possibles qui se produiraient si les données initiales de l'expérimentation étaient différentes. Il faut dire que les deux auteurs conçoivent la scène comme un laboratoire social. Elle doit montrer ce que d'ordinaire on ne voit

<sup>1</sup> Buenaventura, Enrique, *El arte no es un lujo*, en Inaula. Medellín : Universidad Autónoma Latinoamericana, 1974, p. 31

pas, dévoiler le caractère conventionnel de ce qui passe pour être inaltérable, proposer de nouveaux regards sur la manière dont on conçoit les structures et les relations de pouvoir. Buenaventura prétend raconter dans le théâtre ce qui est invisible dans le quotidien, une vision engagée de la pratique artistique. Tout cela a lieu au milieu d'une intense crise institutionnelle, de l'exemple de la révolution cubaine et de toute une intelligentsia d'inclination marxiste.

En effet, une grande partie de la littérature latino-américaine de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle traite de la guerre et des événements politiques qui secouent la région, épicerie d'une lutte idéologique et armée. Beaucoup d'écrivains prennent une position clairement révolutionnaire, et se servent de leur art, ou plutôt ne conçoivent leur art que dans un étroit rapport avec les changements sociaux. Rappelons que lorsque Buenaventura commence à écrire de manière professionnelle il avait déjà parcouru et vu de près les problématiques de plusieurs pays de la région. Depuis, il envisage le théâtre comme essentiellement populaire, il le rapproche du public, convaincu que dans un contexte comme celui de l'Amérique latine il est absurde de penser le théâtre sans soldats, sans masses populaires, guérilleros, etc. Buenaventura prétend entraîner une prise de conscience radicale chez un public qui

se compose principalement d'étudiants et de gens de la classe moyenne et du prolétariat, et pour ce faire il s'approprie et transforme un nombre important de techniques du théâtre épique de Bertolt Brecht.

Tout au long des *Carnets*, en effet, nous pouvons identifier l'usage continu des techniques brechtiennes visant à la distanciation. Le premier épisode, *L'Institutrice*, ne commence pas directement par la représentation des événements, mais avec sa narration. Dès le début s'établit une différence certaine entre la voix narrative et ce qui se passe sur scène. La didascalie indique bien qu'il n'y a aucun rapport entre les deux sphères :

Au premier plan, une jeune femme assise sur un banc. Derrière elle, ou à côté, d'autres scènes ont lieu. Il n'y a pas de relation directe entre elle et les personnages de ces scènes. Elle ne les voit pas et ils ne la voient pas<sup>2</sup>.

La scène, dépourvue de tout réalisme – c'est une femme morte qui parle – met le public dans une position de témoin silencieux. Pourtant, sa position de spectateur passif, inconscient, devient active. L'ambiance du théâtre devient celui d'un procès judiciaire, et le public se voit octroyer le rôle de juge, il peut comprendre les situations et donner son avis. Il fait aussi partie de la

<sup>2</sup> BUENAVENTURA, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1990, p. 16.

représentation, puisque c'est sa réalité sociale qu'on lui présente esthétiquement, il la reconnaît mais ne peut pas s'identifier à elle car les points de référence ont été altérés. D'abord, et c'est une caractéristique commune à toutes les pièces des *Carnets*, le décor est très simple, presque absent. Ce qui chez Stanislavski et le théâtre traditionnel colombien était une référence fondamentale, s'efface chez Buenaventura au profit de l'idée brechtienne selon laquelle le public ne doit pas oublier qu'il est au théâtre, qu'il assiste à un spectacle. Si Brecht propose, par exemple, que l'éclairage soit visible de tout le monde, Buenaventura décide, lui, de dépouiller la scène de tout artifice imitatif, de sorte que le spectateur manque de repères réalistes. Nous trouvons ensuite une infraction volontaire au principe de temporalité. Le récit ne suit pas le temps chronologique des faits, il recule, avance, serpente entre de grandes pauses censées entraîner suspens et réflexion. En principe, tout est représenté de manière confuse, il s'agit d'une réalité raréfiée ; puis la pièce elle-même offre les codes de son interprétation. À partir de ces ruptures, de ces rebondissements, de cette distance entre le personnage et la fable, Buenaventura attend que le public ne soit pas accablé par le côté émotif dégagé par la fable, qu'il ne se dise pas : « Que c'est triste, pauvre institutrice, pauvre père, que de misère dans

ce sale monde ! », mais qu'en considérant comme circonstanciel ce que l'on vient de lui présenter, il soit capable de se demander, par exemple, quelle suite d'événements ont rendu possible une telle tragédie, pourquoi les assassins se présentent comme des forces de l'ordre officielles, comment rendre justice aux victimes, que faire pour empêcher, dorénavant, de telles horreurs.

On peut retrouver ces techniques de distanciation tout au long des *Carnets*. D'abord, nous constatons que les personnages se présentent à nous en tant que tels, en déclarant eux-mêmes leur caractère fictif :

ELLE – Moi je suis Elle.

LUI – Moi je suis Lui.

PREMIER CHOEUR – Nous sommes les camarades de Lui.

DEUXIEME CHOEUR – Nous, la famille d'Elle.

UN – Je m'occupe de maintenir l'ordre.

DEUX – Moi, en plein désordre, je lutte pour l'ordre.

TROIS – Je travaille pour l'ordre.

QUATRE – Je suis aux ordres de Lui.

PREMIER CHOEUR – Nous luttons contre un ordre qui perpétuait le chaos, la violence<sup>3</sup>.

Après cet exorde l'action peut commencer mais elle le fera en tant qu'action purement dramatique. Cette sensation sera accentuée par :

<sup>3</sup>Ibid., p. 72.

- la présence de deux chœurs qui déambulent, se dissolvent, échangent leur membres et chantent ;

- Lui et Elle, à un moment donné, qui interprètent les personnages du feuilleton radiophonique que la Mère écoute. Un jeu pathétique, excessivement théâtral dans le pire sens du terme. Les répliques sentimentales se succèdent jusqu'à atteindre tout ce qu'il y a de ridicule dans cette forme de spectacle largement diffusée.

*On voit l'ombre de la première mère à côté de la radio, le feuilleton commence. Lui va vers Elle et joue d'après la voix masculine du feuilleton, Elle joue d'après la voix féminine.*

VOIX MASCULINE – Ma famille s'y oppose, María ; ma mère m'invente des histoires avec les filles de ma classe.... Mais c'est toi que j'aime... la seule chose qui compte, c'est l'amour.

VOIX FEMININE – Mais... qu'est-ce qu'ils ont contre moi ? Je suis pure et honnête. Tu le sais.

VOIX MASCULINE – Oui, je sais<sup>4</sup>

Comme le dit Carlos Reyes<sup>5</sup> la pièce crée un double effet réceptif dans l'auditoire : d'un côté, la conscience de contempler une œuvre théâtrale et de l'autre, la répudiation des actions de la police. Il s'agirait donc d'observer minutieusement une expérience afin que sa

critique produise un changement d'ordre pratique.

Nous trouvons les mêmes fonctions narratives de l'institutrice et des chœurs chez les détectives de *La Torture*. Dans cet épisode, comme dans les autres, les personnages sont moins importants que les situations. Une petite crise ménagère dégénère en violence meurtrière. Les détectives expliquent l'origine des troubles psychologiques du bourreau chargé de torturer les étudiants, les membres des syndicats et les révolutionnaires.

PREMIER DETECTIVE – C'est un boulot de merde. Vous vous rappelez de Pepe ? Un jour il a commencé à vomir tout ce qu'il avait mangé. À la fin il vomissait du sang. Il avait un ulcère.

DEUXIEME DETECTIVE – Mais Juan semblait avoir l'habitude. Juan était comme le bigleux. Le bigleux, lui, il disait : c'est un métier comme la médecine ou la boucherie. Vous avez déjà vu un médecin ou un boucher tomber malade à cause des scrupules ? Juan faisait quatre ou cinq interrogatoires et après il faisait des blagues comme si de rien n'était<sup>6</sup>

Brecht insistait souvent sur le fait que dans le théâtre épique l'individu importait moins que la classe sociale qu'il représentait. C'est un théâtre de la lutte des classes dans lequel la destinée individuelle est étroitement liée à la

<sup>4</sup>Ibid., p. 74.

<sup>5</sup> REYES, Carlos, *El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo* (Prólogo), en: BUENAVENTURA, Enrique, Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977, p. 14.

<sup>6</sup> BUENAVENTURA, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1990, p. 27

destinée collective, dont elle est le symbole. On peut dire qu'en quelque sorte le sujet porte le masque de la classe sociale à laquelle il appartient. Cette réduction de l'importance dramatique de l'individu se manifeste dans les *Carnets* dans le fait que, mis à part quelques personnages secondaires dans *L'Institutive*, aucun des personnages ne porte de nom. Souvent, ils sont désignés par leur fonction sociale ou institutionnelle, comme s'ils étaient réduits à ces étiquettes et en même temps en étaient les porte-paroles : Mère, Père, Docteur, Femme, Lui, Elle, Premier Camarade, Procureur, Secrétaire, Bourreau, etc. Pour Brecht, en effet, l'idée d'une volonté qui saurait imposer à son milieu sa tragédie ou ses exploits serait anachronique, plus proche d'une dramaturgie shakespearienne, par exemple. Outre cela, une volonté libre, détachée de toute contrainte, serait une idée presque ridicule dans le cadre du matérialisme historique, qui détermine l'homme par de puissants mécanismes qu'il méconnaît et qu'en conséquence il ne peut pas contrôler. Cela ne veut pas dire, bien évidemment, que toute tentative de changement soit vouée à l'échec. Au contraire, il s'agit de mettre en valeur le fait que toute les interactions sociales, les hiérarchies économiques, etc., sont fondées sur un réseau complexe de causalités purement conventionnelles, et non sur des lois essentielles de

la nature. Cette connaissance permet de comprendre l'inéluctabilité des phénomènes présents et la malléabilité des futurs.

Ainsi, Buenaventura nous présente des masques, des modèles dont le rôle leur est imposé d'avance. Cela est bien clair dans *La Perquisition*. Le Père ne trouve pas de travail car un lourd système bureaucratique est mis en place, la Mère est aliénée par le sentimentalisme des feuilletons radiophoniques, le Mari essaie de garder son poste en persécutant les syndicalistes, la Sœur est accablée par la misère. Seul Lui essaie de trouver d'autres perspectives, d'entamer une lutte clandestine contre le système, mais ces efforts s'avèrent inutiles et finalement Elle sera condamnée à une vie précaire en prison.

À la lecture des *Carnets* on pourrait penser que Buenaventura est un auteur extrêmement pessimiste. Pourtant *Les Carnets*, plus qu'une œuvre née du désespoir, est une farce tragique qui fait appel à l'action à partir d'une radiographie crue de la situation politique et morale de son pays. En fait, son théâtre n'aurait aucune raison d'être s'il ne considérait pas la possibilité d'une transformation des institutions et des consciences. Si une sorte de lamentation parcourt les pages des *Carnets* c'est queles personnages incarnant un certain idéal de liberté sont drastiquement punis et les autres, la plupart, ne font rien

pour y remédier. Buenaventura ne prétend pas nous faire tomber dans le jeu manichéen selon lequel les maux sociaux sont produits exclusivement par un groupe oppresseur. L'indifférent, lui aussi, est coupable, comme l'affirme Taylor :

The hope for decolonization doesn't lie in the oppressed assuring themselves that they are different from their oppressors, but in their scrutinizing what makes them the same and to what degree they have internalized their oppressors<sup>7</sup>

En effet, la barbarie paraît se dérouler à huit clos. L'État frappe, la subversion frappe, le prolétarien subit en silence les conditions de marché imposées par le capitalisme. Au fond, ce qui unit Brecht et Buenaventura ne sont pas tant des pratiques théâtrales précises, mais la conviction que celles-ci seront un premier pas vers un monde autrement constitué.

---

<sup>7</sup> TAYLOR, Diana, *Destroying the evidence* : Enrique Buenaventura, en *Theater of crisis*. Lexington: University press of Kentucky, 1991, p. 181.

**Ouvrages cités**

- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972.
- Buenaventura, Enrique, *Los papeles del infierno y otros textos*, Mexico: Siglo XXI Editores, 1990.
- ----- *Teatro y cultura*, Primer acto, vol. 145, 1972 p. 151-156.
- ----- *Teatro y política*, Conjunto, vol. 22, 1974, p. 90-96.
- ----- *¿Cómo se monta una obra en el TEC?*, Revista Letras Nacionales, No. 8, mai-juin, 1966, p. 28-32
- ----- *La denuncia* (1973), Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, Teatro inédito, (1997)349-414.
- ----- *De Stanislavski a Brecht*, Revista Mito, octubre 1958, nro 21
- ----- *El arte no es un lujo*, en Inaula. Medellín : Universidad Autónoma Latinoamericana, 1974, p. 31-43.
- Reyes, Carlos, *Teatro Inédito*, Bogotá : Imprenta Nacional, 1996.
- Reyes, Carlos, *Enrique Buenaventura, el dramaturgo*, Revista Letras nacionales, marzo-abril, 1965.
- ----- *El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo* (Prólogo), en: Buenaventura, Enrique. Teatro. Bogotá: Colcultura, 1977, 7-22
- Taylor, Diana, *Destroying the evidence : Enrique Buenaventura*, dans *Theater of crisis*. Lexington: University press of Kentucky, 1991, 181-203.
- Watson, Maida, *Enrique Buenaventura's theory of the committed theater*, Latin American Theater Review, mars-mai 1976, p. 43-47
- Osorio, Betty, *El legado de Enrique Buenaventura*, Revista de Estudios Sociales, no. 17, 2004, p. 107-112.
- Cardona Mario, *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo*. Rhec, Vol 12, No 12, 2009, p. 105-121.
- Wallace, Penny, *Enrique Buenaventura's Los papeles del infierno*, Latin American