

Le troisième Festival de théâtre populaire latino-américain

Marie-Hélène Falcon

Number 26 (1), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28297ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Falcon, M.-H. (1983). Le troisième Festival de théâtre populaire latino-américain. *Jeu*, (26), 58–63.

le troisième festival de théâtre populaire latino-américain

L'été dernier, à New York, avait lieu le troisième Festival de théâtre populaire latino-américain. Tous les soirs, du 1^{er} au 15 août, en dépit d'une chaleur torride, un public hispanophone et enthousiaste s'entassait dans une petite salle du New York Shakespeare Festival Public Theatre à Manhattan pour ovationner des troupes venues de fort loin, la plupart à leurs frais. Parmi les quinze troupes sélectionnées, sept provenaient d'Amérique latine et les huit autres des États-Unis: Cubana de Acero (Cuba), Teatro Experimental de Cali (Colombie), Teatro Vivo (Guatemala), Cooperativa Teatro Denuncia (Mexique), Nixtaloyero (Nicaragua), El Gran Quince (Porto Rico), Teatro Gratey (république Dominicaine), Grupo Rafael Briceno (Venezuela), Teatro 4, Puerto Rican Travelling Theater, Pregones, Marvin Felix Camillo and the Family, Ntozake Shange and the Rod Rogers Dance Company (New York), et enfin, Teatro de la Esperanza (Californie). À cette programmation déjà fort imposante s'ajoutait une série de représentations en plein air offertes gratuitement à la population de différents quartiers populaires du Bronx, de Queens et d'East Harlem. Heureuse initiative, soit dit en passant. L'ensemble de l'événement, bien couvert par la presse new-yorkaise et latino-américaine, était organisé par Joseph Papp, producteur exécutif du New York Shakespeare Festival, Oscar Ciccone, directeur artistique de Teatro 4, Jack Agueros, directeur du Museo Del Barrio, et partiellement subventionné par The National Endowment for the Arts et The New York State Council of the Arts. La ville de New York, à la cérémonie d'ouverture du festival, par la voix de la présidente du Conseil de ville, proclama la première semaine d'août «Semaine du théâtre populaire latino-américain». Ce festival, de toute évidence, donnait à voir un éventail représentatif d'un des courants les plus dynamiques du théâtre contemporain latino-américain: le théâtre populaire. Essentiellement, il vise à favoriser les rencontres et les échanges entre les troupes, à leur permettre de confronter leur travail et de se situer, par rapport au processus de libération engagé dans leur pays respectif.

des débats de fond

Il faut signaler, à l'intérieur du festival, un symposium sur le rôle actuel du nouveau théâtre latino-américain. En plus d'apporter des témoignages souvent émouvants sur la situation du nouveau théâtre dans leur pays respectif, les quelque deux cents participants ont débattu de nombreuses questions importantes; mentionnons, entre autres: le rapport entre l'idéologie et la pratique, la dramaturgie collective ou le texte d'auteur, le rôle de la critique dans le processus de développement du théâtre populaire et enfin, comment le théâtre populaire peut-il se développer dans un contexte de répression politique? Au coeur des débats, l'épineuse question de

l'esthétique: comment être accessible sans être réducteur? Comment toucher en même temps l'intelligence, l'affectivité et l'imagination du spectateur? Certains soutiennent que le théâtre populaire doit diffuser des messages clairs dans des formes simples et facilement reconnaissables. Cet a priori les amène à privilégier le réalisme et l'identification; leur auditoire étant plus familier avec le cinéma et les romans-photos qu'avec le théâtre. Enrique Buenaventura, auteur, metteur en scène, théoricien, animateur du Teatro Experimental de Cali (T.E.C., Colombie) et un des chefs de file du nouveau théâtre latino-américain, affirme, au contraire, que toute concession au spectateur est anti-révolutionnaire. Il dit également que la spontanéité est une illusion, nos perceptions étant déterminées par les conditions matérielles de notre existence. La pratique théâtrale n'est révolutionnaire que si elle provoque des ruptures dans notre perception de la réalité.

le théâtre populaire

En Amérique latine, le théâtre populaire fut de tous les mouvements de libération. Au siècle dernier, il se révéla être un excellent moyen d'affirmation de l'identité nationale. Les dramaturgies latino-américaines prennent souvent pour thèmes les nombreuses luttes qui marquèrent les étapes de la décolonisation de leur continent et font écho aux mobilisations populaires. Aujourd'hui, aux dires de ses praticiens, le théâtre populaire a pour principales fonctions d'amener une prise de conscience, d'éduquer, voire d'alphabétiser. On se rappelle que c'est en participant aux grandes campagnes d'alphabétisation en Amérique latine qu'Augusto Boal a développé l'essentiel de la méthode de son théâtre de l'Opprimé. Cette méthode est encore couramment utilisée, aux mêmes fins, dans plusieurs pays, notamment au Pérou,



Le Teatro Vivo du Guatemala présentait sa création collective *El Mundo de los Burros*. L'histoire d'un peuple docile et patient, mais...

au Nicaragua et au Salvador.

Créé à l'intention d'auditoires généralement ignorés par l'*establishment* théâtral, ce théâtre populaire rejoint surtout les classes ouvrières et paysannes dont les conditions particulières d'existence tissent sa trame dramaturgique et justifient sa raison d'être. Enfin, le peuple peut voir, s'il le désire, sa vie représentée sur scène, se projeter au coeur de l'action, reconnaître ses contradictions, ses espoirs, son humour, prendre la mesure de sa situation et de son environnement.

Ce théâtre, bien sûr, se réclame de Brecht. Il veut faire réfléchir le public sur ses conditions objectives d'existence tout en le divertissant. À travers une recherche constante de nouveaux publics, de nouveaux rapports scènes/salles, de formes et de contenus pertinents, le théâtre populaire ne cherche plus à se définir par opposition au théâtre officiel; il a désormais ses propres exigences.

La plupart des spectacles présentés lors de ce festival racontent explicitement l'histoire des luttes populaires. Le message y est évident, trop évident même. Bien qu'on sente le souci constant d'échapper au didactisme plat, on privilégie nettement la fonction éducative.

Huelga (la grève) d'Albio Paz est une pièce à caractère historique basée sur les témoignages des travailleurs de l'American Steel Corporation of Cuba (aujourd'hui Cubana de Acero). Cette pièce illustre les conditions de vie et de travail dans les usines avant la Révolution et montre comment se développent le concept de la justice sociale et l'esprit de lutte chez les ouvriers surexploités.



David Villalpando et Andaluz Russell dans *El Extensionista* de Felipe Santander, un drame réaliste. Production de la Cooperativa Teatro Denuncia. Photo: Antonio García.

El Mundo de los Burros (le monde des ânes), création collective du Teatro Vivo, représente de manière humoristique un peuple docile et patient, exploité par ses dirigeants, aliéné par la misère et l'ignorance et abruti par ses loisirs. La pièce se veut un appel à la conscience des opprimés. Les *burros* ne sont pas seuls au contraire. Unis, ils briseront leurs chaînes.

El Extensionista (l'homme du gouvernement) de Felipe Santander, par la Cooperativa Teatro Denuncia, est un drame réaliste. Un jeune agronome est envoyé pour enseigner de nouvelles techniques agricoles aux paysans d'un village éloigné. Peu à peu, c'est lui qui apprendra la solidarité en découvrant l'exploitation des travailleurs et la corruption du gouvernement qui l'emploie.

El Animador (le M.C.) de Rodolfo Santana, par le Grupo Rafael Briceno, se veut une démystification de la télévision. Il s'agit d'une virulente critique contre le véhicule d'une idéologie qui renforce l'actuel désordre social, les différences entre les groupes, les classes, les sexes et les races. Quant aux pièces présentées par les troupes latino-américaines des États-Unis, elles nous confrontent aux difficultés d'intégration des immigrants et au racisme.

Here We Come (nous voici), la comédie musicale de Tato Laviera et du Teatro 4 insiste sur l'intégration des jeunes Portoricains de New York. *Hijos/Once a Family* (il était une famille), la création collective bilingue du Teatro de la Esperanza, illustre au contraire la désintégration d'une famille ouvrière *chicano* de Californie.

Le Teatro Experimental de Cali en Colombie présentait deux pièces d'Enrique Buenaventura: *la Orgia* (l'orgie) et *Opera Bufo* (opéra bouffe). *La Orgia*, qui met en scène des mendiants, souligne les contradictions d'une société où se côtoient les beaux grands discours humanitaires et la misère la plus criante. *Opera Bufo* est la seconde pièce d'une trilogie portant sur les Caraïbes et constitue une réflexion collective sur le thème de la dictature en Amérique centrale. Ces deux spectacles font appel à l'imaginaire et échappent au courant éducatif qui domine le festival. Transformer les perceptions et les capacités de perception du public semble être une part importante de la recherche du T.E.C.

Bien que la majorité des troupes présentes au festival soient politiquement très engagées, toute prise de position trop radicale mènerait directement à la prison ou à l'exil. Le degré de liberté artistique dépend du climat politique qui prévaut dans chacun des pays, mais cela varie considérablement. À Cuba et au Nicaragua, ce théâtre représente la voie officielle. Au Mexique, la Cooperativa Teatro Denuncia et, en Colombie, le T.E.C., se voient couper leurs subventions. Quant au Teatro Vivo, du Guatemala, il vit en exil au Mexique. Et à quelles raisons faudrait-il imputer l'absence de troupes de l'Argentine, du Chili, du Brésil...?

la création collective: une méthode plus qu'une fin

La plupart des groupes se réclament de la création collective. Pourtant, sauf le Teatro Vivo, du Guatemala, qui signe un texte collectif et une mise en scène collective, toutes les autres troupes font appel à l'auteur et/ou au metteur en scène. En fait ce ne sont pas tant les fonctions qui sont remises en question, en l'occurrence celle de l'auteur et du metteur en scène, que les rapports hiérarchiques de création et de production des spectacles et la concentration du pouvoir entre les mains de quel-



Hijos/Once a Family, création collective bilingue du Teatro de la Esperanza. Photo: Ira Mintz.

ques spécialistes. Le terme « création collective » signifie que, bien qu'impliqués de façon différente, tous sont responsables de la totalité du spectacle. La création collective explore toujours de nouveaux rapports entre les créateurs et amène une autre circulation de l'énergie.

Pour certains, il s'agit d'une approche permettant de saisir, à travers une expérience collective de prise de la parole, les multiples facettes de leur réalité. Pour d'autres, la création collective s'avère en plus une méthode de travail leur permettant de découvrir leur identité profonde, la nature et les formes de leur oppression, rejoignant ainsi, à travers leur propre expression, celle de leur collectivité.

le « nouveau théâtre »

Dans les rencontres et les débats, il est souvent question du « nouveau théâtre », ses caractéristiques, son statut, son rôle. Les Cubains, les Colombiens, les Mexicains, pour n'en mentionner que quelques-uns, font tous du « nouveau théâtre ». Qu'y a-t-il donc de nouveau dans ce théâtre, dont les formes et les contenus, étrangement, nous sont si familiers? Un des éléments nouveaux, c'est certainement le public. Ce nouveau public, les troupes itinérantes le rejoignent parfois jusque dans les campagnes éloignées et les bidonvilles. Ses aspirations réelles ou supposées, ses besoins, ses nécessités, à tout le moins la perception que les artistes en ont, influencent, voire déterminent souvent, les contenus des spectacles.

Une autre nouveauté réside dans les rapports que ce théâtre veut entretenir avec les

spectateurs. Si, par la pratique de la création collective, le « nouveau théâtre » remet en question les modes traditionnels de production de l'art, il ne faut pas s'étonner que dans ses relations avec le public il remette également en question nos habitudes de consommation. Autant Cubana de Acero, qui implique les ouvriers dans la construction de ses pièces, que le T.E.C. qui s'attaque aux perceptions de son auditoire, cherchent, pour et avec leurs publics, un nouveau rôle: un rôle actif.

coordination continentale de théâtre populaire latino-américain

À la fois fort et fragile, le mouvement du théâtre populaire latino-américain reconnaît la nécessité d'une organisation. Lors du festival, il a été question de chapeauter d'une coordination continentale les nombreuses associations de regroupement qui oeuvrent, tant en Amérique latine qu'aux États-Unis, à promouvoir et à développer le théâtre latino-américain. La coordination servirait bien sûr à briser l'isolement des différents pays en favorisant les échanges de toutes sortes: textes, méthodes de travail, personnes-ressources. Cette idée de coalition, depuis longtemps dans l'air, a déjà fait son chemin et la majorité des délégués des différentes associations représentées à ce congrès étaient prêts à créer l'organisme. Certains cependant ont exprimé leur scepticisme vis-à-vis d'une telle entreprise. Le délégué de la république Dominicaine, parmi d'autres, a fait valoir que la faiblesse de leurs moyens, conjuguée à leur éloignement, ne leur permet sans doute pas de profiter des bienfaits d'un tel regroupement. Sans toutefois s'y opposer, il a expliqué qu'en comparaison de leurs besoins les plus pressants, par exemple la formation, la création de la coordination continentale ne représente pas une priorité.

Malgré des différences évidentes de contextes socio-politiques et culturels, il existe de nombreuses ressemblances entre les questionnements, les théories, les pratiques et le développement du théâtre populaire au Québec et en Amérique latine. La recherche de nouveaux publics, la recherche de nouveaux rapports avec le public, la transformation des méthodes de création et même les modes de regroupement présentent plus d'un point de convergence.

S'il est juste de penser, à l'instar du Teatro Experimental de Cali, que la culture représente la capacité d'un peuple à conduire son propre destin, il est important de développer une conscience internationale de la culture (au même titre qu'il existe une conscience scientifique). C'est dans cette perspective qu'une manifestation comme le Festival de théâtre populaire latino-américain prend tout son sens.

marie-hélène falcon