

Réflexions sur la théorie du drame et du théâtre latino-américains

Juan Villegas

Volume 8, Number 2-3, août-décembre 1975

La théorie littéraire dans le monde hispanique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500374ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500374ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villegas, J. (1975). Réflexions sur la théorie du drame et du théâtre latino-américains. *Études littéraires*, 8(2-3), 285-301.
<https://doi.org/10.7202/500374ar>

RÉFLEXIONS SUR LA THÉORIE DU DRAME ET DU THÉÂTRE LATINO-AMÉRICAINS *

Juan Villegas

Il y a quelques années, j'ai publié un livre qui portait essentiellement sur la façon d'analyser une œuvre dramatique à partir d'une conception intrinsèque et autonomiste de l'œuvre littéraire. À ce moment-là, j'accordais plus d'importance à la construction dramatique, en raison de la spécificité et du caractère qu'elle représente pour le drame. Je m'arrêtais moins au contenu et au message du texte dont l'interprétation intégrale, alors sous-entendue, se trouvait explicitée à travers les analyses pratiques de la *seconde partie*; à cet égard, je tiens à rappeler le cas de *El si de las niñas*¹. Dans un second livre consacré au même sujet, j'ai davantage approfondi d'autres aspects du drame. Là encore, je suis resté dans l'optique de l'analyse structurale qui considère les éléments constituants du drame en rapport avec une hypothèse interprétative englobant la dimension tant dramatique que littéraire ou idéologique du texte².

Néanmoins, ces deux ouvrages m'apparaissent comme une démarche incomplète que je me propose de poursuivre en exposant les points essentiels d'une interprétation totale et satisfaisante. Le présent travail donc, loin de contredire les précédents, se présente comme leur complément. La question que je soulève pourrait vraisemblablement, vu sa complexité, faire l'objet d'un troisième livre. Cependant, en ce qui touche la théorie, j'essaierai de m'en tenir à des principes fondamentaux pour en dégager ce qui peut s'appliquer au théâtre latino-américain. Je ne citerai des exemples que lorsqu'ils seront indispensables.

* Traduit de l'espagnol par Michel Levasseur.

¹ *Hacia un método de análisis de la obra dramática*, Valdivia, Chile, Imprenta de la Universidad Austral, 1963.

² *La interpretación de la obra dramática*, Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1970.

De la qualité des œuvres littéraires

On ne cesse de reprocher aux analyses dites intrinsèques ou « scientifiques » leur absence de jugements de valeur. Ce sont des études qui visent la description et l'explication, tout en évitant de se prononcer sur la « valeur littéraire » du texte commenté. En général, elles n'ont de l'importance que dans la mesure où elles réussissent à expliquer pourquoi l'œuvre est telle qu'elle est. Ces analyses laissent entendre que le jugement de valeur est accessoire, ou qu'il n'est pas significatif³. Ce point de vue, admissible quand il s'agit d'analyser des œuvres consacrées, n'a aucune raison d'être lorsqu'on aborde des œuvres contemporaines, ou des œuvres sur lesquelles personne n'a encore porté de jugements de valeur. Autrement dit, c'est reconnaître la tradition comme un absolu ; c'est accepter passivement la qualité des *classiques du passé*, sans chercher à savoir si tout cela peut avoir un lien réel avec le présent.

Le problème, déjà sérieux au moment d'interpréter toute œuvre artistique, devient plus aigu si on envisage le drame. Nous avons dit, ailleurs, que l'œuvre dramatique est en puissance une œuvre théâtrale. En effet, elle représente quelque chose d'écrit qui acquerra, dans la pratique, une autre entité si on la porte à la scène. Lorsqu'on écrit l'œuvre dramatique, on la destine, en quelque sorte, au théâtre. Cette particularité — étrangère au genre lyrique ou narratif — fait que le présent travail insiste beaucoup sur le rapport existant entre l'œuvre, son contexte historique et le public pour qui on la compose. Nous reviendrons sur ce point.

Le critique est, habituellement, la personne qui décide de la qualité d'une œuvre littéraire. Les jugements de valeur se

³ Goldman a bien montré l'exagération de ce genre d'études dans le domaine des sciences humaines :

« Poussée à son extrême, cette idéologie nous rappelle, en particulier dans le domaine des sciences humaines, les nombreux érudits qui consacrent leur vie à accumuler le plus de connaissances possible dans un champ limité et partial, et se croient anthropologues, historiens, linguistes, philosophes, etc... »

Las ciencias humanas y la filosofía, Ediciones Nuevausión, Buenos Aires, 1967, (p. 11).

trouvent donc régis par son système de valeurs qui, à son tour, relève d'un goût collectif bien plus qu'individuel, puisque la critique s'inspire des notions d'art et d'esthétique qu'on lui a inculquées. Il arrivera ainsi que deux personnes, au départ éloignées par un antagonisme d'idées, divergeront d'opinions quant à la valeur d'une même œuvre littéraire ; l'une dira qu'elle est négligeable alors que l'autre en vantera les mérites. Par exemple, aux yeux de qui défend *l'art pour l'art* une œuvre à forte portée sociale ne revêtira aucune importance ; au contraire, un tenant de la vocation sociale de l'art pourra voir en elle une création remarquable⁴. Qu'une opinion prévaille sur une autre ne dépend pas tant de l'œuvre elle-même que de la prépondérance ou pouvoir « culturel » du groupe dont les valeurs servent d'appui à telle ou telle opinion. Il y a longtemps déjà, Schucking attirait notre attention sur ce phénomène⁵ :

« De tout ceci se dégage un fait des plus important : nous ne pouvons parler d'un esprit de l'époque, mais bien d'une série d'esprits de l'époque. Toujours subsisteront des différences profondes entre les groupes vu, chez ces derniers, l'existence d'idéaux humains et sociaux distincts. Et l'on doit à une foule de circonstances, non à des données idéales, le fait que l'art prédominant se trouve en étroite relation avec tel groupe plutôt que tel autre. » (p. 20)

Les hispanistes, dans les interprétations qu'ils font, n'en continuent pas moins d'ignorer qu'un jugement porté sur le mérite d'une œuvre littéraire est conditionné par une certaine conception que l'on a du monde ; ainsi, ils ne reconnaissent pas l'aspect relatif du jugement de valeur, puisque ce dernier change selon les époques.

Selon nos normes traditionnelles, cependant, nous avons l'habitude d'attribuer plus de qualité artistique aux manifestations qui résistent au temps, ou qui sont susceptibles d'atteindre les générations d'époques diverses. On attend d'elles un

⁴ Que l'on se rappelle à ce propos un des principes clef du structuralisme génétique : « le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les *structures* de l'univers de l'œuvre sont *homologues* aux *structures* mentales de certains groupes sociaux ou en rapport intelligible avec elles, alors que sur le plan des contenus, c'est-à-dire de la création d'univers imaginaires régis par ces structures, l'écrivain a une liberté totale. » (Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, NRF, 1964, p. 345.)

⁵ Levin Schucking, *El Gusto literario*, FCE, México, 1941.

« message humain transcendant ». On veut que leur contenu représente exactement la même chose pour des êtres qui appartiennent à des moments différents de l'Histoire. Ainsi, ne dit-on pas qu'*Oedipe Roi*, de Sophocle, rejoint les gens de tous les siècles, tant ceux du V^e siècle avant le Christ, que nos contemporains mêmes? Sans trop exagérer les faiblesses d'une telle assertion, disons que son côté fallacieux nous rappelle qu'au fond, ce sont bien certains critiques ou professeurs qui réussissent à imposer à la masse des gens les valeurs de ces œuvres. De plus, ils leur montrent à les apprécier. D'autre part, nous trouvons des œuvres et des auteurs qui passèrent inaperçus dans leur temps, ou durant de très longs moments, mais qui acquièrent de l'importance à d'autres époques. La faveur dont ils ont pu jouir, ou l'oubli dans lequel ils sont tombés ne se doit pas qu'à la seule « qualité artistique », mais aux affinités ou aux divergences de pensée qui les rapprochent ou les séparent des artistes et des penseurs d'autres époques. Autrement dit, on les accepte dans la mesure où ils rejoignent et partagent les préoccupations que l'on a. Le cas de *Quevedo* et de *Góngora* en font foi. Ce sont les esprits de la génération de 1898 qui ont découvert *Quevedo*, puisque sa réaction critique et désabusée, face à la décadence espagnole de son époque, reflète en essence la mentalité des représentants de la génération de 1898. Lorsque d'autres soucis absorbèrent l'esprit des hommes de lettres, on vit apparaître la figure de don *Luis de Góngora* dont la création poétique, sous certains aspects, coïncidait avec ce que concevaient les contemporains de la génération de 1927. Ce phénomène, bien souligné par *Hauser*, n'a pas non plus affecté l'érudition des Hispanistes⁶.

⁶ Arnold *Hauser*, *Introducción a la historia del arte*, Éditions Guadarrama, point de vue suggéré par *Hauser*, en particulier dans son *Historia social de la literatura y del arte*, Éditions Guadarrama, Madrid, 3 volumes. Pour ce qui est de l'art, le livre de *Valeriano Bozal* est une excellente ouverture en même temps qu'une application, *Historia del arte en España*, Taurus, Madrid, 1972.

« On met à jour, on interprète, puis on valorise — ou on met en oubli — des courants et des œuvres artistiques du passé selon les critères qui prévalent au moment présent. Chaque génération juge les tendances artistiques du passé comme elle le veut bien ; elle ne les admet que si elles sont dans le sens de ses propres objectifs. »

(Introduction à l'histoire de l'Art, pp. 64-65)

Nous tombons dans le même travers que ces générations, lorsque nous nous attachons à des critères de valeurs sans même chercher à savoir sur quoi ils reposent. Tout ceci nous amène à nous interroger sérieusement sur la nature même de l'enseignement et de l'interprétation de la littérature. À ce propos, nous nous étonnons de l'incroyable naïveté avec laquelle beaucoup de critiques et de professeurs se font les porte-parole des générations passées, en reconnaissant comme un fait indéniable la valeur d'écrivains tels Calderón de la Barca, Garcilaso de la Vega, et combien d'autres. Bien entendu, il n'y a pas que les Hispanistes qui portent ces œillères. Il nous suffit de jeter un coup d'œil sur les programmes de littérature imposés dans les universités américaines pour constater la même situation. On comprend, alors, pourquoi on ne retrouve pas la littérature du Tiers-Monde dans les programmes de littérature comparée.

Ce qui précède ne signifie cependant pas que nous rejetions les classiques. Au contraire, nous croyons qu'il faut les aborder avec plus de conscience et de lucidité. Nombreux sont-ils à posséder *quelque chose* qui peut exercer un attrait affectif et intellectuel sur les générations d'époques différentes, bien que cette affirmation rappelle plutôt la pensée de ceux qui transmettent la culture et diffusent la notion de permanence.

Parfois, il arrive qu'une couche sociale inférieure gagne quelque influence culturelle du fait qu'elle attire certaine sympathie de la classe dominante. Ceci se produit dans l'Espagne du XVIII^e siècle, alors que l'aristocratie se laissait séduire par certains aspects du *goût* populaire. Les aristocrates portaient vêtements et coiffures comme ceux du peuple. De même au Chili, quand l'Unité Populaire s'est imposée pendant un certain temps. Le langage et les habitudes des intellectuels reflétaient ce qu'on ne croyait propre qu'au prolétaire. Certains « révolutionnaires » donnèrent ainsi une autre preuve d'infantilisme. C'est dire qu'il y eut des époques où les valeurs

admises et le goût de la classe dominante, socialement et culturellement, empruntaient ailleurs. Cependant, seule une transformation sociale radicale fera que ce transfert s'effectue en profondeur.

Ce qui précède nous amène donc à étudier le sujet de la *fonction de la littérature*. Or, les jugements de valeur à porter sur une œuvre littéraire dépendent beaucoup de ce que l'on entend par *fonction* de l'œuvre. Selon notre tradition, nous tendons à considérer davantage la dimension esthétique, soit à ne voir qu'en l'œuvre «une œuvre d'art». Pour ce qui est du contenu, songeons à la description pertinente que faisait Schucking en rappelant que l'art, dans la bourgeoisie libérale, a été «le héraut et le symbole des sentiments les plus élevés et les plus profonds qui jaillissent de l'âme en quête d'expression». (*Le goût littéraire*, pp. 36-37) Cette phrase, qui semble exagérer une tendance en soi plus nuancée, permet à elle seule de comprendre certaines réactions. Par exemple, on a l'habitude de dévaloriser une œuvre qui comporte des éléments anecdotiques ou politiques, en disant qu'ils ne relèvent aucunement de l'art. Bien plus, on va jusqu'à dire que le contenu politique trop évident tue ou amoindrit la valeur d'une œuvre littéraire.

Par contre, si nous appuyions la théorie qui reconnaît une fonction sociale à la littérature, nous changerions du tout au tout notre système de valorisation⁷. Nous ne pourrions plus interpréter les œuvres littéraires comme nous le faisons, car leur valeur dépendrait de leur influence même sur la société.

Face à un tel renversement, combien de critiques protestent! Nous devons alors attaquer le problème par la question suivante: qui doit l'emporter? La fine tournure intellectuelle du protagoniste de *À la recherche du temps perdu*, ou les conditions lamentables dans lesquelles vivent certains gens? Si on se range du côté purement artistique, les trouvailles de Proust méritent certes la préséance; si nous songeons à

⁷ On peut trouver une bonne synthèse historique des changements quant à la fonction de la littérature dans *Teoría de la literatura* de Vitor Manuel de Aguiar, Gredos, Madrid, 1972, cap II, pp. 43-102.

l'aspect humain, c'est la souffrance d'un peuple qui retient l'attention. On adoptera l'une ou l'autre position en vertu de la conception de la littérature et le rang social que l'on occupe.

Le réalisme critique offre un moyen terme entre ces deux extrêmes, puisqu'il dénonce les maux sociaux sans toutefois faire fi des préoccupations rattachées à l'art. Cette position se rapproche de la seconde que nous venons de décrire.

Ce qui compte, finalement, c'est de bien saisir l'aspect relatif que comportent les jugements de valeur envers les œuvres littéraires; il ne faut pas manquer de souligner l'influence qu'exercent sur eux certains facteurs d'ordre historique lesquels, tout au moins, ne devraient pas échapper à l'esprit du critique littéraire.

À notre avis, une telle attitude critique mène forcément à une appréciation plus juste du théâtre latino-américain. Se débarrasser de la lourde tradition européanisante permettrait aussi de revaloriser la culture hispanique; cependant, je ne tiens pas à développer ici cet aspect du sujet⁸.

Le cas du théâtre

Les arguments invoqués précédemment, déjà valables quand on songe à l'ensemble des œuvres littéraires, donnent une tournure plus complexe à la question du théâtre. En ce domaine, plus qu'en tout autre, le public agit directement sur la création et la survie de l'œuvre théâtrale. La mise en scène ne dépend pas uniquement de la « qualité » du texte, mais d'une foule d'agents très complexes. Le choix des œuvres, par exemple, est régi tant par les profits que veut réaliser l'impresario que par son « goût », les conditions matérielles des lieux, les préférences et le « quotient » culturel du public. On tend naturellement à produire les pièces capables de plaire au public qui en assurera la rentabilité. Pour cette raison, on se pliera aux goûts et aux intérêts des gens habitués au théâtre, ou qui ont les moyens d'y aller. Il faut dire que les théâtres

⁸ J'ai développé le sujet en rapport avec le théâtre espagnol contemporain dans mon essai : « Trois dramaturges en quête d'originalité : Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal », Mester V, Novembre 1974, pp. 48-51.

universitaires ou ceux qui jouissent de subsides échappent à cet état de choses. Quoiqu'il en soit, le libre choix d'une œuvre n'empêche pas la tendance à préférer celle qui remportera du succès. C'est pourquoi l'on s'ajuste aux « mesures », aux valeurs du public qui, à son tour, imposera ses critères d'esthétique. Le théâtre peut véhiculer des idées beaucoup plus facilement que tout autre art ; exception faite, peut-être, de la chanson populaire ou du folklore. Un critère de valeur rigoureux ou limité mettra nécessairement de côté une vaste production qui, probablement, serait très valable si d'autres critères prévalaient. Nous venons de dire que le théâtre peut très bien diffuser une idéologie. Nous devons cependant préciser que l'association fréquente à des idées politiques « révolutionnaires » ou d'extrême gauche, n'est pas inhérente au théâtre. Certains groupes, nous le savons, se sont servis du théâtre pour arriver à leurs fins. Par contre, tout groupe social ayant du pouvoir et de la perspicacité peut recourir au théâtre comme à un outil qui obéit bien à celui qui le manie.

La critique a toujours négligé le théâtre latino-américain qui est mal connu dans le monde. En comparaison de la poésie et du genre narratif, on lui reconnaît des valeurs « universelles » de moindre importance. Je ne veux pas chercher les valeurs là où elles n'existent pas. Je veux seulement repenser l'optique à laquelle on nous a toujours habitués.

Parmi les nombreuses tendances qui s'offrent à l'étude, nous ne retiendrons que celles pouvant servir à illustrer une théorie.

Un secteur assez vaste de la production théâtrale reflète les tendances d'écoles apparues en des circonstances historiques tout à fait différentes. Bien plus, ce théâtre puisait dans les goûts de la classe moyenne cultivée. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, ce groupe se dit intellectuel parce qu'il se nourrit d'internationalisme, qu'il se tient à jour quant à la création venant d'Europe. Par conséquent, il emprunte ses valeurs aux courants internationaux. Agustín del Saz⁹, par exemple, alors qu'il montra l'apport des théâtres universitaires ou expérimentaux, rejoint notre point de vue :

⁹ Agustín del Saz, *Teatro social hispanoamericano*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1967.

« Les troupes du théâtre dit expérimental font l'apprentissage de nouveaux modes depuis longtemps. Ce sont les véritables théâtres d'art, ou théâtres de minorités (on en appelle certains « théâtres de poche »). Ils veulent s'éloigner des sentiers battus par lesquels est passé le lourd masque du théâtre bourgeois. Ils ont énormément servi à éduquer le public au point de vue théâtre ; ils ont rajeuni les œuvres de certains auteurs, ont ramené à la scène certains acteurs. À cette fin, ces théâtres minoritaires offrent les œuvres modernes, plus ou moins difficiles d'accès pour le public ; ce seront, par exemple, celles de Valle Inclán, d'Unamuno, ou d'Azorí. Si l'on songe aux pièces d'écrivains étrangers, on trouvera par exemple celles de Priestley, de Betti, de Wilder, de Sherwood, etc... On cherche à présenter ce qui ne pourrait l'être dans les théâtres du grand public. Le théâtre nord américain jouit d'une grande faveur. » (p. 35)

Pour peu que nous nous arrêtions aux mots de cette citation, nous saisissons les préjugés qui y sont implicites. Bien sûr, personne n'est exempt de préjugés. Ce n'est donc pas à eux qu'il faut s'en prendre, mais à l'inconscience avec laquelle on en fait des principes de vérité. Ainsi, pour reprendre del Saz, on veut se tenir à l'affût de toutes les innovations européennes, même si elles appartiennent à des minorités qui cherchent à imposer leur goût ; on rejette le « masque lourd du théâtre bourgeois » sans se rendre compte que le théâtre qu'on préconise ne s'adresse, au fond, qu'à la bourgeoisie. Cela équivaut à proclamer la valeur de l'art d'une *élite*.

On comprend alors pourquoi le théâtre latino-américain, en grande partie, adapte ses thèmes, ses techniques, ses objectifs à ceux du théâtre européen ou nord américain. Même certains groupes de gens décidés de jouer un rôle socialisant n'ont pu se soustraire à cette tendance. On a, entre autres, créé des troupes de théâtre à orientation « populaire », afin de diffuser des œuvres de prestige et des classiques dans les milieux populaires ; tout ceci, dans le but de donner de la culture à ces derniers. On agit ainsi car on croit que le peuple aussi a droit à la culture. Par conséquent, les gens de couches populaires ou défavorisées ont pu voir quelque tragédie grecque, des œuvres « faciles » de Shakespeare, celles de García Lorca et d'autres choisies dans le même sens. On peut expliquer ce phénomène de deux façons. C'est, d'un côté, la tromperie de l'illustration : tout pour le peuple, mais sans le peuple. Les valeurs viennent d'en haut, imposées par celui qui se croit en possession d'une vérité que les non-initiés, selon lui, méritent de connaître. D'un autre côté, on peut dire qu'il s'agit d'un art

en quelque sorte juxtaposé à l'homme : à des êtres humains qui vivent misérablement, on offre un vernis culturel. Les spectateurs assistent à la représentation de la *Zapateria prodigiosa* ; puis retournent à leur réalité pitoyable.

Telle fut l'expérience du *Théâtre paysan* en Californie¹⁰ :

« Au début, on envisageait de monter des œuvres de Lope de Vega ou de Tirso de Molina, que l'on savait conçues pour de petites scènes. L'inconvénient d'une telle réalisation venait du fait que le public ne montrait pas d'intérêt pour les classiques. Il était nécessaire que le plaisir esthétique eût un vrai sens pour les ouvriers. » (p. 18)

Enrique Buenaventura voit donc juste lorsqu'il s'oppose à ce que l'on représente des œuvres *faciles*¹¹ :

« Si nous croyons opportun d'offrir, pour commencer, du théâtre de piètre qualité dans le but d'élever le niveau de culture des gens, nous entrons de plein pied dans le système. » (p. 154)

Malheureusement, la critique n'est pas parvenue à cette conscience. Entachée des concepts de culture que la tradition européenne a perpétués, elle attend des œuvres un message, une technique, un système de valeurs, des structures, des sujets conformes à cette tradition.

Pour comprendre jusqu'à quel point cette critique se fourvoie, il suffit de considérer les circonstances historiques et le contexte social qui entouraient la création des œuvres. On se rend compte alors avec quelle inconséquence on a assumé des valeurs culturelles. Le latino-américain du vingtième siècle, nous en convenons, partage avec ses contemporains les mêmes préoccupations, les mêmes problèmes, subit les mêmes répercussions qu'entraînent les grands événements de notre époque. Cependant, il les ressent différemment. La Deuxième Guerre mondiale, par exemple, a anéanti des générations d'Européens mais a donné aux citoyens des États-Unis un sentiment de triomphe et d'optimisme. En Amérique

¹⁰ John Wesman commente les idées de Luis Valdés : « West coast letters », *Guerrilla Theater*, Anchor Books, New York 1973.

¹¹ Enrique Buenaventura, « Théâtre et culture », *The Drama Review*, vol. 14, n° 2, hiver 1970, pp. 161-166.

latine, les conséquences n'ont pas été perçues de la même façon. Certains pays connurent même leurs moments de réussite économique parce que le monde avait besoin de leurs matières premières. Les œuvres françaises de l'après-guerre, fruit des conflits affectifs, économiques et matériels nés de la guerre, acquièrent un grand prestige. Le théâtre de l'absurde, qui s'inspire énormément du thème de la *non-communication*, a conquis toutes les scènes latino-américaines, que ce soit à travers les œuvres des éponymes français ou des auteurs latino-américains qui suivirent leurs traces. La non-communication, explicable et compréhensible dans le contexte social nord-américain, par exemple, a peu de liens avec le sentiment de la famille et de l'amitié encore si fort chez les nations hispaniques. Même en admettant que ce sentiment ne s'étende pas à tous les groupes, ce qu'on en dit en littérature ne rend pas justice à son importance sociale.

On peut donner à cette question encore plus d'extension. Pensons, à ce propos, aux différences marquées qui existent entre l'Europe et l'Amérique latine, si on compare leurs structures politiques et sociales. En Europe, la classe moyenne a évolué économiquement et culturellement, tandis que les prolétaires obtenaient certaines prérogatives et acquéraient certaines influences politiques. En Amérique latine, par contre, le nombre d'analphabètes est impressionnant; beaucoup de gens vivent selon des traditions étrangères à celles de l'Europe; le despotisme et les problèmes sociaux existants ou latents ont une tout autre dimension.

Face à tant d'écarts, nous nous surprenons que le théâtre, en soi tellement en rapport avec le peuple, continue à s'inspirer des modèles européens. La réponse se trouve dans ce que nous soulignons plus haut: le théâtre est conçu en fonction d'un groupe minoritaire, mais puissant.

Nous remarquons, cependant, à l'intérieur de cette tendance à imiter les modèles européens, une approche vers le réalisme critique. En effet, selon la technique que présentent ces modèles, on fait une critique acharnée de la société latino-américaine, surtout de ses couches moyennes. On tourne en dérision ou on ébranle toutes les valeurs sacrées sur qui reposent la famille, la société et les institutions politiques. On s'étonnera de voir avec quel malin plaisir les gens assistent à

ce théâtre. C'est à croire qu'ils consentent au masochisme pour ne pas accuser de retard culturel. Il n'en reste pas moins que ce théâtre a donné des œuvres remarquables¹². L'extrême de cette tendance apparaît, à notre avis, dans les ramifications latino-américaines qu'a produit le *théâtre panique* (du mot d'Arrabal), théâtre qui dénigre même la mère du spectateur. Qu'il fasse preuve d'originalité, peut-être bien ; cependant, il se caractérise par une préférence marquée pour la violence, le sexe, un langage scabreux et les attaques directes, portées à outrance contre le spectateur. Malgré cela, on peut dire qu'il tente de transformer la mentalité des gens de la classe moyenne et des intellectuels ou des pseudo-intellectuels. Il représente, à sa façon, le « décadentisme » dont parle Lúkacs. Pour reprendre les termes de son langage, nous dirions qu'il est une masturbation pratiquée avec remords. En s'adonnant à l'autocritique et à l'autodestruction de ses couches moyennes, il met le doigt sur le mal sans apporter le moindre remède¹³. Si une telle littérature exerce quelque influence, c'est dans la mesure où elle incite au changement ou au rejet des valeurs.

Atahualpa del Cioppo¹⁴, créateur vraiment révolutionnaire, avoue que ces formes de théâtre constituent un mal nécessaire et, croyons-nous, passager.

¹² On trouve une bonne présentation, sans commentaires poussés, de beaucoup d'entre elles dans le livre d'Agustín del Saz cité plus haut.

¹³ Bien que les écrivains et dramaturges qui se rallient au théâtre panique se considèrent eux-mêmes comme les plus révolutionnaires, il se trouve des gens qui nient cela. Les rédacteurs de l'article « L'art argentin subversif » (*The Drama Review*, vol. 14, n° 2, hiver 1970) commentent en ces termes : « Des artistes peuvent bien se tromper en créant superficiellement des ouvrages empreints de violence, mais on accepte ceux-ci avec indifférence ou plaisir ; on les achète, on les vend ; leur virulence n'est qu'un produit de plus offert au marché du prestige » (p. 101).

Dans la même revue, on peut lire une entrevue pendant laquelle Jodorowsky, parlant à Sergio Guzi, lance ses propres diatribes contre d'autres formes de théâtre « bourgeois ».

Pour en savoir plus long sur la théorie du théâtre panique, que l'on consulte les études de Jodorowsky dans le volume *Teatro pánico*, « Vers un théâtre panique éphémère, ou tirer le théâtre du théâtre » (Editions Era, México, 1965).

et d'Arrabal, l'édition du *El cementerio de automóviles*, Premier acte, Taurus, Madrid, 1965.

¹⁴ « *Hacia el teatro de la revolución latinoamericana*, Entrevue avec Atahualpa del Cioppo », *Papeles*, hum 17, Dic, 1972, pp. 27-38.

« Je crois que Brecht a encore beaucoup à dire en Amérique latine, puisque nous nous trouvons à une époque dominée par la société bourgeoise. » (p. 37)

Dans tout cela, on laisse totalement à l'écart la classe sociale qu'il ne faut pas oublier si l'on songe à une transformation : le prolétariat et les groupes marginaux. Abstraction faite de tout aspect politique, nous voyons là une masse de gens que le théâtre peut très bien aider, alors qu'ils cherchent à améliorer leurs conditions de vie.

C'est pourquoi la nouvelle tendance du théâtre, rattachée dans sa philosophie de base à d'autres courants internationaux, semble rejoindre de façon intéressante, originale et adéquate le contexte latino-américain. Même si le nouveau roman jouit d'une grande faveur dans le monde, ainsi que dans les milieux bourgeois et intellectuels, c'est pourtant le théâtre qui offre la forme d'art la plus représentative du bouleversement et des malaises sociaux en Amérique latine. Le *théâtre de témoignages*¹⁵ ou de circonstances correspond à une transformation de la conception de l'art et, par conséquent, à une autre optique de la mission du théâtre. Ce renversement prend les critiques au dépourvu, eux qui s'attachent encore à des notions dépassées de l'art considéré comme source de beauté, comme voie menant à la transcendance ou à la pérennité. Le nouveau théâtre, lui, ne recherche pas la transcendance. Fait à souligner, certains créateurs n'espèrent même pas que l'œuvre soit jouée plus d'une fois.

John Weisman, alors qu'il fait allusion au théâtre paysan et au théâtre chicano, révèle bien cette réalité :

« L'évolution la plus marquée au cours des dix dernières années a donné un théâtre qui veut provoquer du changement dans le monde américain, en prêchant un ensemble de valeurs qui, souvent, n'ont absolument rien à voir avec un ordre ou un système social déjà établi. » (*Guerrilla Theater*, p. 2)

¹⁵ Le nom de ce genre de théâtre varie. Pour certains, c'est un théâtre de *témoignage*, pour d'autres c'est un théâtre de *guerrilla*, du *peuple*, de la *rue*. Les noms reflètent les nuances que prend le théâtre selon les circonstances.

Le même critique précise :

« Les visées politiques et sociales du théâtre de guerrilla comptent encore beaucoup plus. Les dramaturges, les directeurs de troupes et les acteurs considèrent le théâtre comme un moyen d'expression à portée sociale. Il ne doit pas que divertir ; il doit éveiller les esprits, les stimuler et agir comme catalyseur. C'est une didactique exempte de formules impérieuses, c'est un enseignement dégagé de tout pédantisme. Il atteint ces fins grâce à un intermédiaire presque absent du théâtre commercial : les gens ordinaires. »
(*Guerrilla Theater*, p. 4)

C'est ce théâtre que l'on présente dans les petites localités ; et au lieu de monter une œuvre classique avec des acteurs qui « jouent » le texte appris, on essaie de faire participer les gens mêmes de l'endroit, afin qu'ils exposent leurs propres problèmes. Les « professionnels » n'interviennent qu'en tant que directeurs ou conseillers techniques. La situation ressemble au sujet de Pirandello dans *Les six personnages en quête d'auteur*. C'est le milieu défavorisé qui sert de toile de fond pour la pièce ou le drame ; les acteurs ne sont autres que les gens de ce milieu. Il ne manque alors qu'une bonne organisation, responsabilité que peut assumer, sans trop de difficultés, l'intellectuel qui fera œuvre « directeur ou de coordonnateur »¹⁶.

Il va sans dire que le manque de textes nous empêche de bien connaître ce genre de théâtre ; à cela s'ajoute le fait que nous, critiques traditionnels, n'assistions point aux « représentations ».

Ceux qui rejettent cette forme d'art agissent ainsi parce qu'ils l'abordent dans une perspective et à partir de critères sans rapport avec elle. Il ne faut pas juger ce théâtre en fonction des images qu'il offre, des personnages bien campés ou en fonction d'une élaboration fidèle aux schèmes et aux techniques de la tradition occidentale. On mesurera sa valeur à sa force d'impact. C'est pourquoi l'on taxe tout au plus ce

¹⁶ Le dramaturge vénézuélien a raconté un exemple intéressant lors de sa visite au département d'espagnol de l'Université de Californie, Irvine. Après avoir écarté l'idée de représenter des œuvres « classiques » dans un endroit défavorisé, on prit comme point de départ les besoins mêmes des gens de l'endroit : le manque d'eau potable. On imagina de monter avec les personnes en question une pièce qui porterait sur les démarches à faire auprès des autorités. L'action se déroula au bureau même de l'employé, devant les citoyens et les représentants de la municipalité qui étaient le public. On dit que le résultat fut positif.

théâtre de « curieux », « pittoresque », « intéressant », on ne cesse de le considérer comme un genre inférieur.

On continue aussi de le sous-estimer parce qu'on nourrit le préjugé que les allusions à la politique et à la démagogie vont à l'encontre de l'art ; on voit en elles des ennemies irréductibles de la *beauté* (?). On comprend toute la part d'erreurs que comporte une telle attitude. Les créateurs de ce genre de théâtre ne cherchent pas à faire de l'art au sens où on l'a toujours entendu. Ils veulent produire un art utile ; un art qui, bien sûr, ne sert ni la classe moyenne, ni les groupes jouissant de privilèges sociaux ou culturels. Curieusement, cependant, ce genre rejoint l'essence même du théâtre à son état originel ; de plus, il remonte à une source de la tradition occidentale, la *République* de Platon. On pourrait ainsi tracer parfaitement une longue histoire de la fonction utilitaire de l'art. L'originalité de ce théâtre ne réside pas dans l'idée de départ, mais dans le contexte où il se donne, les moyens dont on se sert pour atteindre l'objectif et le groupe de personnes que l'on tente d'aider.

L'art a-t-il jamais été totalement gratuit et désintéressé ? Ceux-là mêmes qui rejettent le théâtre à contenu politique louangent néanmoins les œuvres du passé, qui étaient au service de la politique. Dans les éloges qu'on fait du théâtre de Lope de Vega, on oublie la part d'engagement que ses œuvres les plus célèbres laissent transparaître. Comme les autres dramaturges de son temps, Lope de Vega écrit un théâtre qui se trouvait lié au système de valeurs de la classe dominante. Américo Castro nous a bien éclairés sur le phénomène des castes espagnoles au Siècle d'Or. Le théâtre classique, on ne saurait le nier, servait les intérêts de la vieille caste des catholiques. Les dénouements qui montrent un monde vivant dans la paix et l'harmonie sous la gouverne du Roi ne reflètent qu'une propagande politique en faveur des avantages de la monarchie et, par ricochet, en faveur des suzerains, à une époque où l'on sentait déchoir la monarchie¹⁷.

¹⁷ Que l'on consulte *De la Edad conflictiva*, Taurus, Madrid. *Cervantes y los casticismos españoles*, Alfaguara, Madrid, 1966. Nous déplorons que des études en profondeur n'aient pas été faites sur le théâtre classique à partir des données suggérées par Américo Castro dans *l'España en su historia*, Losada, Buenos Aires, 1948, et qu'il a développées dans les éditions de *La realidad histórica de España*.

Cet exemple donné, on dira que nonobstant le contenu propagandiste des œuvres où évolue le personnage du commandeur, malgré aussi le catholicisme obstiné qui imprègne les drames de Calderón ou de Tirso, on reconnaît une dimension universelle à ce théâtre. Ainsi, nous revenons au sujet initial de cette étude. Qui a décrété que ces œuvres ont une portée universelle? Précisément les tenants d'une tradition culturelle qui relève de la conception du monde et de la société telle qu'exposée à travers les œuvres en question. Aussi longtemps que prévaudra ce système de valeurs, ces œuvres seront toujours considérées comme des sommets.

Lorsque nous parlons du *nouveau théâtre*, nous ne devrions pas le rattacher qu'à la politique ou à l'extrême gauche révolutionnaire, comme cela a presque toujours été le cas. Il me semble que nous, critiques et spécialistes qui nous penchons sur le monde latino-américain, nous aurions avantage à valoriser d'autres aspects plus pratiques. Nous avons insisté sur la mission et l'impact du théâtre vis-à-vis de la société. En Amérique latine peu importe le genre de gouvernement, on devrait se servir du théâtre comme véhicule pour répandre des idées sur la politique et l'éducation, en insistant sur le côté pratique et immédiat. Les créateurs devraient recourir au théâtre pour enseigner aux gens tout ce qui semble nécessaire à l'amélioration de leurs conditions de vie. Pourquoi le dramaturge préfère-t-il être reconnu d'après la façon dont il traite le thème du temps ou de l'angoisse rattachée à la non-communication? Pourquoi ne pas se servir plutôt du théâtre pour montrer aux mères comment elles doivent prendre soin des enfants, ou pour faire connaître partout les règles de l'hygiène qui permettraient d'abaisser le taux de mortalité chez les enfants? Comme nous l'avons déjà dit, on ne doit pas imputer ces lacunes au théâtre, mais aux concepts que l'on entretient au sujet de l'art et de sa mission.

Les œuvres du théâtre nouveau, tel que nous le démontrons à travers cet essai, ne doivent pas être conçues en fonction d'une pure didactique. Nous suggérons de faire appel à l'imagination créatrice et à la fonction intellectuelle des artistes afin de mettre les techniques modernes au service d'une thématique qui doit rejoindre les individus autres que ceux de la classe moyenne cultivée. Le recours aux techniques de

Brecht devrait dépasser une expérimentation correspondant à une gamme trop limitée d'idées. Certains créateurs latino-américains se servent de ces techniques dans le but d'une concientisation politique. Pourquoi attendre une transformation de la société pour donner aux générations actuelles de meilleures conditions de vie? Si les critiques changeaient d'attitude, on pourrait assister à un renversement des valeurs dans le domaine de la création artistique. Le critique, lui aussi, devrait prendre conscience des limites de son champ d'action et envisager d'autres possibilités de réalisation esthétique à résonance humaine et sociale. Certaines créations de notre époque exigent qu'on aborde une perspective critique « académique » — dans son sens le plus traditionnel. D'autres, au contraire, demandent un rajustement de nos points de vue¹⁸.

Les diverses tendances du théâtre latino-américain nous donnent la possibilité de supposer qu'en tant que critiques ou spécialistes de la littérature, nous aspirons à une meilleure compréhension de la réalité, et que nous n'obéissons pas aux notions et aux préjugés qui changent avec le temps.

Université de Californie

¹⁸ C'est en écoutant les exposés présentés au comité qui s'occupait du théâtre latino-américain lors de la réunion de AATSP, tenue à Denver en décembre 1974, qu'est née l'idée de faire cette étude.