

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TERROR OCULTO : L'ÉVOCATION DE LA TERREUR
OU L'ENFER DES *DESPLAZADOS* COLOMBIENS DANS *GALLINA Y EL OTRO*
DE CAROLINA VIVAS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JEAN-GUY BOUCHARD

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 - Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

Je veux remercier d'abord et avant tout mes directrices Geneviève Billette et Marie-Christine Lesage de m'avoir accompagné pendant tout mon périple qui aura duré trois ans. Leur talent, leur patience et leur passion m'ont permis de réaliser ce rêve d'un retour aux études après trente années de pratique théâtrale. En 2011 je suis allé à Bogotá, Medellín et Cali avec le projet de faire une maîtrise sur le théâtre colombien. J'ai eu la chance de rencontrer des directeurs de théâtre, auteurs, metteurs en scène, qui m'ont accueilli et parlé passionnément de leur travail. Je veux remercier spécialement Carolina Vivas et Ignacio Rodriguez pour leur confiance et leur appui dans ce projet de traduire scéniquement ce texte extraordinaire qu'est *Gallina y el otro* pour le Québec.

Merci à tous les gens de l'équipe de création, tant les comédiens que les concepteurs, pour leur implication et que je nomme au cours des trois chapitres qui suivent. Ils m'ont accompagné dans toutes mes errances et les ont sublimes. Merci de tout mon cœur.

Merci aux amis colombiens de Montréal, quel beau pays vous avez ! Je comprends et partage votre fierté!

Et merci plus que tout à mon frère Marc qui m'a dit de ne jamais lâcher !!!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE <i>NUEVO TEATRO</i> EN COLOMBIE : ÉTATS DES LIEUX.	4
1.1 Théâtre en zone de conflit et de chaos: mise en contexte.	5
1.2 Une dramaturgie de l'urgence : le « <i>Nuevo Teatro colombiano</i> »	7
1.3 Le théâtre engagé d'Enrique Buenaventura	9
1.4 L'image théâtrale et le Teatro La Candelaria : Santiago Garcia	10
1.5 L'Umbral Teatro de Carolina Vivas	12
1.6 <i>Gallina y el otro</i> : une dramaturgie du massacre.	16
CHAPITRE II	
VIOLENCE ET TERREUR AU THÉÂTRE	19
2.1 Mettre en scène la violence	20
2.2 <i>Gallina y el otro</i> : une dramaturgie du massacre.	22
2.3 Le pas de côté de la parabole.	23
2.3.1 Le pas de côté de la marionnette	26
2.3.2 Le pas de côté de l'onirisme et des cauchemars.	32
2.3.3 Le pas de côté de la poésie	35
CHAPITRE III	
TRADUIRE COLLECTIVEMENT « <i>EL OTRO</i> »	38
3.1 Contextualiser et traduire : la parabole « <i>del otro</i> »	41
3.2 Traduire l'espace scénique de « <i>el otro</i> »	47
3.3 Traduire la marionnette de « <i>el otro</i> »	50

3.4	Traduire le cauchemar « <i>del otro</i> »	53
3.5	Distribuer « <i>el otro</i> »	56
CHAPITRE IV		
LE PUBLIC : CET AUTRE ET ULTIME <i>OTRO</i>		63
4.1	L'altérité : <i>Similar pero diferente</i> /Semblable mais différent	64
4.2	Traduire de Monde à Monde.....	68
CONCLUSION.....		70
APPENDICE		73
BIBLIOGRAPHIE.....		91

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Carolina Vivas et Gallina	29
2	Catherine Renaud-Dessureault et la Gallina version québécoise	50

RÉSUMÉ

Le présent mémoire, intitulé « *Terror oculto* ou l'évocation de la terreur, dans *Gallina y el otro* de Carolina Vivas », traite des modalités de représentation de la violence dans le cas du massacre des *desplazados* en Colombie. Ces paysans, dont on estime le nombre à plus de trois millions, ont fui leur village natal de peur d'être exterminés par la guérilla, les paramilitaires et les narcotrafiquants, qui se disputaient les plus belles terres et les ressources naturelles. Mon travail porte sur la traduction scénique pour un public québécois de cette guerre méconnue que Carolina Vivas a décidé de dénoncer au début des années quatre-vingt-dix, en écrivant sa pièce à partir du témoignage de ces êtres apatrides.

Le premier chapitre présente un survol du *Nuevo Teatro Colombiano*, dont la paternité est attribuée, entre autres, à Santiago Garcia et Enrique Buenaventura, qui introduisirent la méthode de la création collective fondée sur l'improvisation. En découleront quatre décennies riches d'une véritable dramaturgie nationale, laquelle permettra la prise de conscience des réalités colombiennes en les représentant à travers un théâtre socialement engagé. Le deuxième chapitre retrace le travail d'écriture scénique entrepris par Carolina Vivas et les membres de l'Umbral Teatro. *Gallina y el otro* est le fruit de la pratique de la création collective qui leur ont permis de relier praxis artistique et praxis politique, et de chercher des images efficaces et pertinentes, tout en essayant d'éviter une approche trop descriptive et scabreuse. La pièce dénonce poétiquement ces horreurs cachées et révèle cette injustice à la face du monde. Véritable chemin de croix métaphorique commenté par deux marionnettes, la pièce propose au public colombien un espace de réconciliation pour le sortir de sa torpeur et de son déni, et ce, bien avant la création par l'État, en 2005, de la *Ley 975*. Dans le troisième chapitre, j'explique comment je m'y suis pris pour contrebalancer l'ignorance du niveau référentiel et faciliter la compréhension de *Gallina y el otro* dans une production québécoise. Je me suis entouré, pour ce faire, d'une équipe de créateurs québécois et latino-américains; en laboratoire d'exploration, ils m'ont aidé à dégager les ressemblances et les différences entre nos deux pays, tant au niveau sociopolitique que culturel. En s'appuyant sur les écrits de Sarrazac qui traitent de la parabole au théâtre, nous avons travaillé à partir du texte original et d'une captation vidéo de la production colombienne de *Gallina y el otro*.

MOTS-CLÉS : Carolina Vivas, *desplazados*, théâtre colombien, marionnettes, parabole, traduction scénique, violence.

INTRODUCTION

C'est lors de mon premier voyage en Colombie que j'ai rencontré Victor Viviescas, directeur du département des études théâtrales de la Universidad Nacional de Bogotá. Je suis descendu de l'avion avec pour seuls bagages mon sac à dos, mon amour pour Botero et Gabriel Garcia Marquez, et la certitude d'avoir mis le pied dans le pays le plus dangereux d'Amérique latine qu'un dénommé Escobar et sa bande avaient pris en otage dans les années quatre-vingt-dix. J'étais loin de me douter que j'y découvrirais une dramaturgie nationale d'une richesse inouïe, engagée socialement et absolument méconnue au Québec. Pourtant, Eugenio Barba vantait depuis longtemps ce « Tiers Théâtre » de Santiago Garcia, Enrique Buenaventura et autres théoriciens et stratèges originaux qui ouvrirent de nouvelles voies théâtrales. Après m'avoir expliqué les événements marquants de l'histoire de son pays et la genèse du *Nuevo Teatro Colombiano*, Victor Viviescas m'enjoignit d'écrire à Carolina Vivas pour qu'elle me fasse parvenir une copie de sa pièce *Gallina y el otro*. C'est ainsi que je pris connaissance d'une autre guerre, plus cruelle et meurtrière encore, que se livraient en toute quiétude guérilléros et paramilitaires au détriment des paysans colombiens, connus sous le nom de *desplazados*, qu'on chassait de leurs terres.

Mon mémoire-crédation aborde la problématique de la représentation du conflit armé colombien au théâtre. Il a pour objectif d'explorer différents procédés d'écriture scénique, de la traditionnelle *caja negra*¹, très populaire en Colombie, à l'utilisation récente du multimédia par des compagnies comme le Mapa Teatro de Bogotá, afin

¹ Boîte noire avec pendrillons.

d'identifier la meilleure voie qui permettrait à un public d'ici de recevoir toute la terreur vécue au quotidien par les *desplazados* colombiens depuis cinquante ans.

Il m'était impératif de suivre la consigne que s'était donnée Carolina Vivas d'éviter de traiter ce conflit de façon frontale. Cela n'aurait résulté qu'en une traduction sensationnaliste et réductrice du drame de ces *desplazados*. C'est pourquoi je me suis efforcé de garder pour mon essai scénique toute la poésie et l'humour dont la pièce *Gallina y el otro* est empreinte. De plus, je partageais cette préoccupation de Daryl Chin qui constate fort à propos que : « d'utiliser des éléments à partir de symboles d'une autre culture est une entreprise très délicate. Crûment énoncée, la question est : à partir de quel moment son usage devient-il un impérialisme culturel ? » (Chin, 1991, p.171)

Comment pallier cette ignorance du niveau référentiel sociopolitique d'une guerre qu'en Colombie on préférerait carrément nier ou mettre sur le dos du narcoterrorisme ? Le premier enjeu que constituait pour moi la traduction scénique de *Gallina y el otro* résidait dans la contextualisation de ce conflit armé pour un public québécois qui, tout compte fait, en ignorait l'existence. Comment m'y prendre pour recentrer le drame horrible de plus de trois millions de paysans à qui on a volé les terres, et qui se sont retrouvés du jour au lendemain réfugiés internes et, pis encore, parias dans leur propre pays ?

Le second enjeu consistait à faciliter la compréhension du niveau hautement poétique et métonymique dont est empreinte *Gallina y el otro*. Comment, alors que Colombiens et Québécois ne partagent ni le même imaginaire collectif et encore moins le climat d'insécurité dans leur quotidien respectif, « négocier avec les exigences du monde de départ pour déboucher sur un monde d'arrivée le plus fidèle possible, non pas à la lettre, mais à l'esprit ? » (Eco, 2007, p. 60) Comment rendre compte métaphoriquement, pour le public d'ici, du climat de terreur qui pourrit tous les jours la vie des gens en Colombie ?

Le troisième enjeu était de trouver en laboratoire de répétitions des pistes de solutions pour notre traduction scénique, tant au niveau de la scénographie, de la marionnette, de l'environnement sonore et du « casting » en vue d'une éventuelle production professionnelle de *Gallina y el otro* au Québec, qui permettrait au public québécois de poser un regard étranger, neuf, non conventionnel, sur cette expérience culturelle (Pavis, 2005) et par le fait même, participer à notre tour à la dénonciation du massacre des *desplazados*. Pour y parvenir, je me suis attaché à trouver différentes stratégies pour entrer en relation avec l'altérité socioculturelle colombienne dépeinte dans *Gallina y el otro*. Plus précisément, il m'a fallu être à l'affût de ces indices imperceptibles dans le texte tout en métaphore de Carolina Vivas pour que le public québécois puisse les décoder lui aussi.

CHAPITRE I

LE NUEVO TEATRO EN COLOMBIE : ÉTATS DES LIEUX

Le *Nuevo Teatro* en Colombie a surgi, selon Beatriz Rizk, de la « nécessité de marquer, dans les années cinquante, le moment de rupture d'avec toutes formes héritées du théâtre bourgeois, soi-disant naturaliste ou *costumbrista*². » (Rizk, 1987, p. 13) Bien que le *Nuevo Teatro* puise en partie son origine des « mouvements avant-gardistes européens et nord-américains, il répond surtout aux transformations sociales et politiques du monde hispano-américain. » (Jaramillo, 1992, p. 29) Dans les années soixante, Enrique Buenaventura³ et Santiago Garcia⁴ introduisent, respectivement au Teatro Experimental de Cali et au Teatro La Candelaria de Bogotá, la méthode de la création collective fondée sur l'improvisation. En découleront quatre décennies riches qui donneront naissance à une véritable dramaturgie nationale, laquelle permettra la prise de conscience des réalités colombiennes en les représentant à travers un théâtre socialement engagé. Dans les années quatre-vingt-dix, alors que tous les projecteurs sont fixés sur la guerre des narcotrafiquants qui mettent à feu et à sang la Colombie, ce qui en fait un des pays les plus dangereux au monde, Carolina Vivas fonde avec son complice Ignacio Rodriguez, l'Umbral Teatro. Elle décide alors d'écrire *Gallina y el otro*, une pièce qui lève le voile sur le drame méconnu des *desplazados*⁵

² Qui dépeint les us et coutumes d'un pays.

³ Enrique Buenaventura (Cali 1925-2003) est auteur, metteur en scène, théoricien de théâtre, poète et fondateur du Teatro Experimental de Cali.

⁴ Santiago Garcia (Bogotá 1928-) est acteur, metteur en scène et théoricien de théâtre. Il est le fondateur du Teatro La Candelaria de Bogotá.

⁵ Les *desplazados* sont pour la plupart des paysans et des pêcheurs colombiens, déplacés dans leur propre pays. Des familles entières fuient leur village natal parce que leurs champs ont été minés par la

colombiens.

1.1 Théâtre en zone de conflit et de chaos: mise en contexte

L'élément déclencheur de ce bouleversement théâtral en Colombie est sans aucun doute l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán⁶ le 9 avril 1948 par Juan Roa Sierra. Cette tragédie nationale provoque une insurrection généralisée, mieux connue sous le nom de *Bogotazo*, et marque le début de *La Violencia*, période de guerre civile qui aura fait près de 300 000 morts lorsqu'elle s'achèvera en 1957.. (Montes-Wolf, 2005) Ce sanglant épisode de l'histoire colombienne exacerbe la tension entre élites libérales et conservatrices. Quand elle finira par s'éteindre avec la signature du pacte appelé *Frente Nacional* (Front National), *La Violencia* cédera la place au banditisme et surtout, vers 1960, à la guérilla. Établissant pour vingt ans l'alternance à la présidence du pays entre les factions oligarchiques libérales et conservatrices (Petras, 2012), ce pacte leur permettra de gouverner et de se partager le pays sur des centaines de milliers de cadavres à peine refroidis. Mais pis encore, il empêchera l'émergence de nouvelles forces politiques.

Commence alors une nouvelle ère pour le théâtre latino-américain : les dramaturges qui avaient vécu *La Violencia* ressentaient la nécessité de rendre compte de cette époque marquante, d'analyser par le biais de leurs œuvres les causes et les conséquences de cette brutalité et de protester devant cet inutile sacrifice du peuple colombien. (Cobo Borda, 2005) Leur objectif principal était d'examiner l'histoire de

guérilla, les paramilitaires, les narcotrafiquants et l'armée, qui se disputent les plus belles terres et les ressources naturelles. Les *desplazados* trouvent alors refuge dans les bidonvilles de Bogotá, Medellín, Cali et Carthagena de Indias, mais ils subissent l'exclusion sociale et la stigmatisation. On estime leur nombre à 3,4 millions de personnes déplacées à l'intérieur du pays en plus du demi-million de réfugiés se retrouvant dans les pays limitrophes. Après le Soudan, la Colombie est le pays qui compte le plus grand nombre de personnes déplacées à l'intérieur de leur propre pays par les conflits armés.

⁶ Jorge Eliécer Gaitán Ayala, né le 23 janvier 1898 à Bogotá et mort le 9 avril 1948, est un homme politique colombien, issu de la classe moyenne et très populaire en son temps. Leader charismatique et honnête voulant le bien du peuple contre l'oligarchie, il est l'un des premiers en Colombie à parler de politique sociale, souhaitant notamment démocratiser la culture, nationaliser l'enseignement et améliorer les conditions de travail des ouvriers.

la Colombie à travers ses conflits les plus controversés, et d'en recréer le « ici et maintenant⁷ afin de promouvoir son identité culturelle. » (Jaramillo, 1992, p. 19) *La Violencia* avait transformé profondément le pays. Du coup, le théâtre colombien vécut une véritable révolution :

La fin des cinglantes luttes partisans des années cinquante, la consolidation du processus d'urbanisation, l'influence culturelle et idéologique de la révolution cubaine déchaînèrent un enthousiasme auprès des groupes gauchistes et de la jeunesse universitaire colombienne qui y voyaient une possibilité de changer le système gouvernemental en place. La dramaturgie s'ouvre alors aux préoccupations universelles et le théâtre de l'absurde et l'existentialisme gagnent du terrain en Colombie [...] De plus, les dramaturges et gens de théâtre ressentaient le besoin de privilégier une communication directe et active avec leur public par le truchement de thèmes communs. Ils désiraient restaurer le niveau originel mythique/cérémoniel du théâtre. L'objectif principal des dramaturges colombiens était de récupérer le patrimoine culturel pour se protéger du colonialisme culturel qui les menaçait. (Cortès, 2003, p. 139)

Pour Patricia Ariza, « les années soixante étaient celles des grandes utopies socialistes en Amérique latine : il était normal que les acteurs et actrices, autodidactes, passent des assemblées étudiantes, grèves et manifestations, aux scènes de théâtre. » (Ariza, 2006, p. 15) Simultanément, avec le public, on discutait collectivement et passionnément de philosophie et de politique. Le pays était le projet fondamental. Même si les groupes du Nuevo Teatro gardaient leurs propres identités esthétiques, ils étaient profondément liés aux mouvements sociaux et ouvriers. (Jaramillo, 1992)

À ses débuts, il s'agissait essentiellement d'un théâtre universitaire. Pamphlétaire et idéologique, il s'adressait à une élite qui fréquentait ces établissements. À l'instar des grands mouvements étudiants activistes aux États-Unis, en France et partout dans le monde, cette révolution théâtrale en Colombie allait déboulonner de son socle le théâtre bourgeois de la première moitié du XX^e siècle.

⁷ « El Nuevo Teatro nace a partir de la necesidad de una identidad cultural y de un deseo "de expresar" el aquí y el ahora. » (Je traduis)

1.2 Une dramaturgie de l'urgence : le « *Nuevo Teatro colombiano* »

Le *Nuevo Teatro* est la concrétisation d'une culture populaire qui a su résister aux années de discrimination, de marginalisation et de répression exercée par la classe dominante colombienne, qui contrôlait tous les médias de communication et définissait la politique culturelle officielle. (Velasco, 1991) Cependant, l'objectif du *Nuevo Teatro Colombiano* ne s'arrêtait pas là. La prise de conscience « n'était pas suffisante, et le théâtre devait aussi générer des solutions. Une transformation devait se produire, quelque chose qui transformerait la réalité pour la rendre meilleure. » (Rizk, 1987, p. 14)

Assez curieusement, c'est avec l'arrivée de la *télévision* en Colombie, en 1954, que le besoin d'une formation professionnelle pour les acteurs se fait pressant. Le gouvernement de Gustavo Rojas Pinilla⁸ fit venir du Mexique Seki-Sano, un metteur en scène japonais réputé qui travaillait là-bas. Il devait sa renommée au fait d'avoir étudié au Théâtre d'art de Moscou. Bien qu'il fut expulsé de Colombie trois mois plus tard à cause de ses sympathies communistes ouvertement déclarées, il laissa un important legs théâtral là-bas. C'est lui qui inculqua les enseignements de Stanislavski et de Meyerhold à une nouvelle génération d'élèves qui formèrent l'avant-garde théâtrale colombienne : Santiago Garcia, Paco Barrero, Abraham Zalzman, Joaquin Casadiego, Mónica Silva, Carlos José Reyes et Fausto Cabrera, qui fonda le premier théâtre expérimental de Bogotá, le Teatro *El Biho*. Du coup, on assista à la prolifération de troupes semi-professionnelles qui introduisirent les notions du théâtre contemporain représenté par Boal, Weiss et Piscator, entre autres. Ce formidable mouvement parvint à connecter, grâce au théâtre, le pays tout entier. (Cortes, 2003) Mais c'est Bertolt Brecht, comme partout en Amérique latine, qui eut

⁸ Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975). Général et homme politique colombien. Il établit une brève et unique dictature militaire sur la Colombie de 1953 à 1957.

la plus grande influence sur eux. Eduardo Gómez, en 1988, donne la mesure de l'impact qu'il a eu:

L'influence du théâtre épique de Brecht, dont les pièces révèlent une écriture dramatique qui privilégie le fragmentaire en morcelant l'action en tableaux, et permet au spectateur « productif » d'envisager un autre déroulement, a été déterminante dans le cas du Nuevo Teatro Colombiano. Ce théâtre de l'ère scientifique, qui s'intéresse non à la psychologie, mais au comportement des hommes en présentant une signification historico-sociale, résonna à travers le continent. Bernard Baycroft, dans son essai intitulé : *Brecht in Colombia: The Rise of the New Theater*, identifie les trois étapes par lesquelles est passé ce nouveau théâtre pour qu'il cesse d'être un mouvement reproductif (qui reproduit le théâtre occidental) et devienne un mouvement productif (qui produit son propre théâtre). La première étape met l'accent sur les faits, la deuxième sur le Gestus et la troisième sur le *Verfremdung*. [...] Sa façon d'infuser la forme épique dans l'idéologie marxiste offrait une solution de plus pour encadrer et donner un sens à la praxis et aux aspirations révolutionnaires latino-américaines. (Rizk, 2000, p. 173)

Ils voulaient faire du théâtre un outil qui leur permettrait de rompre le cycle de la violence qui allait en s'aggravant. Malgré le désengagement et la censure des gouvernements qui se succédèrent au fil des ans, peu d'artistes s'exilèrent pendant toutes ces années, même si certains avaient eu la chance d'avoir voyagé en Europe et vu le théâtre qui se faisait là-bas. Ce fut le cas de deux pionniers de théâtre dont la renommée a depuis largement dépassé les frontières de la Colombie : Enrique Buenaventura et Santiago Garcia. Le premier fit de nombreuses tournées⁹, et le second étudia pendant six mois avec le Berliner Ensemble. Mais tous deux décidèrent de rentrer au pays pour fonder respectivement leur compagnie théâtrale, le TEC et le Teatro La Candelaria. Leur destin ne cessa de se croiser tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle à Bogotá et à Cali¹⁰.

⁹ Notamment à Nancy, Rome, San Francisco, Xalapa, Puerto Rico et autres.

¹⁰ Je m'en voudrais de passer sous silence trois autres grands hommes de théâtre de Medellin, vibrante ville de théâtre, que j'ai eu la chance de rencontrer : Cristobal Peleáz, avec son théâtre Maticandelas, Gilberto Martinez et sa Casa del Teatro y Biblioteca de Medellin, et Victor Viviescas, avec son Teatro Vreve.

1.3 Le théâtre engagé d'Enrique Buenaventura

Considéré comme l'auteur le plus prolifique de sa génération, Enrique Buenaventura clamait, dans sa pièce *Los papeles del infierno*, qu'il fallait « tuer le bourgeois à l'intérieur de nous. » (Buenaventura, 1990, p. 9) Pour lui, « le théâtre doit servir à confronter le public afin qu'il se réveille de son indifférence et prenne part dans la lutte révolutionnaire. » (Reyes, 1974, p. 24) Suivant une trajectoire en constante évolution, son Teatro Experimental de Cali (TEC) « présentait un théâtre engagé politiquement et culturellement, poétique et innovateur, sans perdre son attrait populaire¹¹. » Dans ses premières pièces, *En la diestra de Dios Padre* (1960), *La tragedia del Rey Cristophe* (1963) et *Un requiem por el Padre Las Casa* (1963), « il expérimente à travers des représentations traditionnelles de la réalité des préoccupations sociales; à savoir, une étude des caractères individuels et une description externe des événements. » (Jaramillo, 2004, p. 107) Mais lorsque le TEC se fait couper ses subventions après la présentation de la pièce *La trampa*¹², en 1966, son écriture se radicalise. Pour *Pápeles del Infierno*, l'auteur s'inspire de *Grand-Peur et Misère du III^e Reich* de Bertolt Brecht. Dans son essai *La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura*, Nubia Bravo Realpe dit du dramaturge qu'il propose un nouveau regard sur l'absurde colombien. Avec profondeur et maîtrise, il aborde de façon critique la violence colombienne de l'époque, en cinq courtes pièces : *La Maestra*, *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia* et *La Requisa* (s'ajoutera plus tard *La Orgia*). Buenaventura aborde aussi la problématique de la dépendance coloniale avec une technique expressionniste :

Cette œuvre est un regard rétrospectif de ce passé immédiat, et selon Reyes (1977, p. 14), n'en est pas la version officielle. La violence est un recours

¹¹ « TEC has thus created a theater that is politically and culturally engaged, poetic and innovative without losing its popular appeal. » (Je traduis) dans <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/modules/itemlist/category/365-tec>.

¹² Traitant de la corruption politique du dictateur guatémaltèque Ubico, la pièce fut censurée et interdite de représentation.

dramatique, une délibération de ses conflits internes ; en plus, il sert à structurer différents niveaux : en premier lieu c'est le sujet qui relie les cinq épisodes, en second lieu c'est le moteur de l'action entre les personnages ; en troisième lieu c'est un mécanisme employé pour créer la distanciation entre le public et la scène, et finalement, c'est l'élément qui dévoile la réalité et l'apparence. Les cinq pièces forment un tout dans leur hétérogénéité, comme une magistrale critique des causes des actes violents perpétrés. (Realpe, 2000, p. 49)

La communauté théâtrale colombienne lui est redevable « d'avoir révolutionné la traditionnelle hiérarchie auteur/metteur en scène/acteur avec sa méthode de la création collective, qui démocratisait le processus de création¹³. » (Watson, 1978, p. 193) Pour Carlos José Reyes (1978), une part essentielle de ce changement consiste à enrayer la dépendance culturelle, c'est-à-dire, le colonialisme culturel¹⁴. Toutefois, ce qui différenciait la méthodologie du travail de création du TEC d'avec celle du Teatro La Candelaria de Santiago Garcia, était le fait, qu'au TEC, les acteurs entretenaient un rapport dialectique pour élaborer un texte, qu'au final Buenaventura signait comme dramaturge, alors qu'au Teatro La Candelaria on optait carrément pour une écriture collective impliquant tous les artisans de la production.

1.4 L'image théâtrale et le Teatro La Candelaria : Santiago Garcia

En 1966, Santiago Garcia fonde la Casa de la Cultura avec des artistes et intellectuels indépendants. On y présente du théâtre, de la musique et des arts visuels. La première pièce présentée fut *Soldados*, basée sur le roman *La Casa Grande*, d'Alvaro Cepeda Samudio, dans une adaptation et mise en scène de Carlos José Reyes. On changera le nom de la compagnie plus tard pour celui de Teatro de La Candelaria, lorsqu'elle déménagera dans son propre local dans le vieux quartier historique de Bogotá. Il peut être dit que la contribution la plus importante de La Candelaria au mouvement théâtral en Colombie a été de s'assurer que la création collective ne détruise pas les

¹³ « radicaliza la tradicional relación de tipo jerárquico entre dramaturgo-director-actor a través de las técnicas creativas de su método de creación colectiva. » (Je traduis)

¹⁴ « Parte esencial de este cambio consiste en erradicar la dependencia cultural, o sea, el colonialismo cultural a través de obras teatrales que le revelen al hispanoamericano las raíces de este colonialismo. » (Je traduis)

capacités individuelles, mais plutôt qu'elle les exalte. Les gens de La Candelaria se battaient contre un théâtre pauvre en idées et en concepts. Aussi, la méthode de création collective de La Candelaria se distingue de celle du TEC, en ceci que, Garcia, en plus des théories brechtiennes, détient des influences de linguistes structuralistes, de théoriciens de l'analyse textuelle et des sémiologues¹⁵. (Lamus, s. d.)

Aux critiques qui affirmaient que « le théâtre colombien est trop « sociologique » et privait ses protagonistes des conflits psychologiques. » (Baycroft, 1982) Garcia rétorqua ceci en entrevue :

Il y a une phrase qui m'a beaucoup intéressé de Plekhanov qui dit que la tendance de l'art pour l'art surgit quand il existe un divorce entre l'artiste et le milieu social qui l'entoure ; ce qui, en trente-cinq ans d'existence du mouvement (théâtral) actuel, a été une constante importante chez nous¹⁶. (Garcia, 1989, p. 253)

Entre 1966 et 1971, on y présente la plupart des grandes œuvres du répertoire universel ; on monte autant les auteurs classiques que modernes, depuis Eschyle jusqu'à Brecht, Ramón del Valle Inclán, Pirandello, Peter Weiss, Arnold Wesker, Edward Albee et Fernando Arrabal, entre autres. Mais le public, dorénavant composé de jeunes spectateurs, s'est mis à réclamer des œuvres latino-américaines ou colombiennes. Influencée par Grotowski et son théâtre pauvre, et par ce qui se faisait en France avec Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil, la troupe se consacre entièrement, à partir de 1971, à la recherche d'une dramaturgie nationale et à la création de son propre répertoire. La Candelaria porte à la scène quelques-unes des

¹⁵ « El método de creación colectiva de La Candelaria se distingue de aquel del Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, pues García, además de las teorías brechtianas, tiene influencia de los lingüistas estructuralistas, de los teóricos del análisis textual y de los semiólogos. » (Je traduis)

¹⁶ « Hay una frase que me ha interesado mucho de Plejanov que dice que la tendencia al arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre el artista y el medio social que lo rodea; y esto, en treinta y cinco años que podríamos darle como vida al movimiento actualmente, ha sido una constante importante de observar en el país. » (Je traduis)

pièces les plus marquantes du théâtre colombien de la fin du XX^e siècle, comme *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975), *Los diez días que estremecieron al mundo* (1978), *La ciudad Dorada* (1973), *Golpe de Suerte* (1980) et *El Paso* (1988). La troupe a aussi monté des pièces de Santiago Garcia, comme *El Diálogo del Rebusque* (1982), *El Quijote* (1999), ou des pièces écrites par d'autres membres de la compagnie, comme *La Tras Escena* (1984) de Fernando Peñuela ou *El viento y la ceniza* (1985) de Patricia Ariza. Chacune de ces œuvres partage, selon l'époque: une préoccupation pour a) la réalité historique (1972-1980), b) une préoccupation pour l'histoire culturelle (1981-1986), et c) un rapprochement métaphorique de la réalité urbaine (1986-1997)¹⁷. (Esquivel, 2010)

Dans la préface de *La Imagen Teatral en La Candelaria*, Garcia insiste en plus sur la responsabilité qu'ont les *teatristas* colombiens aujourd'hui de ne plus penser à éduquer ou préparer un public pour le théâtre, mais au contraire préparer le théâtre pour un public qui a développé une vive et dangereuse confrontation avec la vie, souvent depuis sa tendre enfance. (Ramirez, 1992)

Le Teatro La Candelaria, qui célèbre en 2011 ses 45 ans de travail artistique avec la reprise de *De Caos y Cacaos*, continue son travail de recherche et d'expérimentation et est probablement la plus vieille institution théâtrale en Amérique latine. Si la vénérable institution a abordé la plupart des événements violents de l'histoire de la Colombie, y compris la guerre du narcotrafic, il faudra l'intervention de Carolina Vivas et de son Umbral Teatro pour que le drame des *desplazados* colombiens soit représenté sur scène.

1.5 L'Umbral Teatro de Carolina Vivas

On peut affirmer que le parcours artistique de Carolina Vivas est indissociable de

¹⁷ « el de una preocupación por a) la realidad histórica, b) una preocupación por la historia cultural, y c) una aproximación metafórica sobre la realidad urbana. » (Je traduis)

celui des deux artistes dont je viens de vous entretenir : en fait, il en est la prolongation naturelle. C'est après avoir vu *A la diestra de Dios Padre* d'Enrique Buenaventura, alors qu'elle était adolescente, que Carolina Vivas découvrit sa vocation théâtrale. Diplômée de la *Escuela Nacional de Arte Dramatico* à Bogotá, elle se joint au Teatro La Candelaria à l'invitation de Santiago Garcia pour y travailler à titre de comédienne et assistante à la mise en scène dans différentes pièces, dont : *Vida y muerte de Severina* ; *La historia del soldado* ; *El paso* et *En Maravilla Estar* dans lequel elle interprétait le rôle d'Alice au pays des merveilles. Ce dernier spectacle, auquel participe Carolina Vivas pour le compte du Teatro de La Candelaria, coïncide avec le début d'un renouvellement du théâtre colombien dans les années 1980 qui commence à se bâtir sur la vacuité qu'exprime le vide du plateau; et cette vacuité, jamais vide mais remplie de trouvailles, témoigne de l'effervescence du théâtre colombien de cette période-là. (Viviescas, 2005) Après dix-sept années passées au Teatro La Candelaria, Carolina Vivas sentit le besoin, de son propre aveu, de quitter le nid et de voler de ses propres ailes.

À partir des années quatre-vingt dix, les troupes délaissèrent la création collective et se tournèrent de plus en plus vers une écriture de plateau. À l'instar de celle du Teatro La Candelaria, l'écriture de Vivas va se définir pendant la période suivante par l'expérimentation du travail d'auteur, tout en conservant le processus de création collective comme procédure de mise en scène. (Viviescas, 2005) En fondant l'Umbral Teatro, Carolina Vivas voulait explorer ses intuitions d'actrice entrevues au cours de ses années d'expérience¹⁸ (Rey, 2012) au Teatro La Candelaria. Pour ce faire, elle expérimentera avec différentes écritures scéniques pour s'écarter « de la *vision textocentriste* propre à la mise en scène [...] et la remplacer par une vision dite *scénocentriste*. » (Plourde, 2007, p. 31) Cette nouvelle démarche lui permettra d'ouvrir sur des formes, caractéristiques propres à l'écriture scénique telle que définie

¹⁸ « ha querido llenar las asignaturas pendientes que comenzó a vislumbrar en su experiencia como actriz. » (Je traduis)

par le champ d'une narrativité:

[...] aux signes propres au langage scénographique, elles se permettent de raconter autrement, tissant les fils d'un texte spectaculaire destiné en priorité non pas à une intellection rationnelle et cartésienne, mais à une compréhension nettement plus sensible et perceptive de l'objet théâtral. (Plourde, 2007, p. 31)

Ce sera aussi l'occasion pour Carolina Vivas d'élaborer un corpus dramaturgique tout au long des vingt années suivantes, lequel « continue à traiter de ses préoccupations thématiques profondes que sont les agressions et la violence en Colombie, et qui constituent son sceau esthétique propre. » (Obregon, 2008, p. 51) Ses œuvres principales ont été réunies cette année dans une anthologie appelée *Dramaturgia de lo sutil : Umbral Teatro 20 años*. Les cinq pièces de cet ouvrage¹⁹ sont le fruit de son inlassable engagement social dans sa communauté et d'une série d'explorations scéniques qui font la richesse de sa dramaturgie véritablement *bogotana*²⁰. Patricia Ariza, codirectrice de La Candelaria, dépeint en ces termes la vibrante réalité de cette capitale colombienne que Vivas a su mettre en scène :

Bogotá est une ville extrêmement complexe parce qu'elle est à la fois rurale, villageoise, urbaine et métropolitaine. Sa partie rurale constitue un avantage parce qu'elle représente l'ambiance et la culture des régions. Cette ville est une espèce de creuset des cultures du pays, à cause des migrations régionales et des déplacements forcés. Elle est à la fois une métropole, parce qu'elle offre tout ce qu'une capitale mondiale moderne peut offrir, et un village. Ici on peut voir des concerts et des spectacles de grande envergure, mais aussi on peut reconnaître toutes les cultures régionales. On doit y faire de la macro et de la micropolitique²¹. (Ariza, 2009, p. 69)

¹⁹ Segundos, (1993), Filialidades (1995), Gallina y el otro (1999), Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos (2003) et Antes (2010).

²⁰ De Bogotá.

²¹ Je traduis: «Bogotá es una ciudad complejísima porque es rural, aldeana, urbana y metropolitana. La parte rural es una ventaja porque representa lo ambiental y cultural de las regiones. Esta ciudad contemporánea, debido a las migraciones regionales y al desplazamiento, es una especie de crisol de las culturas del país. Es metropolitana porque tiene las necesidades y ofertas de cualquier ciudad capital. Y es a la vez aldeana. Aquí se pueden programar conciertos y grandes espectáculos masivos, pero también se pueden reconocer todas las culturas regionales. Se debe hacer macro y micropolítica. »

Dans toutes les pièces de cette anthologie, la didascalie est omniprésente au point de remplacer parfois le dialogue et de fonder des « pièces didascaliques », pour former un paratexte mouvant qui ne cesse d'interroger les limites de ce que l'on peut figurer et/ou représenter sur une scène de théâtre. (Fix, 2010) Alors que *Segundos*, écrite en 1992, constitue un essai sur la notion de temporalité pour des personnages qui sont des « êtres sans alternatives, pour qui une seconde et l'éternité ont la même valeur²². » (Vivas, 2012, p. 250) *Filialidades* (1995) tiendrait presque de la dramaturgie de la lumière et du silence tant le travail sur la conception de l'éclairage met en évidence, pour citer Battaglia : « l'effritement de la primauté de la parole et du tissu logico-discursif au profit d'une reconnaissance systématique des éléments linguistiques de la machine scénique, oriente la sensibilité vers le rôle et les possibilités de la lumière. » (2003, p. 197) *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* (2004) traite de chroniques historiques de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, à une époque où le pouvoir en place changeait sans cesse de visages et passait des « armes à la mitre sans difficultés²³ », alors que *Antes* (2010) parle de la vieillesse, explorant les registres intérieurs de personnages en fin de parcours de vie.

Les écritures scéniques de l'Umbral Teatro participent ainsi à un tout nouveau territoire dramatique, « en choisissant de raconter par tableaux successifs, disjoints les uns des autres. » (Ryngaert, 2011, p. 93) L'effet escompté se rapproche de la pensée théâtrale de Brecht qui, dans son *Petit organon pour le théâtre*, écrivait :

[...] que le public ne soit surtout pas invité [sic] à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire qu'on puisse interposer son jugement... 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. (1948, p. 67)

²² « seres sin alternativas para los que un segundo y la eternidad significan el mismo. » (Je traduis)

²³ Dans la préface de la pièce du même nom.

La force de l'écriture de Carolina Vivas réside dans son habileté à entre-tisser évènements historiques et contemporanéité, faisant ressortir ces « nœuds » dans une trame dramatique qu'elle met en scène suivant une esthétique minimaliste de « caja negra²⁴ ». *Gallina y el otro*, écrite en 1991, est le fruit d'une collaboration avec son mari et complice/musicien Ignacio « Nacho » Rodriguez, elle fait figure de précurseure qui donnera le coup d'envoi à la dénonciation d'une situation que les autorités préféreraient jusqu'alors passer sous silence en Colombie et devant la communauté internationale.

1.6 *Gallina y el otro* : une dramaturgie du massacre

La décennie des années quatre-vingt-dix commence en Colombie sous le signe de la pluralité. Le narcotrafic n'est qu'un problème de plus dans la vie quotidienne des Colombiens, qui font les frais de cette guerre qui permet à la bourgeoisie nord-américaine et européenne de faire la fête. Le focus médiatique sur la personnalité d'Ingrid Betancourt a fait connaître au monde l'existence de la problématique inter-colombienne dans ses grandes lignes. Mais paradoxalement, « ces feux de projecteurs ont, comme c'est souvent le cas lors de ce genre de tsunami médiatique éphémère, occulté toute l'histoire réelle du drame des *desplazados* et ont permis au pouvoir en place d'aveugler l'opinion publique dans un objectif de légitimation de sa politique, objectif largement atteint²⁵. » C'est pourquoi il devint urgent pour la communauté théâtrale colombienne, devant la croissante banalisation de la violence, de trouver un langage approprié pour la représenter sur scène.

Si le sujet est bien connu en Europe par le biais de documentaires produits là-bas²⁶, ici au Québec on n'en a peu ou pas entendu parler. Ces documentaires montrent le caractère rituel des massacres : les agresseurs étaient passés maîtres d'une esthétique

²⁴ Boîte noire avec pendrillons. Très populaire en Colombie.

²⁵ Note du programme de la pièce *Patria Grande* de D. Ziegler, présentée au théâtre Saint-Gervais de Genève, en décembre 2011.

²⁶ Notamment en Allemagne, en Suisse, en Hollande, en France et en Espagne.

de la terreur dans leur rapport avec les *desplazados*. Ils les dépeçaient à la scie mécanique devant les paysans pour les faire fuir, décapitaient les femmes en leur faisant des colliers d'explosifs, faisaient exploser les églises et les écoles avec des bombonnes de gaz propane et quittaient les lieux, laissant les chiens pendus vivants aux arbres pour qu'ils sonnent l'alarme pour les villages environnants. Les tortionnaires leurs avaient donné le surnom de « *gallina* », car ils dansaient comme des poules pas de tête sous les rafales des balles de mitraillettes.

Carolina Vivas explique qu'à partir des témoignages des survivants de ces massacres, elle a voulu exprimer l'irréversible : « Si jeter de la lumière sur l'horreur de ces cris occultes servirait à les éviter, cette œuvre aurait sa raison d'être, mais ce ne sera pas le cas; *Gallina y el otro* est une interrogation sur l'inutile²⁷. » (Vivas, 2005, p. 5)

Gallina y el otro (1991) est le fruit de la pratique de la création collective qui permettait à l'Umbral Teatro de relier sa praxis artistique à sa praxis politique. Composée en dix-huit tableaux dont le montage raconte ce drame caché au monde entier, tel un chemin de croix commenté par deux marionnettes, elle est loin de se limiter à une transposition burlesque. David Lescot, dans son ouvrage *Dramaturgies de la guerre*, cautionne l'utilisation de ce procédé théâtral adopté par Vivas : « [...] car à l'horizon de la farce, ironique ou dénonciatrice, transmise par la structure dramatique, demeure une documentation sur le sujet historique abordé, et le souci très pédagogique d'en informer le public. » (Lescot, 2001, p. 170)

Ma conférence-démonstration intitulée : *Terror oculto ou l'évocation de la terreur dans Gallina y el otro de Carolina Vivas* traitait des modalités de représentation de la violence dans le cas des massacres des *desplazados*, longtemps passés sous silence en Colombie. Reprenant à son compte la consigne de Buenaventura qui stipule que « toute concession au spectateur est anti-révolutionnaire [...] et que la pratique

²⁷ « Si arrojar luz sobre el horror de gritos ocultos sirviera para evitarlos, esta obra tendría razón de ser pero no será así; *Gallina y el otro* es una pregunta sobre o inútil. » (Je traduis)

théâtrale n'est révolutionnaire que si elle provoque des ruptures dans notre perception de la réalité. » (Falcon, 1983, p. 59) Carolina Vivas, avec son *Gallina y el otro*, propose donc au public colombien un espace de réconciliation pour le sortir de sa torpeur et de son déni. Son appel sera entendu, car vingt ans plus tard plusieurs pièces²⁸ et trois films (tous sortis en 2010) dénoncent enfin cette criante injustice vécue par ces *desplazados*.

²⁸ Parmi lesquelles *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, *Los adioses de José* de Víctor Viviescas, *Los campanarios del silencio* de Henry Díaz, *Rubiela roja* de Victoria Valencia et *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano.

CHAPITRE II

VIOLENCE ET TERREUR AU THÉÂTRE

En Colombie, dans les années quatre-vingt-dix, la réalité dépassait la fiction. Dans les grandes villes, un meurtre était commis toutes les trente minutes. Le pays s'était embourbé dans un conflit multipolaire qui opposait les forces gouvernementales et les deux principaux groupes armés illégaux: les FARC et l'Armée de Libération Nationale. S'ajoutait la présence de plus d'une vingtaine de groupes armés illégaux, dont les narcotrafiquants, qui se disputaient les ressources naturelles et les plus belles terres au détriment de la population civile prise entre tous les feux. À l'insu du monde entier, on assassinait les paysans qui refusaient de quitter leur village. Ces massacres à répétition, qui faisaient les manchettes depuis 40 ans en Colombie, étaient rendus tellement monnaie courante qu'ils étaient relégués au rang de simples faits divers dans les journaux. C'est pourquoi il devenait urgent pour les dramaturges colombiens, devant la croissante banalisation de cette violence vécue par les *desplazados* dans leur propre pays, de trouver un langage approprié pour la représenter sur scène.

En écrivant *Gallina y el otro*, le défi que Carolina Vivas avait à relever était de convaincre le public colombien de se déplacer au théâtre pour se faire parler de la violence qu'il côtoyait tous les jours. Le mien a été de donner accès au public d'ici à

cet univers colombien sans verser dans le « *folklorico* », l'ethnocentrisme ou encore le voyeurisme, compte tenu de la violence du sujet. Pour le travail de traduction scénique, dans le cadre de ma conférence-démonstration, j'ai retenu les cinq scènes²⁹ de la pièce qui, selon moi, risquaient, en raison de leur spécificité, de confondre un public québécois. Je ne me suis donc pas attardé à celles qui traitaient de sévices sexuels, dont l'horreur est universelle et décryptable dans toutes les cultures. Mon mémoire-crédation aborde la problématique de l'évocation de la violence dans *Gallina y el otro*. Par le biais d'une traduction scénique québécoise, je me suis intéressé au moyen d'entrer en relation avec l'altérité culturelle et politique que constitue, pour un public d'ici, le drame des *desplazados* colombiens. Plus particulièrement, je me suis interrogé sur les modalités qui rendraient perceptible et sensible la différence entre nos deux pays qui vivent fort différemment leur démocratie³⁰.

2.1 Mettre en scène la violence

Sans contredit, la culture colombienne s'est caractérisée ces dernières décennies par son incessant combat pour récupérer l'espace public, pour participer collectivement au développement de ses intérêts artistiques et s'opposer d'une seule voix au silence intimidant de la violence (Cobo Borda, 2005). Malgré les menaces de mort envers certains de ses membres, les conditions économiques précaires et les maigres subventions gouvernementales, la communauté théâtrale colombienne se bat bec et ongles, convaincue que le théâtre est le meilleur moyen de briser ce cycle de violence. Comptant davantage sur leur créativité que sur la technologie moderne, les

²⁹ *La Feria, He puesto un huevo inmenso, Premonición, Emperatriz et Escarnio*. Ces scènes posaient un problème de contextualisation au Québec pour trois raisons : 1. La population civile au Canada n'a pas d'interaction avec son armée; 2. les territoires riches en ressources naturelles ont fait l'objet de traités entre les populations autochtones et les gouvernements et instances judiciaires concernés, et; 3. Le réalisme magique ne fait pas vraiment partie de l'imaginaire collectif des Québécois.

³⁰ On s'explique mal aujourd'hui que la Colombie, la plus vieille démocratie d'Amérique latine, ait été la scène d'un tel carnage en temps de paix: 300 000 morts pendant La Violencia (1948 -1953), 2 500 délégués syndicaux assassinés ces 25 dernières années, en plus d'une quarantaine de candidats aux élections municipales de 2011, et des victimes des déplacements forcés et des narcotrafiants.

artistes privilégient l'interprétation, le contenu et la mise en scène plutôt que la scénographie et les costumes, faute de budget. Ils ont fait de ces contraintes une vertu esthétique, grâce à leur habileté artistique et leur connaissance universelle du théâtre. C'est ce qui explique la popularité de la *caja negra* là-bas, ou boîte noire avec pendrillons, qui permet avec une vingtaine de projecteurs seulement et des merveilles d'imagination, de présenter une pièce de théâtre.

Avec *Gallina y el otro*, Carolina Vivas était à la recherche d'une dramaturgie *vivante* à partir de la parole *vivante* de ces êtres apatrides dans leur propre pays. Pour dénoncer cette injustice et la révéler à la face du monde, elle cherchait des images « efficaces, pertinentes, en essayant d'éviter une approche trop descriptive et scabreuse. » (Vivas, 2005, p. 6) Les témoignages des *desplazados* dont elle s'est inspirée, hautement perturbateurs par leur violence, s'avéraient un couteau à double tranchant pour la dramaturge. Face aux souvenirs des victimes qui narraient les faits les plus insolites, infâmes et absurdes d'une guerre dont les autorités ne reconnaissaient toujours pas l'existence, quelle posture éthique et esthétique adopter ?

Ces événements, Carolina Vivas ne pouvait les montrer tels quels sur scène en écrivant sa pièce, car si « toute la violence du monde peut être décrite par l'écrit (avec des ellipses, des périphrases, des précautions oratoires bien sûr), dans les comptes rendus factuels, les reportages, les commentaires, sa monstration reste plus délicate. » (Lits, 2002, p. 144) Emmanuel Béhague, quant à lui, affirme, dans son livre *Le théâtre dans le réel*, que c'est :

en particulier autour de cette notion d'incarnation que la « monstration » de la réalité comme fonction critique pour le théâtre renoue avec la spécificité même du théâtre par rapport aux autres vecteurs de représentation et éventuellement de critique de la réalité. À travers le jeu, la présence physique de l'acteur, le théâtre pose en effet le principe d'une illusion de la réalité qui, même si elle est illusion, repose sur une tangibilité, une concrétude qui s'oppose précisément à la notion d'image. Le théâtre, par opposition aux autres médias, devient donc le lieu privilégié de la rencontre entre la collectivité et la réalité présentée, donnée

à vivre. (Béhague, 2006, p. 174)

J'ai assisté à une représentation de *Gallina y el otro* à Bogotá en mars 2011, dans le cadre des célébrations du vingtième anniversaire de l'Umbral Teatro³¹. Je désirais évaluer comment Carolina Vivas, qui signait aussi la mise en scène, s'y était prise pour mettre en valeur les différentes métaphores de sa pièce et aussi, jauger la réaction du public colombien face à ses choix. La proposition scénique de Vivas m'a permis de préciser mes trois axes de recherche, qui sont l'évocation, la traduction scénique et l'altérité³².

2.2 *Gallina y el otro* : une dramaturgie du massacre

Carolina Vivas avait pris grand soin, lors de l'écriture de *Gallina y el otro*, d'éviter l'écueil généralement associé au théâtre d'intervention quand vient le temps de traduire en mots la violence : celui d'être pamphlétaire et doctrinaire. Je désirais également, lors du passage à la scène, éviter les réflexes de provocation et de sensationnalisme, plutôt récurrents sur les scènes européennes et dans les festivals comme ceux d'Avignon, d'Édimbourg de même qu'au FTA. En ce sens, mes intentions premières rejoignaient la pensée de Florence Fix:

[...] le théâtre questionne, au sens plein, la représentation; sa propre capacité à dépasser la violence qu'il entend montrer, se soumettant ainsi toujours au risque de tomber dans le piège d'un propos qui n'a d'autre objet que lui-même, laissant le spectateur sous le choc, mais passif, face à un spectacle asséné, sans respiration ni ouverture à la réflexion. (Fix, 2010, p. 11)

Il nous faut comprendre qu'à l'époque, le risque était grand qu'elle s'aliène son public en se contentant de reproduire bêtement ce qu'il voyait aux journaux télévisés en direct; la mimésis, dans ce cas-ci, aurait été aussi inefficace que redondante. Dans la préface du programme, Carolina Vivas cite Italo Calvino en expliquant que, dans

³¹ Présentée au Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, l'équivalent de la Place des Arts de Montréal.

³² Il y aura trois variables d'altérité : rurale/urbaine et civile/militaire en Colombie, et Nord/Sud.

sa pièce, sa protagoniste, Gallina, est ce bouclier de bronze utilisé pour raconter cette sordide histoire et éviter qu'elle ne pétrifie le public:

La force de Persée est toujours dans ce refus de la vision directe, mais non dans le refus de la réalité du monde dans lequel il doit vivre, une réalité qu'il porte en lui et assume comme une charge personnelle. Persée, qui ne regarde pas le visage de la Gorgone, mais son image reflétée dans le bouclier de bronze.³³ (Calvino, 1989, p. 21)

Ce qui, à sa création, différenciait *Gallina y el otro* des autres drames européens ou colombiens présentés à Bogotá il y a vingt ans, c'était que celui-ci sévissait, au temps présent, dans les campagnes colombiennes. Si, traditionnellement, les auteurs colombiens revisitaient les épisodes sanglants de l'histoire de la Colombie ou adaptaient les textes européens en fonction de leur public, cette fois-ci ni Carolina Vivas ni les spectateurs ne bénéficiaient du recul nécessaire pour juger objectivement de ces événements. En ces temps de chaos, on ne voyait plus en Colombie la fin de cette violence extrême : c'est pourquoi l'équipe de création de *Gallina y el otro* n'avait d'autres choix que de dépasser la mimésis et de raconter le tout différemment. Sinon cette simultanéité risquait de rebuter le public, d'autant plus qu'elle ne proposait aucune *résolution*, selon l'acception aristotélicienne du terme. Dans cette production colombienne de *Gallina y el otro*, j'ai identifié les « pas de côté » utilisés, selon moi, par Carolina Vivas pour dramatiser le massacre.

2.3 Le pas de côté de la parabole

Dans son livre *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Sarrazac écrit qu'il existe pour le dramaturge « une *autre* attitude que le classique recul à l'égard de la réalité suggérée par Calvino : le « pas de côté » (Sarrazac, 2002, p. 20), lequel serait une « disposition visant à induire chez les auditeurs, à travers l'histoire simple, une réflexion sur un

³³ « La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no es un rechazo de la realidad del mundo que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal. Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino su imagen reflejada en el escudo de bronce.» (Je traduis)

problème moral, métaphysique, religieux, social, politique particulièrement complexe – ou, plus modestement, sa prise en considération. » (Sarrazac, 2002, p. 46) Georges Banu croit, pour sa part, que la parabole « convie le spectateur à accomplir lui-même un travail à partir de cette forme simple [...] le spectateur est appelé à percevoir quelque chose qui déborde le concret. » (Sarrazac, 2002, p. 7)

Au lieu de traiter de manière frontale cette question des massacres des *desplazados*, comme s'y essaye désespérément le théâtre à thèse, Carolina Vivas va plutôt l'attaquer par le biais d'une comparaison. Emprunter ce détour, c'est en effet, selon Sarrazac « choisir une voie simple, naïve, enfantine, mais qui va permettre à l'auteur – toujours grâce au regard étranger – d'aborder de façon neuve, au moins en apparence innocente, cette question des plus ardues et des plus complexes. » (Sarrazac, 2002, p. 41) Dans le cas des déplacements internes en Colombie, c'est sous la forme d'un spectacle de marionnettes que Carolina Vivas revisite par la parabole l'inéluctable scénario de ces massacres sanglants perpétrés par les agresseurs/bandits/paramilitaires: d'abord, les villageois reçoivent des messages de menaces anonymes les avertissant de ne pas collaborer avec l'ennemi, dont on ignore l'identité ou l'allégeance. Puis, on empêche la libre circulation des gens et des vivres pour isoler les habitants avant de procéder à l'expropriation de leurs terres. Au final, deux alternatives s'offrent à eux, fuir la violence de la campagne pour trouver refuge dans l'anonymat des grandes villes ou mourir.

Fable animalière à la fois tragique, épique et grand-guignolesque, *Gallina y el otro* s'apparente au travail de Peter Weiss, de Kateb Yacine et d'Armand Gatti qui, eux aussi, avaient inventé des formes dramaturgiques et des dispositifs, souvent légers et maniables, nécessitant des moyens scéniques minimes, pour dire les combats de leur temps. En cela, ils avaient réalisé une nouvelle adéquation de la forme et du contenu théâtraux, faisant le pari d'une dramaturgie agissante, ou tout au moins préparatoire à l'action. (Lescot, 2001) Fable tragique, *Gallina y el otro* l'est dans sa forme, parce

que Gallina, la poule, y tient le rôle du chœur, qui ponctue en commentaires, chansons et poèmes le récit de ces massacres à répétition commis impunément en milieu rural (donc hors-scène) et vécus par les personnages comme une fatalité du destin. Elle est aussi fable épique, parce qu'elle évite l'imitation et l'identification et qu'à la manière d'un miroir brisé, sa structure dramatique est faite de fragments confus qui contredisent le critère aristotélicien du « bel animal ». Véritable chemin de croix en 18 tableaux dans lesquels alternent crimes de guerre, envolées poétiques, et quotidienneté, la pièce attribue également au personnage de Gallina la liberté d'interpeller directement le public pour trouver des solutions de changements. Et finalement, fable grand-guignolesque, parce que la violence est parodiée et caricaturée par les marionnettes qui constamment et dangereusement, testent les limites du licite et de l'illicite, du permis et de l'interdit (Sherzer, 1987), en recevant les coups et sévices dont sont normalement victimes les villageois et villageoises.

Ce pas de côté de la parabole aide Carolina Vivas à mettre un visage, à redonner une identité aux milliers de déplacés internes qui n'étaient plus que des statistiques désincarnées, des grands titres de journaux et des bulletins de nouvelles aux yeux du public de Bogotá. C'est ainsi que du haut de leur castelet, Gallina, la poule, et Chusco, le cochon, ces deux témoins aussi loufoques qu'inusités, lui raconteront en poèmes, chansonnettes, cauchemars éveillés et métaphores, l'histoire des pires tueries, séances de tortures et viols collectifs des années quatre-vingt-dix en Colombie. *Gallina y el otro* refuse d'entériner la version officielle de l'État « d'amnésie historique et de négation » (Uribe, 2004, p. 80) de ce conflit armé, dont elle a perdu le contrôle. L'utilisation de la marionnette, la bande sonore évocatrice d'Ignacio Rodriguez³⁴ et la mise en scène minimaliste de Carolina Vivas non seulement refusent ce silence concerté des autorités politiques et religieuses, mais s'érigent en porte-voix et défenseurs des *desplazados* dans une « démarche

³⁴ Musicien attiré de l'Umbral Teatro.

heuristique aisée et légère; jamais à une pesante argumentation [...] afin de donner l'impression de solliciter chez le spectateur non pas ses capacités d'assimilation, mais plutôt des facultés plus rares et, en définitive, plus ludiques de réflexion et de questionnement personnels. » (Sarrazac, 2002, p. 11) Et conséquemment, dans le cas de *Gallina y el otro*, ce pas de côté oblige le public *bogotano* à remettre en question ses préjugés et à se départir de son indifférence à l'égard des *desplazados*. Cette approche de l'Umbral Teatro, qui allait dans le sens du pas de côté, fonctionnait à merveille. Dès le début du spectacle, les rires fusaient et le charme opérait. Entourée de son équipe de créateurs, Carolina Vivas a su garder captif son auditoire grâce à l'utilisation de cette parabole marionnettique, dont la « nature iconoclaste est de parodier et désacraliser de manière si singulière la tragédie. » (Alvarez, 2009, p. 17) Je commencerai donc par examiner le premier pas de côté scénique exploité par Carolina Vivas, soit celui de la marionnette et l'utilisation du castelet, procédé de dénonciation du pouvoir très en vogue autant en Europe qu'en Amérique latine.

2.3.1 Le pas de côté de la marionnette

C'est donc par le truchement de Gallina, une marionnette à gaine représentant une poule, que Carolina a choisi ce pas de côté pour chercher à vaincre « la résistance à un destin tragique qui nous rend muets. » (Sepúlveda, 2012, p. 123) C'est en répétitions qu'est venue à Carolina Vivas l'idée d'utiliser la marionnette à gaine pour Gallina et le masque pour Chusco, son porcelet de compagnie. Elle a voulu utiliser la poule de basse-cour, emblème rural par excellence, comme possible « filtre » pour raconter l'histoire de ces *desplazados*. Carolina Vivas reprenait à son compte la stratégie d'animalisation perpétrée par les paramilitaires et guérilleros aux dépens des *desplazados*. Donner la parole à une poule, métaphore de l'état de domination et de déshumanisation des victimes, constituait un pas de côté facilitant « le compte rendu de la désarticulation et de la rupture de leur structure psychologique et émotionnelle vécues lors de l'irruption intempestive des agresseurs dans les

villages. » (Uribe, 2004, p. 128)

Jamais véritablement clos par l'État, le cycle de la violence a été entretenu par la mémoire des plaies et des humiliations antérieures. Il s'agit toujours, en Colombie, note Daniel Pécaut, de « venger ses morts. » Et Bataillon de préciser à propos de ce cycle sans fin que « l'entrée dans une autre période de violence permet de reprendre l'histoire du précédent [...] toutes ces années l'horreur et la ritualisation des massacres de *La Violencia* sont restées dans les mémoires; les vengeances ont répondu aux vengeances, entraînant d'innombrables massacres. » (2009, p. 106) En somme, « toute une *mémoire technique* de la violence a survécu aux causes successives des petits et grands conflits sans que se développe à l'opposé une entreprise mémorielle consensuelle, muséologique ou autre, pour refermer le cycle de la violence³⁵. » (Bataillon, 2009, p. 107) La marionnette permettait à Carolina Vivas de « dire cette violence et de nommer l'innommable en plus d'ouvrir un univers symbolique et sémantique à quelque chose qui n'a pas été exprimé jusqu'alors. » (Bazile, 2008, p. 401) Devant un public colombien quotidiennement mis K.O. par les images violentes des bulletins d'information, ce regard oblique rendait possible l'humour dans une histoire de prime abord tragique; mieux encore, elle « transformait cette violence en discours. » (Uribe, 2004, p. 79)

L'histoire de *Gallina y el otro* est toute simple : Gallina la poule et Chusco, le cochonnet, toutes deux marionnettes, racontent comment ils ont échappé de justesse au massacre de leur paisible petit *pueblo*. Tous les espoirs sont permis pour notre petit duo comique agricole qui aborde la vie avec la vision irrespectueusement oblique de la marionnette à gaine, traditionnellement conçue pour l'interprétation de sujets violents et transgressifs. En Amérique latine, la marionnette à gaine est avant tout une métaphore de résistance poétique contre le bâillon politique imposé par les

³⁵ Ce pourrait être, du moins en théorie, la fonction de la *Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, créée par la Loi 975 de 2005 (mieux connue comme la Loi *Justicia y Paz*), entreprise marquée – c'est là son originalité et son défi – par le fait qu'elle doit commencer ses travaux alors que la guerre intérieure n'est pas terminée.

gouvernements en place : « *el guante produce un encantamiento muy propio, es un titere fácil de manipular pero difícil de animar, es un ser poético, el mas libre*³⁶. » (Alvarez, 2009, p. 15-16) Par le fait même, le regard du public de Bogotá sur le sort de ces « *otros* », victimes d'exclusion sociale et de stigmatisation dans leur propre pays, allait ainsi pouvoir passer de l'indifférence à l'empathie. Cette approche avait l'avantage d'ouvrir une brèche face à cette violence. Aux yeux de Carolina Vivas, il s'agissait donc, pour reprendre les mots de Florence Fix, « de s'écarter du réalisme pour parvenir à plus de réalisme. » (2010, p. 28) En exploitant ce filon métaphorique de la marionnette à gaine avec *Gallina y el otro*, Carolina Vivas ouvrait la voie à ce dialogue³⁷ tant espéré en Colombie par la création de la Loi 975 (Ley 975)³⁸ en 2005, laquelle a pour fonction d'assister les victimes et de les faire participer aux procès pénaux, d'accompagner les processus de démobilisation et de réintégration, et d'élaborer des propositions pour une politique de réparation à l'égard des victimes³⁹. En effet, l'humour décalé de *Gallina*, qui déclare dans la scène d'ouverture qu'elle est tellement excitée qu'elle en a la chair de poule, ne cache pas, mais, au contraire, dévoile : il propose de regarder différemment, de regarder ce que nous ne savons plus voir. (Debary, 2011) Le public peut maintenant baisser sa garde et se laisser entraîner dans l'aventure :

GALLINA: Telmo m'emmène à la foire
 Que c'est bien!
 Il a attaché mes pattes à sa camionnette
 Et je suis quasiment en train de voler !!!
 Je suis heureuse
 Comme si tout à coup

³⁶ « La gaine produit un enchantement qui lui est propre, c'est une marionnette facile à manipuler, mais difficile à animer, c'est un être poétique, le plus libre. » (Je traduis)

³⁷ Et elle ne sera pas la seule: dans les années qui suivront, plus de 70 pièces traiteront du sujet. En 2012, le ministère de la Culture en Colombie a publié une anthologie de trente-cinq d'entre elles réunies sous le titre de *Luchando contra el olvido*.

³⁸ Cette loi a aussi servi de base à la création d'une Commission nationale de réparation et de réconciliation (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación).

³⁹ <http://aspd.revues.org/273>.

le monde était beau, rapide,
et moi un oiseau migrateur !!!

TELMO: Merde...! Ohhh...!
GALLINA: J'ai perdu plein de plumes
Mais peu importe
Ce ne sera pas la première fois
Pourvu que je connaisse le village
Je suis disposée à rester chauve
Et recommencer à nouveau

TELMO: Merde...! Chut !
GALLINA: Je n'ai pas pensé que le voyage serait aussi long !
Le sang me monte à la tête et ma crête va exploser
Les yeux fermés:
pour qu'ils ne s'enfuient pas de leurs orbites
poussés par le vent
Quelle horreur !
j'en ai la chair de poule
ceci est vraiment horripilant !

Cette première scène, dans la création colombienne, était imprégnée d'une atmosphère « bon enfant » avec Chusco, les fesses à l'air et la queue en tire-bouchon, qui grouine de bonheur et Gallina, superbe avec son beau plumage soyeux et ses ailes surdimensionnées (voir Figure 1). Un simple pendrillon noir qui fait office de castelet est intégré au camion de Telmo. On croirait presque assister à une pièce de théâtre « jeune public. » Par de courtes interventions dignes du Grand Guignol, Chusco et Gallina évoquent cette violence à grands coups de bastonnade et d'éborgnage. Là où Carolina Vivas a innové avec *Gallina y el otro*, c'est en ne permettant pas au public de céder à la sidération des images (Safwan, 2007) et en lui laissant entrevoir, dans la plus pure tradition brechtienne, une lueur d'espoir pour les années à venir.



Figure 1. Carolina Vivas et Gallina.

Si d'emblée le public colombien se sent rassuré devant ce castelet apparemment inoffensif, ce répit ne sera que de courte durée : quand Gallina éborgne lâchement Chusco d'un *sucker-punch*⁴⁰, le public de Bogotá réalise à son grand dam qu'elle porte en elle cette violence, qui « continue toujours d'exister comme une fatalité nationale, une composante de l'idéologie identitaire, qui serait plus forte que les volontés individuelles. » (Bataillon, 2009, p. 106) Ce « recommencer à nouveau »⁴¹, dont parle Gallina dans la scène d'ouverture, ne signifie pas « recommencer à neuf, sur de nouvelles bases, une vie nouvelle », mais implique plutôt la continuation des massacres passés. Carolina Vivas n'avait pas besoin d'en rajouter, ce petit numéro

⁴⁰ Se traduirait par « coup d'enfoiré » ou même « coup de salaud », bref un coup qui part sans prévenir et qui fait beaucoup de dégât.

⁴¹ La réplique de Gallina va comme suit : « J'ai perdu plein de plumes, mais peu importe, ce ne sera pas la première fois. Pourvu que je connaisse le village : je suis disposé à rester chauve et à recommencer à nouveau. »

violent pendant lequel Gallina crève sans crier gare les yeux à son ami Chusco ne laissait pas dupe: les spectateurs *bogotanos* riaient jaune et décodaient immédiatement la portée métaphorique de l'éborgnage de Chusco. À l'égal des *desplazados*, Chusco est la victime impuissante d'une Gallina contaminée par la violence des tortionnaires colombiens. C'est ainsi qu'elle s'exprime, contrite, en s'excusant de son geste posé machinalement:

GALLINA: Je n'ai pas voulu te crever les yeux
pardonne-moi Chusco !
C'est clair que dans le fond
je t'ai rendu un énorme service !
pour ce qu'il y a à voir !!!

En privant Chusco, le cochonnet, de la vue, Carolina Vivas donne au public la possibilité de poser un autre regard sur le « pays rural, *l'autre* pays, celui qui est torturé » (Vivas, 2005, p. 5) en le forçant à sortir de son déni. Cette parabole offerte par les marionnettes reproduit subtilement le rapport de force entre agresseurs et *desplazados*, et l'appel à la loi du Talion. En ayant recours, à l'instar de Brecht, de Beckett ou de Müller, à la métaphore de la cécité, Vivas exprime elle aussi « le refus de la représentation mimétique et la nécessité de recourir à d'autres réglages [...] pour accommoder la relation du voir au représenter. » (Naugrette, 2004, p. 87) Gallina, la marionnette, et Chusco « aux grands yeux étonnés qui regardent l'horizon invisible » sont « cette sonde invisible qui fait voir ailleurs et qui interrogent de leurs yeux aveugles le fond du monde. » (Schoëvaert-Brossault, 2011, p. 16)

Aussi évocateurs soient-ils, je n'aurais pu retenir ces choix de mise en scène de Carolina Vivas avant tout destinés au public de Bogotá. Pour ma traduction scénique québécoise, je me devais de faire ressentir au public d'ici le sourd effroi et la dangerosité de Bogotá que les *bogotanos* retrouveraient à la sortie du théâtre après la représentation. Dans le prochain chapitre, je parlerai des différentes stratégies adoptées pour mettre en scène cette terreur sourde vécue par les *desplazados*.

2.3.2 Le pas de côté de l'onirisme et des cauchemars

Fantômes, spectres et revenants sont légion au théâtre. Autre « pas de côté » populaire depuis l'origine des temps, l'onirisme est omniprésent dans *Gallina y el otro* sous la forme de rêves prémonitoires, d'apparitions de spectres et de cauchemars. Jean-Pierre Sarrazac observe que l'onirisme au théâtre « n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de mieux la circonscrire et de la percuter. » (2004, p. 59) C'est ainsi qu'au début de la pièce, Gallina, qui tient de sa mère un don de voyance, se voit en rêve accoucher d'un œuf gigantesque, dont elle attribue la paternité à un paramilitaire sénile, avant de s'effondrer d'épuisement et de fatigue :

GALLINA: J'ai pondu un œuf énorme,
un œuf duquel je suis tombée
de façon tellement spectaculaire
que je me suis cassée la crête
Maudit œuf
Je ne sais comment il a pu
grossir en moi sans me faire éclater
ou s'il a grossi en sortant
au contact de l'air

Ce rêve cauchemardesque, qui tire Gallina de son profond sommeil et que Carolina Vivas met en scène sous la forme d'un poème, est un autre détour qui lui permet de symboliser le marasme sociopolitique dans lequel est plongé le pays et qui serait la cause de ces massacres et déplacements internes. Pour Carolina Vivas, l'œuf représente, par-delà les sévices sexuels, implicitement décriés dans la scène, tous les malheurs qui se sont abattus sur la Colombie et qui en ont fait une terre mise à feu et à sang. Ce « pas de côté » onirique rend tolérable cette histoire cauchemardesque et ravive, par le fait même, l'éternelle question : que faut-il montrer ?

[...] quand on montre tout, on montre trop et le spectateur ne voit plus rien, c'est-à-dire qu'il ne voit que le trop. Et le trop bloque la vue. En fait le trop fait obstacle à la compréhension. D'une certaine manière, l'image empêche alors d'imaginer. L'art, au contraire, doit contribuer, par le biais de

l'imagination, à convoquer notre jugement, c'est-à-dire notre esprit de discernement. La transposition, la suggestion, l'évocation sont plus à même d'y arriver que la monstration réaliste de la violence. À la limite, l'évocation bouleverse plus que les images crues de la violence, qui, elles, ne font que choquer. (Vigeant, 2003, p. 169)

Plus loin, dans la scène *Premonición*, le personnage de Rubiel lui aussi aperçoit en rêve le spectre de son fils tué dans une embuscade alors qu'il allait leur rendre visite en *lancha*⁴² sur la rivière. Encore une fois, Carolina Vivas reste fidèle à cette préoccupation du détour, du jeu de rêve, qui se présente à la fois, selon Ryngaert (2003), comme une forme de précaution et comme une forme de respect dans l'échange avec le spectateur, lequel serait autrement sous l'effet de la suffocation, de la répulsion. C'est ainsi que la dramaturge préfère montrer Rubiel assis dans son salon, qui se réveille, trempé de sueur, en s'écriant :

RUBIEL: Colombia !
Elle entre. Rubiel la regarde et elle comprend: elle lui fait de l'air avec un grand éventail d'osier.

RUBIEL: J'ai recommencé à rêver.

RUBIEL: J'ai vu Eugenio mort !

Dans ce cauchemar éveillé où les personnages errent, impuissants, le « pas de côté » onirique permet au public de bien ressentir ce climat de menace sourde du massacre à venir. La thématique du revenant, de l'homme de la ville tué alors qu'il allait visiter le village, est bien représentative de ces temps de violence, de confusion et de déshumanisation que traverse la Colombie et qui dépassent les frontières de l'onirique. Les métaphores évoquant une société qui ferme ses portes aux individus qui la forment sont omniprésentes dans *Gallina y el otro*. Cet « *encierro*⁴³ », Sandra Camacho (2006, p. 21) en parle en ces termes dans *Paso de Gato*, au sujet de la dramaturgie colombienne des dernières années:

⁴² Sorte de barque qui sert pour le transport entre les villages; la rivière est souvent leur seul accès, d'où la vulnérabilité de ses habitants.

⁴³ « Enfermement. »

À travers ces œuvres nous sommes face à des tragédies collectives (guerre et violence) reformulées en tragédies individuelles (solitude, désespoir et violence familiale). L'atmosphère asphyxiante de situations sans issue est synthétisée dans ces lieux condensés. Les expériences terrorisantes, désespérées de toute une société, sont incarnées par un nombre réduit de personnages sur la scène (entre deux et trois)⁴⁴. (2006, p. 22)

Ces agresseurs, paramilitaires, guérilleros ou autres qui s'affrontent et qui enferment, encerclent et exterminent les villageois dans les régions les plus pauvres de Colombie, Carolina Vivas les traite de « babas », métaphore pour ces caïmans qui rôdent sournoisement dans le fleuve Magdalena et risquent de décimer les populations d'arencas, un poisson qui constitue la base de l'alimentation de la population locale. Cette analogie de l'extermination par les « babas/paramilitaires » est reprise par Colombia, l'épouse de Rubiel, dans la scène *Presentimiento*⁴⁵, un long poème qui est aussi un appel déchirant à l'aide et à la réconciliation pour ce pays embourbé dans une guerre invisible et sans issue.

Rôder au fond avec mille coups,
Châtier chaque instant de tendresse,
Étouffer le cri
Et laisser jaillir le solide caïman clandestin qui m'habite⁴⁶.

Donc, *Gallina y el otro*, par un habile détour onirique et marionnettique et parabolique, permet au public colombien de partager avec les personnages sur scène les violences, les passions, les contradictions, tout ce qui les gouverne au plus profond d'eux-mêmes et qui gouverne le monde où ils vivent. Cette approche de Carolina Vivas reflète subtilement la part d'inconscient et d'onirisme propre à chaque

⁴⁴ « A través de estas obras estamos frente a tragedias colectivas (la guerra y la violencia) reformuladas en tragedias individuales (soledad, desesperanza y violencia familiar). La atmosfera asfixiante de situaciones sin salida es sintetizada en estos lugares condensados. Las experiencias aterradoras, desesperadas, de toda una sociedad, son encarnadas por un número reducido de personajes sobre la escena (entre dos y tres). »

⁴⁵ Cette scène ne faisait pas partie de ma conférence-démonstration.

⁴⁶ « Rodar al fondo con mil golpes castigar cada instante de ternura ahogar el grito y dejar que brote la sólida baba clandestina que me habita. »

personne tout en tenant les deux bouts⁴⁷ de la dimension magique et de la dimension critique, qui ne s'excluent pas forcément, et qui sont la caractéristique principale des rêves lucides.

Au bout du compte, Carolina Vivas ne nous montrera pas le massacre du village. Dans sa mise en scène, elle nous le fera plutôt entendre et voir par le truchement d'une bande sonore et d'une mise en lumière évocatrice, alors que la Gallina entonne un lancinant poème. L'auteur propose au public colombien assis dans la salle et déjà saturé d'images violentes une démarche inverse, celle de la poésie. La poésie qui sait aussi rendre l'étrange familier, caractéristique qu'elle partage avec la vision enfantine. Or, il est bien évident que, si le pouvoir de rendre le familier étrange et l'étrange familier se situe d'abord au niveau de la vision, c'est au langage, poétique dans ce cas-ci, qu'il appartient en dernier ressort, de la manifester, cette vision. (Vernois, 1974)

2.3.3 Le pas de côté de la poésie

Le théâtre a à voir avec la violence. Il est fondé sur la cruauté : tragédie, chant du bouc sous le couteau sacrificiel. Le théâtre témoigne de la violence du monde. Des Grecs à Edward Bond en passant par Shakespeare, le poète voit et raconte. Victor Viviescas⁴⁸ m'a suggéré de faire mon mémoire-crédation sur cette pièce quand je l'ai rencontré dans son bureau à Bogotá. Il avait mis le doigt sur ce qui m'enchanterait dans ce texte poétique : « dans la parole poétique de Vivas réside cette possibilité de nommer ce qui échappe à la description crue d'une violation et que le pathétisme ne laisse pas voir⁴⁹. »

⁴⁷ http://www.aneth.net/doc_auteur_art.php?IdAuteur=453&IdDocument=246.

⁴⁸ Rencontré lors de mon premier voyage à Bogotá. Directeur de la maîtrise au département de théâtre de la Universidad Nacional à Bogotá.

⁴⁹ Je traduis le fruit de cette rencontre avec lui: « En la palabra poética de Vivas reside esa posibilidad de nombrar lo que escapa a la descripción cruda de una violación y que el patetismo ya no deja ver. »

GALLINA: M'arracher les ongles
 Être la plaie
 et non la peau qui la supporte
 Sentir le bouillonnement de mes angoisses
 Alimenter le dégoût
 N'être ni bonne ni saine
 Être la peur
 et non celui qui la tolère
 Être la douleur
 et non la blessure qui la cause
 Être la voix
 et non la balle qui la fait taire
 Non pas l'oeil
 sinon la larme
 La vie qui s'échappe
 pas la peau mortifiée
 Être le sang
 et non la tache dépouillée

Cette réplique au pouvoir apaisant n'est pas sans rappeler la prière de Saint-François d'Assises qui traite du pouvoir miraculeux du pardon⁵⁰ (Renoux, 2001), mais aussi de la nécessité de ne pas oublier l'offense. Dans son article intitulé *Sobre Gallina y el otro de Carolina Vivas o la construcción poética de la memoria histórica*. (Vivas, 2012, p. 122) Carlos Edouardo Sepúlveda qualifie la pièce de Carolina Vivas de « construction poétique de la mémoire historique à une époque où cette mémoire, tel un pur mécanisme de défense, se débat entre l'oubli et l'indifférence. » Somme toute, les passages poétiques dans *Gallina y el otro* constituent une véritable déclaration d'amour à ce pays que la violence isole de la communauté mondiale et qui, à l'époque de la création du spectacle, était sur le point d'imploser.

⁵⁰ Seigneur, fais de moi un instrument de ta paix. Là où est la haine, que je mette l'amour. Là où est l'offense, que je mette le pardon. Là où est la discorde, que je mette l'union. Là où est l'erreur, que je mette la vérité. Là où est le doute, que je mette la foi. Là où est le désespoir, que je mette l'espérance. Là où sont les ténèbres, que je mette la lumière. Là où est la tristesse, que je mette la joie. Ô Seigneur, que je ne cherche pas tant à être consolé qu'à consoler, à être compris qu'à comprendre, à être aimé qu'à aimer.

Pour *Gallina y el otro*, Carolina Vivas a repris à son compte une stratégie des dramaturges de Medellín, Victor Viviescas et José Manuel Freidel : celle de poétiser la violence, de lui répondre par des œuvres qui reconstruisent le pays entier. (Camacho, 2006) Véritable acte de résistance visant à se sortir de l'impasse de la violence, la poésie cautionne ce projet de reconstruction par son écoute de l'imaginaire et ses paroles d'espoir qui facilitent la voie au dialogue. Carolina Vivas est parvenue, en écrivant *Gallina y el otro* dans une langue à la fois vernaculaire et poétique, à se détacher de l'axe de gravitation de cette violence pour l'envoyer dans l'orbite des possibles. Dans mon troisième chapitre, il sera question des stratégies que j'ai adoptées pour traduire scéniquement *Gallina y el otro* pour le Québec.

CHAPITRE III

TRADUIRE COLLECTIVEMENT « *EL OTRO* »

Traditionnellement, en Colombie, le théâtre s'inspire d'œuvres célèbres du répertoire mondial ou d'évènements historiques que les artistes revisitent pour les inscrire métaphoriquement dans la réalité colombienne d'aujourd'hui. J'ai entrepris, dans le cadre de mon mémoire-crédation, la démarche inverse. Je suis parti d'une pièce colombienne, dans ce cas-ci *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, et je l'ai revisitée à mon tour selon des préceptes de création collective enseignés par Garcia et Buenaventura, dans *Teoria y practica del Teatro* (Garcia, 1994), *La Imagen teatral en la Candelaria* (Arcila, 1992) et *Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali*. (Buenaventura, 2005) Ces ouvrages théoriques traitent des trois grands « moments » inhérents à la création collective : le moment idéologique, le moment cognitif et le moment esthétique. Garcia en propose cette définition, que je traduirais ainsi :

- le moment idéologique a à voir avec les conceptions idéologiques et les positions politiques de l'artiste et comment, grâce à l'achèvement de l'œuvre, ces idées, concepts et appréciations sont mis en question, critiqués, analysés, c'est-à-dire interprétés;
- le moment cognitif correspond à l'objectivation du matériel recueilli dans la première étape, nous entrons alors dans le domaine « scientifique », selon la définition brechtienne. Ici s'établissent les liens entre les différentes disciplines et spécialistes tels les historiens, psychologues, sociologues,

linguistes, etc... qui permettent une vision scientifique du sujet ;
 - enfin, il y a le moment esthétique, qui est celui qui détermine dans l'œuvre d'art la façon de présenter leurs contenus – comment transformer la réalité en une autre réalité que nous appelons « œuvre d'art » – et à son tour la relation entre cette autre réalité et la réalité d'où elle jaillit : la distance entre l'œuvre et le réel. L'épaisseur de cet espace, sa contradiction apparente, la tension entre les pôles œuvre d'art/réalité est en fait ce que nous appelons moment esthétique⁵¹. (Garcia, 1994)

Je me suis entouré, pour ce projet, d'une distribution composée de comédiens québécois et latino-américains⁵², ainsi que d'étudiants en scénographie de l'UQÀM. La première étape du laboratoire d'exploration avait pour but de dégager les ressemblances et les différences entre le Québec et la Colombie, tant au niveau sociopolitique qu'au niveau culturel. Pour ce faire, nous avons travaillé à partir de la pièce publiée en espagnol et d'une captation vidéo de la mise en scène colombienne ramenée dans mes bagages de Bogotá. Toute l'équipe de créateurs a participé à l'élaboration de cette création collective, travaillant dans un esprit de collégialité.

Tout au long de ma recherche-crédation, je me suis interrogé sur la meilleure manière d'arriver à traduire scéniquement la pièce de Carolina Vivas pour un public québécois. Les points suivants achoppaient : qu'advient-il quand le public d'ici ignore presque tout du drame qui va se jouer devant lui, et qu'il n'a pas les images

⁵¹ « El momento ideológico tiene que ver con las concepciones y las posiciones políticas del artista o artistas y de cómo a través de la realización de la obra estas ideas, conceptos y apreciaciones van siendo puestas en tela de juicio, criticadas, analizadas, es decir, interpretadas. [...] El momento cognoscitivo corresponde a la objetivación del material recogido en la primera etapa, entramos pues al terreno científico dans la definición brechtienne. Aquí se entablan nexos con distintas disciplinas, especialistas tales como historiadores, sicólogos, sociólogos, lingüistas etc... que posibiliten la mirada científica del tema [...] Finalmente, está el momento estético, que es el que — determina en la obra de arte la forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos — obra de arte, y a su vez la relación entre esa — otra realidad y la realidad de donde se desprende (...) la distancia entre la obra de arte y la realidad. El espesor de este espacio, su aparente contradicción, la tensión existente entre los polos obra de arte – realidad, es lo que llamamos momento estético. » (Je traduis)

⁵² La distribution était composée de Véronique Pinette (qui a aussi participé à la mise en scène), Maria-Angelica (Queka) Sartzen, Omar Alexis Ramos et Guy Vaillancourt. Les concepteurs étaient Catherine Renaud-Dessureault (marionnette et éclairages), Sebastian Samur (multimédia), Stéphan Côté (environnement sonore) et Marilène Bastien (scénographie).

des massacres en tête ? Que le terme *desplazado* n'a aucune résonance pour lui ? Comment pourrait-il reconstituer le propos hautement métaphorique et métonymique de la pièce ? Quand le public d'ici est allé voir *Rwanda 94* au FTA, il avait déjà entendu parlé de ce génocide. Il avait une référence. Quand je suis allé voir *Traces* d'Andrea Ubal Rodriguez⁵³, je connaissais l'histoire du Chili sous Pinochet, de même pour l'*Affiche* de Philippe Ducros, j'étais au courant du conflit palestinien. Mais dans le cas de *Gallina y el otro*, comment donner accès à la poésie du texte ? Peut-il y avoir évocation de la terreur s'il n'y a pas reconnaissance du conflit et des faits en cause ? Santiago Garcia admettait que cette méconnaissance de la réalité sociopolitique colombienne posait un problème quand le Teatro de La Candelaria partait en tournée à l'étranger :

Il est nécessaire que le public comprenne pour qu'il soit capable de décoder les références qui se trouvent inscrites dans le texte moyennant l'incorporation des éléments culturels autochtones. L'ignorance du niveau référentiel – comme cela arrive souvent dans les festivals internationaux – appauvrit l'expérience de l'œuvre et tronque sa fonction poétique. (Garcia, 1994, p. 141)

Ce troisième chapitre décrira les étapes du parcours emprunté pour contrebalancer cette « ignorance du niveau référentiel » dont parlait Garcia et faciliter la compréhension de la teneur poétique et métonymique dont est empreinte *Gallina y el otro*.

Le poème de Carolina Vivas mis en exergue, dans *Gallina y el otro*, donne déjà le ton de la pièce en installant le climat de peur qui règne dans les campagnes colombiennes. La dramaturge récupère ici le vocabulaire de la violence utilisé par les agresseurs envers les paysans. Notons, entre autres, la présence du verbe *despresar*, qui signifie « débiter » et qui est surtout associé à l'industrie avicole en Amérique du Sud :

⁵³ Mémoire-crédation présenté à la Salle Claude Gauvreau de l'UQÀM, du 5 au 7 mai 2011.

La tierra
 hembra violoda
 un purulento puñado de miedo
Despresad a lo largo y ancho!
 Ordenan los tiranos
 Ya campean carniceros
 Y mudos los jercas...⁵⁴

Autre exemple de cette ignorance du niveau référentiel : quand on parle d'un motard dans le *Journal de Montréal*, il est généralement associé à une bande criminalisée ; quand on parle d'un motard, dans le *El Tiempo* de Bogotá, il s'agit plus souvent qu'autrement d'un propriétaire de motocyclette victime d'un accident de la route. Ou encore, lorsqu'on parle d'irrégularités aux élections municipales au Québec, on pense à la Commission Charbonneau et à ses enveloppes brunes ; par contre, en Colombie, cela évoque une quarantaine de candidats assassinés en 2011. Autrement dit, les référents ne sont pas les mêmes. Mon premier souci était d'établir une sorte de « taux de change » de la violence entre nos deux sociétés, qui n'ont pas culturellement le même seuil de tolérance face à celle-ci.

3.1 Contextualiser et traduire : la parabole « *del otro* »

Comme il n'existait aucune traduction française de *Gallina y el otro*, je me suis risqué à en faire une première ébauche, bien conscient du défi qui m'attendait au détour. Judith Weiss, dans son livre intitulé *Death by History: Translating Text From the Edge of the Vortex*, nomme *sociocultural transference* « ce processus qui consiste à présenter des réalités du tiers-monde à un public étranger à leurs complexités⁵⁵ » :

Translation and staging of Latin American theatre in a foreign context presents two types of challenge : the purely linguistic and the problem of spatial/geographic transfer (*trans-latus*) into a different historical and ideological context. A work of collective creation, however, presents a third

⁵⁴ « La terre/femme violée/purulente poignée de peur/Débitez-les de long en large/ordonnent les tyrans/déjà rôdent carnassiers/et muets les haut placés. » (Je traduis)

⁵⁵ « this process entails presenting third world realities to an audience foreign to its complexities. » (Je traduis)

challenge : that of the artistic reconstruction, given that collective creation is a sub-genre, *sui generis*⁵⁶. (Weiss, 2004, p. 15)

J'étais bien conscient qu'il m'était impossible, malgré les cinq voyages en Colombie que j'ai effectués au cours de ma maîtrise, d'embrasser l'extrême complexité de la situation politique là-bas. Cependant, avec tout le matériel ramené dans mes bagages, (livres, affiches, cd et dvd, chapeau *vueltaio*⁵⁷, objets divers) et grâce à l'expertise de mes collègues, j'avais confiance de réussir à tirer parti du statut de « sous-genre » de la création collective. Le mot d'ordre était de nous bricoler, en laboratoire d'exploration, un univers qui évoquerait la Colombie dépeinte dans *Gallina y el otro* et dans lequel nous pourrions expérimenter nos propositions pour sa traduction scénique.

La deuxième étape du laboratoire a avant tout été consacrée à éprouver la traduction textuelle. J'ai pu heureusement compter sur l'aide de Carolina Vivas, avec qui je communiquais par courriel et qui m'a offert son entière collaboration quand le sens de certaines répliques m'échappait. Le fait qu'elle ne parle ni anglais ni français m'a obligé à être très à l'écoute quant aux intuitions que j'entretenais envers son texte ; j'étais sans cesse à l'affût afin de trouver cette voie intermédiaire qui consiste à transiger entre les deux cultures, et de surcroît, capable d'être « un corps conducteur » entre les deux cultures, de ménager proximité et éloignement, familiarité et étrangeté. (Pavis, 1990)

Je me suis présenté en répétition avec un premier jet de ma traduction, laquelle tenait compte de la *jerga*⁵⁸ et de la poésie du texte de Carolina Vivas. Ma version française constituait dès lors la fondation de mon projet de traduction scénique et tenait « donc

⁵⁶ « Traduire et monter du théâtre latino-américain dans un contexte étranger pose deux types de défis : celui purement linguistique et le problème du transfert spatio-géographique (trans-latus) dans un contexte historique et idéologique différent. Une œuvre de création-collective, cependant, pose un troisième défi : celui de la reconstruction artistique, étant donné que celle-ci est un sous-genre, *sui generis*. » (Je traduis)

⁵⁷ Chapeau colombien traditionnel.

⁵⁸ Joual colombien.

nécessairement une fonction de médiation ». (Pavis, 1990, p. 136) J'avais, de plus, gardé le titre original et le nom des personnages en espagnol : l'avantage était que le contexte rural était indiqué par le mot *Gallina* ainsi que par le nom des personnages stéréotypés, tels Telmo, la Zarca, Chusco, Gallina, Colombia, Rubiel, ce qui confirmait aux spectateurs que la pièce se situait en Amérique latine. Antoine Vitez a fait remarquer avec justesse dans ses écrits sur la traduction que « le mot samovar à lui seul suffit pour situer l'action en Russie. » Ces images d'Épinal et ces personnages picaresques seraient autant d'indices qui permettraient au spectateur, selon moi, de reconstituer son propre film dans sa tête.

Une première lecture avec l'équipe m'a permis d' « entendre » ma traduction et de la remettre en question : avais-je réussi à bien traduire les affects, soit l'ironie, le sarcasme, la rage, le désespoir et l'exaspération des personnages ? Ou, au contraire, est-ce que le texte « coulait » trop, avais-je manqué quelque chose ? (Invernel, 1989, p. 23) Nous avons fait du travail de table pendant deux semaines pour nous imprégner de l'univers particulier de Carolina Vivas. Deux des comédiens dont l'espagnol était la langue maternelle (Queka et Omar) m'ont aidé à peaufiner la traduction de certaines répliques et ont expliqué aux autres membres de l'équipe les nuances et subtilités contextuelles.

Il s'agissait maintenant, en salle de répétition, de réussir à faire, comme le suggère Philippe Ivernel dans *Traduire le théâtre*, « réapparaître l'autre histoire, l'autre culture, l'autre langue dans celle de la traduction. » (Camoin, 1989, p. 23) Rapidement, lors de cette troisième étape du laboratoire, la stratégie avec laquelle j'allais aborder ma problématique, soit l'évocation de la terreur dans *Gallina y el otro* s'est imposée : « faire appel à la “ productivité ” du spectateur. » (Pavis, 1990, p. 216)

Ce qui allait me faciliter la tâche un tant soit peu, c'était que cet « *otro* » nous est déjà moins inconnu au Québec qu'il n'a pu l'être dans les décennies passées. Bien que

cette connaissance demeure parfois superficielle⁵⁹, je pouvais compter tout de même sur ce « raisonnement analogique⁶⁰ » auquel Weiss fait allusion :

To lend oneself to the recreation of texts born out of experiences that can never really be reproduced, as is the case of Colombia today, can lead into the trap of believing that a transnational, heterotopic discourse can replace a full understanding of the particular experience. In spite of all the influences of globalized culture on the Colombia that generated these plays, these plays themselves are not a product of deterritorialization – on the contrary, they are an expression of deep national sense and of a set of circumstances whose specificity is demonstrated by the playwrights – but it is, rather, the readers/actors who are placed on those margins. Thus the text calls for a certain openness and ideological permeability among readers or spectators. The analogical intelligence that some people develop through travels abroad and exposure to the ideas of engaged intellectuals and of the new social movements is valuable, and so, too, is the will to examine parallels between other societies and our own. But two elements are essential : familiarity with the Colombian background and also a considerable level of social consciousness⁶¹. (Weiss, 2004, p. 16)

La communauté hispanophone compte pour presque 5% de la population actuelle de Montréal. Chiliens, Guatémaltèques, Salvadoriens et maintenant Mexicains et Colombiens ont fui la guerre et la violence et ont fait du Québec leur terre d'accueil. Les Québécois savent que l'Amérique latine ne forme pas un tout homogène et que,

⁵⁹ La cocaïne, le café, Pablo Escobar, Ingrid Betancourt, Botero et Gabriel Garcia Marquez sont souvent les premières choses qui viennent à l'esprit quand on parle de la Colombie.

⁶⁰ Le raisonnement analogique est une activité cognitive complexe qui implique la comparaison d'images, l'inférence et la mémorisation de relation (<https://plone.unige.ch/aref2010/communications-orales/premiers-auteurs-en-b/Raisonnement%20analogique.pdf>).

⁶¹ « Se prêter à la reconstitution de textes issus d'expériences qui ne peuvent être vraiment reproduites, comme dans le cas de la Colombie aujourd'hui, peut nous entraîner dans le piège de croire qu'un discours d'hétérotopie transnationale peut remplacer la pleine compréhension de cette expérience particulière. En dépit des influences de la mondialisation sur la Colombie qui nous ont donné ces pièces, ces pièces elles-mêmes ne sont pas le produit d'une déterritorialisation – au contraire, elles sont l'expression d'un profond sentiment d'appartenance nationale et d'un concours de circonstances dont la spécificité est démontrée par les dramaturges – dans ce cas-ci, ce sont plutôt les lecteurs/acteurs qui se retrouvent marginalisés. Par conséquent, le texte fait appel à une certaine ouverture et perméabilité idéologique de la part des lecteurs/spectateurs. L'intelligence analogique acquise par certaines personnes grâce aux voyages à l'étranger qui les exposent aux idées des intellectuels engagés et des nouveaux mouvements sociaux est précieuse, tout comme la volonté d'examiner les parallèles entre les autres sociétés et la nôtre. Mais deux éléments sont essentiels : une familiarité avec le contexte colombien et également un très haut niveau de conscience sociale. » (Je traduis)

comme toutes les grandes régions du monde, elle recouvre une diversité géographique et culturelle très vaste. Beaucoup ont pu constater par eux-mêmes l'état des lieux lors d'un voyage dans le Sud l'hiver et ils savent faire la différence entre le régime politique de Cuba et ceux du Mexique ou de la République dominicaine. Les voyageurs qui se sont aventurés quelques heures à l'extérieur de la tranquillité de leur forfait tout inclus ont pu prendre le pouls de la population et se rendre compte de la flagrante iniquité entre les pays producteurs au sud et les consommateurs au nord. On peut donc dire que le spectateur qui se retrouve dans une salle de théâtre au Québec en 2013 est mieux informé des enjeux géopolitiques et sociaux de l'axe Nord-Sud que dans les années cinquante et soixante. Cependant, bien que nous participions tous à divers degrés à cette « américanité », de l'Arctique à la Tierra del Fuego, les dénominateurs communs ne sont pas toujours faciles à identifier.

Afin de nous plonger davantage (et éventuellement aussi le spectateur)⁶² dans l'univers colombien, nous avons visionné trois films colombiens qui traitaient des *desplazados* par le biais de la métaphore : *Pequeñas voces*, *Los colores de la montaña* et *Retratos en un mar de mentiras*, lesquels nous ont finalement servi de point de référence pour notre traduction scénique.

Dans *Pequeñas voces* (Carillo, 2010), quatre enfants colombiens racontent leur quotidien, leur vie familiale, leurs jeux entre amis et l'intrusion des forces armées qui leur volent leur enfance. Cette fiction animée en 3D, créée à partir de dessins et de récits d'enfants victimes du conflit armé, porte à l'écran, de manière originale et touchante, la violence de la guerre, comme l'explique la journaliste Sophie Bourdais :

Le choix du sujet justifie à lui seul l'emploi de la grammaire de l'animation. Il ne s'agit pas de combler une absence d'images « réelles », ni d'explorer l'inconscient des personnages comme dans d'autres documentaires animés,

⁶² Les bandes annonces des trois films étaient présentées en boucle dans la salle avant la conférence-démonstration.

mais de filtrer l'insupportable pour que le spectateur accepte de s'y confronter. Sachant que ledit spectateur, dans le projet des auteurs, peut être un enfant (d'au moins sept ans en Colombie, peut-être plus âgé dans nos contrées épargnées par les conflits armés) aussi bien qu'un adulte. Jairo Carrillo et Oscar Andrade ont d'ailleurs écarté du film les récits les plus atroces. Ce qui est, en soi, assez éloquent, tant ce qu'il raconte est déjà révoltant. (<http://television.telarama.fr/television/les-petites-voix-colombiennes-qui-ont-fait-fremir-nyon,67332.php>).

Nous nous sommes appliqués ensuite à mettre en évidence les similitudes, dont celle de s'adresser au public à hauteur d'enfants, entre ces « pas de côté paraboliques » qu'étaient l'emploi de la grammaire de l'animation dans *Pequeñas voces* et celle de la marionnette, dans *Gallina y el otro*.

Los colores de la montaña (Arbelaéz, 2010) aborde, quant à lui, le sujet de la violence des mines antipersonnelles dont sont victimes les enfants et qui en laissent un grand nombre mutilés et handicapés chez les populations rurales en Colombie. Ces deux films utilisent « le thème de l'enfance mise à mal par la guerre et la violence des conflits ancrés dans la brutale réalité colombienne. » En visionnant ce film avec l'équipe, nous avons pu voir et ressentir (dans une certaine mesure) la détresse et la misère vécues quotidiennement par les *desplazados* : entassement dans les zones périurbaines, conditions de vie précaires, pertes de repères familiaux et culturels. Il nous fallait identifier en répétition ce qui donne à ces victimes « une universalité et une force qui dépasse le seul cadre de la Colombie⁶³. »

Le film *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2010), parabole poignante de tant de villages massacrés, emprunte, quant à lui, la grammaire du *road-movie* (un peu à la manière de *Gallina y el otro* dans la scène d'ouverture) pour raconter l'histoire d'une adolescente qui retourne sur les lieux du crime pour réclamer son héritage. Ces trois œuvres ont en commun d'induire l'horreur de la situation en fournissant des

⁶³http://www.gebekafilms.com/catalogue/LES_COULEURS_DE_LA_M_153/Dossier%20pedagogique%20Colores%20de%20la%20montana.pdf.

indices et des signes d'une violence qui n'est pas visible, mais qui est bien présente. L'emprunt à la forme de la parabole nous apparaissait intéressant pour notre projet : l'esthétique filmique de *Retratos en un mar de mentiras* renonce à la catharsis et lui substitue un encouragement à l'effort d'interprétation et de compréhension, au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac. (Sarrazac, 2002)

En contrepoint à ces films, nous avons aussi visionné des publicités du bureau du tourisme colombien (<http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/destino>). Il était pour moi de la plus grande importance que mon équipe (et ultimement le public qui visionnerait ces images juste avant le début de ma conférence-démonstration) puisse se rendre compte de la beauté et de la résilience du peuple colombien, afin que chacun se débarrasse à son tour des préjugés entretenus envers ce pays ravagé par plus d'un demi-siècle de guerre civile, de déplacements forcés et de lutte au narcotrafic.

3.2 Traduire l'espace scénique de « *el otro* »

Dans un premier temps, j'avais imaginé transformer la salle Claude-Gauvreau en un gigantesque « gallodrome. » Ce dispositif scénique visait à plonger le spectateur dans cette réalité colombienne. J'aurais mis en scène les comédiens et les marionnettes au centre de la scène et j'aurais placé les spectateurs tout autour sur des estrades, comme s'ils allaient assister à un combat de coqs, sport sanglant très populaire en Colombie. Je voulais mettre « du spectaculaire » sur la scène, au sens de ce qui frappe les sens, attire l'attention de celui qui regarde en raison d'une non-quotidienneté, d'un aspect exceptionnel, inattendu, du dépassement d'une norme admise. Un peu comme les propriétaires de ces coqs qui les équipent parfois de rutilants ergots métalliques, pour qu'ils puissent causer encore plus de dégâts à leurs adversaires. J'espérais, par ce procédé scénique, « produire un effet de choc visuel, auditif, émotionnel, qui saisirait les spectateurs ou les absorberait, non par l'intermédiaire de ce que raconte la pièce, mais par la façon dont celle-ci allait être montée, mise en scène. Le spectaculaire agit

sur le corps du public de façon physiologique. » (Picon-Vallin, 1997, p. 63) Bref, ma première idée était de faire peur au public...

Mais après avoir visionné différents documentaires sur les *desplazados* ainsi que deux-trois combats de coqs sur *Youtube*, j'ai soudainement été pris de ce qu'on appelle en anglais « Compassion Fatigue » ou « épuisement de la compassion. » À force d'être exposés sans cesse à des images de violence, de souffrances et de pauvreté, l'équipe de création et moi avons vite compris que cette saturation médiatique déshumanisait les victimes et atténuait notre compassion et notre empathie à l'égard des drames qui les affligeaient. Cela aurait fort probablement entraîné le même effet d'indifférence chez les spectateurs face à cette histoire, de laquelle ils auraient détourné le regard. Et surtout, cela condamnait le public à la passivité et au désengagement. Je voulais plutôt l'inclure dans la représentation :

Le lieu n'assemble pas deux zones simplement opposées – l'une d'où l'on voit, l'autre donnée à voir – mais un espace complexe. La scène est un lieu où l'on voit et entend, ceci dès l'origine. La première figure du théâtre grec n'étant pas le héros, mais le témoin incarné par le chœur, l'action est toujours regardée. En conséquence, le jeu s'ouvre: le spectateur a sa place sur l'aire de jeu, la salle et la scène ne sont pas deux espaces hétérogènes, il peut y avoir interaction. (Helbo, 2007, p. 55)

Mais surtout, c'était aller à l'encontre de la démarche de l'auteur, qui cherchait avec sa pièce à « passer de l'horreur à la poésie. » Nous sommes donc revenus à la case départ, soit à l'esthétique originale de la *caja negra* employée par la production de l'Umbral Teatro, cette boîte noire avec pendrillons que Roubine qualifie de « décors d'imprécision, des sortes de toile de fond qui, pour rester polyvalents, ne pourraient évidemment rien figurer de particulier [...] seulement un simple jeu de nuance colorée. » (Roubine, 2004, p. 110)

Notre idée était d'actualiser et de dépolssiérer cette *caja negra* pour notre traduction scénique, en privilégiant un « retour à un " théâtre pauvre ", non pas selon l'ambitieuse approche de Grotowski, mais, plus humblement, pour remettre le théâtre

à plat, explorer ses ressources sans *a priori* et lui rendre une jeunesse, et une jeunesse, que la prospérité de ces vingt dernières années lui avait plus ou moins fait perdre. » (Roubine, 2004, p. 187) Nous avons imaginé, avec la scénographe Marilène Bastien, un castelet « électronique » qui évoquait une camionnette dont la carrosserie était composée d'un amoncellement de valises de façon à suggérer la fuite en catastrophe d'un village. Un écran de télévision plasma tenait lieu de boîte de « pick-up » et remplaçait la toile de fond. Ce dispositif scénique s'inspirait du célèbre tableau *Les Ménines* de Diego Vélasquez, exposé au Musée du Prado à Madrid. Le but était de créer une triple mise en abyme de mon sujet, comme dans ce tableau. Cette triangulation spectateur/castelet colombien/castelet québécois autorisait une confrontation entre les contextes différents qui aboutirait sur une relecture ou réinterprétation du drame des *desplazados* victimes du massacre évoqué, mais non représenté sur scène⁶⁴. (Laborie, 2012) Ce « pas de côté » supplémentaire serait à l'image du jeu de miroirs politique auquel se prêtait l'État colombien pour confondre l'opinion internationale.

Cependant, plutôt que de faire appel à des miroirs pour créer un jeu de reflets comme dans le tableau de Vélasquez, nous avons utilisé un écran de télévision plasma en guise de miroir sans tain, pour dévoiler ce qui se trouvait réellement de l'« autre » côté desdits miroirs. Cette proposition utilisait la vidéo non dans une approche traditionnelle de théâtre documentaire, mais davantage dans l'esprit du Mapa Teatro⁶⁵, qui entremêle réalité et fiction à la manière d'un rêve, ce qui, selon les

⁶⁴ <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/553>.

⁶⁵ C'est en 1984 que Rolf et Heidi Abderhalden, qui sont frère et sœur, ont fondé à Bogotá le Mapa Teatro. Formés en Europe - leur père était d'origine suisse -, ils ont, comme de nombreux artistes programmés cette année dans le Festival, suivi à Paris les cours de l'école de Jacques Lecoq. Installés dans un vieil immeuble du centre de Bogotá, ils y mènent, notamment depuis 2002, un travail multiforme (théâtre documentaire, installations visuelles) à la lisière entre réalité et fiction, en lien étroit avec les quartiers et leurs habitants : « *Nous ne tentons pas de résoudre des problèmes sociaux, mais de les manifester dans les territoires de l'art qui sont les nôtres.* » *Los Santos Inocentes* est le premier volet d'une trilogie intitulée *Anatomie de la violence en Colombie*, dont la deuxième partie, qui vient d'être créée, est un montage à partir de propos authentiques tenus par Pablo Escobar,

Abderhalden, correspondrait à une façon spécifiquement colombienne de percevoir la réalité. Heidi et Rolf Abderhalden ont expliqué, plus en détail, dans une entrevue qu'ils donnaient pour leur pièce *Los Santos Inocentes* présentée au Festival d'Avignon, l'utilisation qu'ils faisaient du multimédia dans leurs spectacles :

cette forme que vous définissez comme onirique traduit plutôt une tension entre notre subjectivité personnelle et une subjectivité plus collective. Cette tension est sans doute une des choses qui nous intéresse le plus, car elle met en évidence la relation entre le micro-politique et le poétique. Le théâtre est pour nous un espace de réélaboration, de resignification, de problématisation de la réalité. C'est dans ces possibilités-là qu'il nous intéresse le plus. (Abderhalden, 2012)

Restait à déterminer si cette idée de castelet électronique, avec son écran géant de télévision plasma, était efficace. Techniquement, j'espérais faire dialoguer entre elles la captation de l'Umbral Teatro et notre traduction scénique, en utilisant l'écran comme miroir, afin de permettre au public de comparer et juger de l'efficacité du procédé. Mais ce miroir, venait-il dévier, faciliter ou au contraire bloquer l'accès au drame de *Gallina y el otro* ? En théorie, cette proposition devait activer la réflexion du public, mais en pratique, le piège d'une hypnose cathodique collective, où le spectateur se verrait privé momentanément de son jugement, subsistait. Mais avant de parler de la vidéo, je vais parler de la marionnette qui m'a, entre autres choses, permis de laisser l'histoire de *Gallina y el otro* aussi ouverte que possible.

3.3 Traduire la marionnette de « *el otro* »

Pour notre version québécoise de la scène d'ouverture, *Telmo me lleva a la feria*, dans laquelle Telmo, Gallina et Chusco s'en vont au village, inconscients qu'ils sont du massacre qui les attend, il me fallait trouver une façon de recadrer le drame des *desplazados*. Je voulais trouver une façon d'inscrire cette tragédie dans un espace

mythique qui l'universaliserait et le ritualiserait⁶⁶. (Vergara, 2004) Nous avons d'abord « traduit » le castelet en troquant la camionnette de style « pick-up » de la création colombienne, pour un amoncellement de valises fait à la va-vite. Notre proposition impliquait aussi que les marionnettistes manipuleraient à vue plutôt que cachés comme à Bogotá.



Figure 2. Catherine Renaud-Dessureault et la Gallina version québécoise.

Nous nous sommes interrogés sur la fonction et la fabrication de la marionnette de Gallina. Comme les *desplazados*, je l'imaginais avoir tout perdu, même ses plumes. Je voulais que son corps porte les cicatrices des victimes. Je l'imaginais nue et crue comme un poulet dans un comptoir de supermarché, le visage mimant pour le spectateur d'ici la dérégulation et la putréfaction à venir. Une espèce de Frankenstein qui se serait recousue elle-même à partir des carcasses abandonnées dans les

⁶⁶ Dans le programme du spectacle.

dépotoirs (voir Figure 2). Bien qu'effrayante, je voulais qu'elle représente surtout l'incroyable résilience du peuple colombien. Si elle était tête de linotte dans la version de Bogotá, je lui voulais un côté vieille âme au Québec, un mélange de Manuelucho Sepúlveda, de marionnette *paisa*⁶⁷ colombienne et d'une sorte de Fred Pellerin. Gallina, dans son incarnation québécoise, serait, d'après moi, la clé de voûte facilitant la cohésion entre les différentes déclinaisons de la terreur dans le texte de Carolina Vivas. Fait-elle office de coryphée, de fou du roi ou de bateleur de théâtre de Grand Guignol ? Unique témoin et survivante des massacres à répétition qui eurent lieu dans les villages, la terreur pourrait bien passer par elle. Pour Chusco, nous avons gardé le masque grouin. J'ai remplacé la musique enfantine et rassurante du musicien bogotano Nacho Rodriguez par la musique endiablée de Toto la Momposina, figure emblématique de la musique colombienne, et ce, afin de mieux suggérer l'idée de mouvement chaotique du camion/castelet filant à toute allure sur une route de terre.

Par contre, pour la scène de l'éborgnage, version québécoise, l'évocation ne pouvait suffire. Le fait que ce geste, d'apparence plutôt anodine dans la création colombienne, constituait une référence directe aux massacres perpétrés à grande échelle, était une évidence pour le public bogotano. Personne ici n'aurait pu se figurer sa portée tragique. Il me fallait, au contraire, exagérer le moment où Gallina crève les yeux à son ami Chusco. Comme il était hors de question pour moi d'avoir recours à des images tirées des bulletins de nouvelles colombiens pour dire cette violence, j'ai emprunté à l'imaginaire des films de zombies et de morts-vivants, si populaires de nos jours, pour la suggérer par le biais d'un pas de côté. Nous avons utilisé des œufs de caille auxquels nous avons ajouté du colorant rouge, pour signifier le sang qui coule lorsque Gallina crève les yeux de son ami Chusco. Par ce procédé « gore » à souhait, véritable moment de théâtre grand-guignolesque, nous voulions métaphoriser *toutes* les violences et *tous* les massacres en Colombie. La marionnette

⁶⁷ De Medellin.

à gaine, traditionnellement conçue pour l'interprétation de sujets violents et transgressifs, m'autorisait ce manichéisme à la Dr. Jekyll et Mr. Hyde. Ceci dit, ma Gallina québécoise, tout aussi épeurante et cauchemardesque soit-elle, ne pouvait, à elle seule, évoquer l'entièreté de la terreur de ce drame horrible.

3.4 Traduire le cauchemar « *del otro* »

L'onirisme est très présent dans la dramaturgie colombienne. C'est pourquoi j'ai repris à mon compte ce ressort dramatique, dont Carolina Vivas fait elle aussi abondamment usage. Gallina et Rubiel, tout au long de la pièce, font des rêves prémonitoires. Leur don de voyance, en plus de celui de pondre des œufs gigantesques pour Gallina et voir des revenants (en l'occurrence son fils) pour Rubiel, reprennent les codes du réalisme magique et, dans le cas des rêves prémonitoires, de l'onirisme. C'est pourquoi j'ai imaginé que ma Gallina québécoise pourrait non seulement projeter ses cauchemars sur la scène, mais aussi sur un grand écran. J'ai donc utilisé Gallina comme vidéoprojecteur pour présenter un extrait vidéo à la fin de la scène d'ouverture pour clarifier le contexte dans lequel s'inscrit le drame de *Gallina y el otro*. Je voulais suggérer que, de ses yeux exorbités, s'échappait un cauchemar. Ce cauchemar était incarné par le documentaire *Impunity* de Juan José Lozano et Hollman Morris⁶⁸. Les images du documentaire, contrairement aux images des bulletins de nouvelles qui sidèrent et estomaquent celui qui les regardent,

⁶⁸ Ce documentaire rigoureux décrit étape par étape l'échec du processus judiciaire mis en place en Colombie après l'arrêt des hostilités qui mirent aux prises les guérillas des FARC, l'armée et la police et les forces paramilitaires. L'opération " *Justice et paix* " visait à désarmer les groupes paramilitaires, à juger les auteurs de crimes tout en limitant l'arsenal pénal, de façon – officiellement – à ne pas décourager les redditions et les retours à la vie civile. Au fur et à mesure que le cinéaste Juan Lozano et le journaliste Hollman Morris égrènent les étapes de " *Justice et paix* ", la question surgit de la vraie nature du dispositif. Les chefs des unités paramilitaires que l'on accuse d'avoir fait disparaître des dizaines de milliers de civils, qui très souvent n'avaient rien à voir avec la guérilla, restent évasifs, donnent juste assez d'informations pour ne pas donner l'impression de ne pas se moquer des familles de victimes. Malgré l'appui de la justice internationale, le processus s'enlise, entravé, entre autres, par l'extradition de la plupart des hauts responsables des formations paramilitaires vers les États-Unis, qui les accusent de narcotrafic. Cet exposé rigoureux relève toutefois plus du pur journalisme que du cinéma (http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/04/24/impunite-en-colombie-la-justice-hors-d-atteinte_1690587_3476.html).

dénoncent et commentent la violence du conflit dont il est question dans la pièce de Vivas, ce qui constitue un « pas de côté » inestimable pour ma présentation. L'extrait tiré d' *Impunity* montre un groupe de paramilitaires qui débarquent dans un village pour servir un avertissement aux habitants. Là, nous n'avons plus affaire à de la fiction, comme dans les extraits des trois films colombiens mentionnés plus haut. *Impunity*, avec ses images filmées par une caméra cachée aux risques et périls des réalisateurs, nous plongeait brutalement au cœur du drame des *desplazados*. À voir la tête des habitants, on comprend que le massacre est imminent. L'extrait ne montre pas l'effusion de sang, mais la promesse de l'effusion de sang, ce qui, à mon sens, est la quintessence de l'évocation de la terreur. Subitement s'opère pour le public dans la salle un revirement inusité de vision (caméra) objective à vision (caméra) subjective en raison duquel le spectateur se retrouve malgré lui parmi la foule de villageois terrorisés. J'espérais que le spectateur médusé ressente dans son siège de la terreur sourde à la vue de ces agresseurs masqués, supposément venus le libérer d'il ne sait trop quelle menace, s'adressent aussi à lui. Mieux encore, le spectateur s'identifierait peut-être malgré lui aux *otros* du titre de la pièce de Carolina Vivas ?

La scène intitulée « He puesto un huevo inmenso », dans laquelle Gallina pond un œuf de malheur gigantesque, constitue un autre moment de la pièce où la poule anticipe la tragédie à venir, en la projetant sur un écran. Cette projection est plus qu'un rêve, plus qu'un cauchemar, c'est presque une hallucination. Avec la scène de l'éborgnage « trash », je souhaitais qu'elle fournisse au spectateur une clé de plus pour décoder le drame des *desplazados*.

À mes yeux, cette utilisation de la vidéo, telle que défendue par les gens du Mapa Teatro, allait faciliter la compréhension pour le public d'ici, intuition qui m'a été confirmée lorsque j'ai vu leur pièce *Los Santos Inocentes* au Festival d'Avignon, en 2012. L'intention avouée des concepteurs était de présenter du théâtre totalement ancré dans le contexte colombien et sa problématique, en cherchant à garder « un

rapport fort entre le local et l'universel⁶⁹ ». Après avoir vu cette représentation, il m'est apparu clairement que sans l'utilisation des extraits vidéo qui montraient les célébrations de *Los Santos Inocentes*⁷⁰ au village, le public n'avait aucune chance de savoir de quoi traitait la pièce et ce projet théâtral des Abderhalden⁷¹, présenté hors de la Colombie, se serait avéré complètement opaque. Par contre, la projection de ces scènes pendant que les comédiens jouaient sur le plateau permettait au pouvoir créateur du public d'être « mis en résonance et à l'émotion de ne pas rester en latence: il laissait ses contrées oniriques se déployer. » (Andreu, 2011, p. 22)

D'où l'importance, selon moi, de projeter cette scène clé du film *Impunity* (Lozano, Moris, 2011) dans ma traduction scénique de *Gallina y el otro*. Le recours à la projection d'images d'archives à l'arrière-plan, montrant des villageois rassemblés dans un stade par des hommes en armes et treillis, présentait deux avantages. Ainsi exposées, ces images donnaient non seulement du crédit à la parole tant pathétique que plurivoque des personnages de *Gallina y el otro*, mais elles fournissaient également « l'occasion au spectateur d'observer par lui-même certains processus à l'origine de leurs décisions prises plus tard au cours de la représentation. » (Brecht, 1999) En voyant à l'écran le chef cagoulé de l'AUC⁷² entouré de paramilitaires s'adresser aux villageois résignés, le spectateur pouvait du coup évaluer par lui-même la dangerosité de la situation et s'identifier à la terreur ambiante.

⁶⁹ http://www.lexpress.fr/culture/festival-d-avignon-2012-los-santos-inocentes-piece-singuliere-du-mapa-teatro_1137610.html#dA7tElhiHgOsHkea.99.

⁷⁰ Fête colombienne célébrée chaque année le 28 décembre, jour des Santos Inocentes (Saints Innocents), à Guapi. Fruit du syncrétisme religieux, cette fête est un héritage de la célébration du massacre biblique des innocents de Bethléem ordonné par le roi Hérode. À l'occasion de la célébration du massacre, les habitants, essentiellement des esclaves noirs, avaient été autorisés par leurs maîtres à pratiquer un rituel hautement symbolique: ce jour-là, les hommes mettaient des masques d'hommes blancs, se costumaient en femmes de blancs, et les fouettaient. En savoir plus sur http://www.lexpress.fr/culture/festival-d-avignon-2012-los-santos-inocentes-piece-singuliere-du-mapa-teatro_1137610.html#5CzAFzOX5Be3yjUL.99.

⁷¹ Mapa Teatro travaille présentement sur un triptyque théâtral intitulé *Anatomía de la violencia en Colombia*, qui inclut *Los Santos Inocentes* et *Discurso de un hombre decente*. La troisième pièce est à venir.

⁷² Autodéfenses Unies de Colombie, un des principaux groupes paramilitaires du pays.

Deuxièmement, cet extrait vidéo suggérait objectivement au spectateur, sans avoir à les montrer, les meurtres, massacres, disparitions, décapitations, démembrements, dépeçages et autres actes de torture ayant eu lieu dans les villages voisins. La réalité projetée à l'écran allait donner du relief au discours des personnages de *Gallina y el otro* : dorénavant ces derniers pouvaient raconter à leur guise le massacre à venir à un spectateur québécois maintenant outillé pour déchiffrer cette fable épique.

Il nous restait finalement, à mon équipe et à moi, à vérifier une hypothèse en ce qui a trait à ma problématique : la distribution des comédiens. J'avais la chance de pouvoir compter sur Queka et Omar qui voulaient bien se prêter au jeu. Même s'ils n'étaient ni l'un ni l'autre colombien, mais en l'occurrence péruvien et mexicain, je trouvais intéressant qu'ils aient connu, chez eux, avant d'arriver au Canada, une violence qui s'apparentait à celle de la Colombie. Leur vécu émotif a été, en salle de répétition, une ressource inestimable.

3.5 Distribuer « *el otro* »

Mon deuxième axe de recherche traite de distribution typée (*typecasting*) et de distribution daltonienne (*colorblind casting*). Il a pour objet la problématique de l'origine ethnique qui diffère, venu le temps de distribuer les rôles, selon qu'on soit en Europe, au Royaume-Uni, en Amérique latine ou au Québec. Le débat n'est pas nouveau. On n'a qu'à penser à l'affaire Koltès, il y a quelques années à la Comédie-Française. Le metteur en scène, Muriel Mayette, avait distribué le rôle d'Aziz à un acteur qui n'était pas arabe. Le théâtre avait été frappé par une injonction interdisant la présentation de la pièce, ce qui avait provoqué un tollé. Barnaby King⁷³ s'est posé la même question lorsqu'il est allé jouer *Kilele* (Vergara, 2004) avec les comédiens du Teatro Varasanta de Bogotá dans le village de Chocó, donc devant les paysans qui

⁷³ Metteur en scène britannique qui privilégie l'approche du jeu clownesque. Fondateur du festival Clown Encuentro et de la compagnie Flawed Genius.

avaient été victimes du massacre de 2004, dont était inspirée la pièce. Après la représentation, il s'est demandé si ce n'était pas :

arrogant, or merely naïve, to believe it is possible to communicate across the chasm of cultural, social, and economic difference that separates, say, the white/mestizo members of the Varasanta theatre company, from the African-descended population of Chocó? What right do we have to come here and play their cultural forms back to them?⁷⁴ (2008, p. 89)

À Montréal, l'espagnol est la troisième langue parlée. Devrais-je faire appel à une distribution latino-américaine, québécoise ou mixte, pour monter *Gallina y el otro*? Les codes pour évoquer la terreur sont-ils les mêmes selon notre origine ethnique? La question m'est apparue vitale lorsque j'ai pensé jouer le rôle de Rubiel, un campesino colombien jubilaire ou, comme on dirait ici, un retraité québécois qui décide de retourner vivre dans son village natal. J'avais l'âge du personnage, me débrouillais bien en espagnol et j'étais allé en Colombie à cinq reprises pour rencontrer des gens de théâtre là-bas. Mais, pour des raisons que j'ignore, cela m'apparaissait tout aussi impensable que de personnifier un Attikamek ou un Innu sur scène ici au Québec. J'aurais eu l'impression de manquer de respect pour leur héritage culturel.

Pour en avoir le cœur net, j'ai eu cette idée de présenter deux versions de la scène intitulée « Premonición. » Une a été jouée par une distribution latino-américaine et l'autre par une distribution québécoise « des régions. » Quel accent leur demanderais-je de prendre? Français international, jerga, joyal, latino? Jean-Michel Desprats affirme, pour sa part, que le jeu de l'acteur participe aussi à la traduction : « une simple intonation, un mouvement sur le plateau, peuvent illuminer d'un coup ce que le texte manifeste d'obscur. Il y a toujours une part manquante au texte théâtral, mais cette incomplétude est organique et vitale. » (Desprats, 1996, p. 96) C'est ce que

⁷⁴« arrogant, ou tout simplement naïf, de croire qu'il est possible de combler le fossé entre les différences culturelles, sociales, et économiques qui séparent, disons, les acteurs bogotanos et britanniques de classe moyenne du Teatro Varasanta et la population afro-caribéenne de Chocó? De quel droit débarquons-nous chez eux pour leur représenter leurs formes culturelles? » (Je traduis)

nous voulions vérifier en répétitions. J'ai demandé au public, lors de notre présentation, de porter attention au langage corporel des deux distributions. Est-ce que leur gestus nous éclaire davantage sur la situation ? Le même texte est utilisé mot à mot dans les deux scènes : est-ce que l'accent des comédiens québécois et latinos par le fait de leur familiarité ou de leur étrangeté, enrichit ou appauvrit la proposition, d'évocation de la terreur ? Ou est-ce que cela revient au même ? J'ai proposé deux traductions scéniques du même extrait, une dirigée par Queka avec les acteurs québécois et l'autre par Véronique avec les acteurs latinos, pour vérifier s'il y a lieu de préférer la distribution dite neutre ou « colorblind⁷⁵ » à une distribution « typée » ou « d'origine »⁷⁶, ou même à un mélange des deux.

Dans la scène « Premonición », la terreur est à son comble. Comme dans la tragédie grecque, le drame de la guerre se déroule en coulisse. Sur scène, c'est plutôt un drame domestique qui se déploie : Colombia et Rubiel, un couple de retraités, tentent d'avertir les autorités gouvernementales et la Croix-Rouge que les agresseurs sont tout près et qu'un massacre est sur le point de se produire, mais en vain. Ils craignent surtout pour la vie d'Eugenio, leur fils, qui est parti de Bogotá pour venir à leur secours. La méfiance règne : les gens du village sont soupçonnés à la fois par les guérilleros de travailler pour l'armée et par l'armée de soutenir les guérilleros. Il importait pour moi que le public comprenne la difficulté extrême de vivre dans un tel climat. J'ai fait appel, en premier lieu, à une distribution dite « typée » pour cette version. L'important, pour cet essai, était que le public québécois identifie les acteurs comme étant latino-américains. L'enjeu était de vérifier si une distribution « typée » donnait plus de crédibilité aux personnages et à la pièce. Est-ce que cela faisait ressortir davantage la terreur sourde que je cherchais à injecter dans « mon » *Gallina y el otro* ? Dans une plantation qui en suggérait l'esthétique, nous avons adopté la

⁷⁵ Très courant aux États-Unis et en Angleterre, cette pratique ne tient pas compte de l'origine ethnique du personnage.

⁷⁶ Soulignant au passage les énormes différences et particularités de plus de la vingtaine de pays de ce continent, notamment entre celle de la population du Cône sud et de l'Amérique centrale.

sensibilité du théâtre réaliste québécois d'il y a trente ans, celle des classiques comme *Le temps d'une vie* de Roland LePage, *Un reel ben beau ben triste* de Jeanne-Mance Délisle ou *C'était à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge. La question consistait à savoir si cette hybridation d'images d'Épinal de notre terroir avec l'emploi d'acteurs latino-américains améliorerait la lisibilité dramatique de *Gallina y el otro*. Force est de constater que cette idée brouillait davantage les pistes, qu'elle n'éclairait le public sur la situation des *desplazados* colombiens. Je dois dire aussi que l'accent latino des deux acteurs, dans un tel contexte, suggérait plutôt qu'on était en présence de deux immigrants, récemment débarqués au Québec, et qu'au lieu de renforcer ce message d'un massacre imminent (et inimaginable chez nous), ce choix scénique confondait davantage le public.

Nous avons ensuite repris la même scène, mais avec une distribution québécoise, pour incarner des personnages colombiens. Précédemment, j'ai affirmé que cela me posait un problème, même si je n'arrivais pas à mettre le doigt dessus. Peut-être parce que sur une scène à Bogotá, c'est moi l'étranger, l'autre, le gringo ? Comme les deux acteurs de la distribution « pure laine », Guy, de Baie-Comeau, et Véronique, de Montréal, ont une origine ethnique qui ne correspond pas à ce qui est généralement attendu pour incarner les rôles de Colombia et de Rubiel ; techniquement, on peut parler ici de « colorblind casting. » En Europe, l'exemple le plus connu de ce type de distribution, ces dernières années, est *Le Mahabharata*, cette épopée sanskrite de la mythologie hindoue, que Peter Brook a montée au Festival d'Avignon pour la première fois en 1985. Le seul critère qui comptait était le talent de l'acteur, pas sa nationalité. Le danger dans ce type d'aventure est de donner une image idéalisée ou romantique d'une culture, comme dans le cas des Français qui entretiennent parfois l'image de « ma cabane au Canada » lorsqu'ils pensent au Québec, ou encore, comme dans le cas du film *Slumdog Millionaire*, du réalisateur Danny Boyle, qui, en faisant l'apologie de la pauvreté des bidonvilles en Inde, porte un regard doucereusement impérialiste sur la réalité de ses habitants. Dans le cadre du laboratoire, il m'est vite

apparu évident que le métissage scénique et audiovisuel des genres latinos et québécois, s'il était intéressant du point de vue esthétique, ne contribuait pas nécessairement à faire comprendre le contexte socioculturel de *Gallina y el otro*. Au final, tous les personnages représentent et mettent en opposition différentes strates de la société colombienne : le rural versus la ville, les médias versus la réalité, les démunis et laissés-pour-compte versus la démocratie. Était-ce si important que les comédiens soient exclusivement d'origine latino-américaine ? D'autant plus que la population colombienne est elle-même fondamentalement métissée et qu'elle possède des éléments des trois « appartenances ethniques » originaires (indigène, espagnole et afro-caribéenne), sans que l'on puisse établir une prépondérance réelle, si ce n'est l'usage généralisé de la langue castillane, ce qui a amené la Colombie à considérer la culture hispanique comme culture de référence⁷⁷.

Nous avons conclu la conférence-démonstration avec un « ratage », que nous assumions totalement, de *casting* croisé⁷⁸. Cette affirmation de Weiss, au sujet des « casting » multiculturels et de la façon d'éviter l'ethnocentrisme au théâtre, m'avait interpellé :

the notion of « recolonization » was not difficult for a particular group to comprehend, but it would probably be a difficult nut to crack with many a group of actors or other spectators who may be less disposed or able to comprehend neocolonial culture and the contradictions inherent in the relationship between First-and Third-World experience⁷⁹.(Weiss, p. 17)

C'est pourquoi nous avons tout fait pour jouer à fond les stéréotypes dans la scène de l'« Emperatriz », dans laquelle un paramilitaire/guérillero latino-américain vient menacer une villageoise « pure laine » terrorisée. J'ai demandé à Omar de jouer

⁷⁷ <http://www.avenue-colombie.com/peuples.php>.

⁷⁸ Qui mêle, pour cet essai scénique, latino et québécois.

⁷⁹ Je traduis : « La notion de recolonisation n'était pas difficile à comprendre pour un groupe en particulier, mais donnerait probablement du fil à retordre à plusieurs groupes d'acteurs ou spectateurs moins enclins ou capables de comprendre le néo-colonialisme culturel et les contradictions inhérentes aux rapports entre le premier monde et le Tiers-Monde.

pleinement tous les clichés entretenus envers l'Amérique latine et sa junte militaire pour qu'il éveille malgré nous un sentiment extrême de racisme et, pourquoi pas, de xénophobie. Véronique jouait la victime dans les règles de l'art des *telenovelas* si populaires là-bas. Même si je trouvais cette proposition amusante, elle n'offrait rien d'intéressant au public pour ma recherche, sinon qu'elle montrait une vision d'un certain Québec rural catholique et xénophobe, effrayé à l'idée de se voir envahir par des immigrants latinos.

« Escarnio », la grande scène finale et poétique de mon essai scénique, a été reprise exactement comme dans la captation de Bogotá. Je trouvais que la sensibilité de Catherine Renaud-Dessureault était l'exemple patent d'une transculturation réussie et répondait à la question de Lourdes Arizpe : comment métisser sans dominer ? Catherine avait été la première à s'intéresser à mon projet ; elle a surtout réussi à me convaincre que la marionnette pouvait porter sur ses épaules le poids de ce drame. Elle a été la confidente de mes angoisses d'acteur qui se risquait pour la première fois à mettre en scène un spectacle de marionnettes pour adultes, traduit d'une autre langue en plus. Elle s'était jointe à l'équipe pour améliorer son jeu, et je dois dire qu'elle y est parvenue haut la main. Grâce à son authenticité, elle a su trouver sa confection, sa manipulation, et son interprétation de la marionnette de Gallina, la poule, le chemin qui menait sans le dénaturer à l'autre, à l'*otro* :

comme un phénomène ou une thématique mais aussi et surtout comme une véritable « sensibilité », un ensemble d'attitudes, d'affects et de comportements qu'on peut appeler une aïsthesis et un éthos, soit une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui, mais de son propre rapport au monde, un monde qui ne peut plus se penser à partir d'une identité fondatrice et exige d'emblée une prise en compte de son altérité constructive. (Harel, 2007, p. 9)

Ce pont « théâtral » que je souhaitais créer entre le Québec et la Colombie, ce pays que je voulais faire découvrir du haut de mes cinq petits voyages là-bas, j'en ai posé désormais la première pierre et les liens sont établis entre les institutions théâtrales

d'ici et la communauté théâtrale de Bogotá, Medellín et Cali. En conclusion, je parlerai de l'altérité qui m'a paru la modalité la plus utile lors de mes laboratoires d'exploration.

CHAPITRE IV

LE PUBLIC : CET AUTRE ET ULTIME *OTRO*

Pavis affirme aussi, à juste titre, que « jamais l'humanité n'a autant contemplé et manipulé les diverses cultures du monde, mais jamais elle n'a aussi mal su quoi en faire. » (1990, p. 7) Et c'est vrai que, de nos jours, il est difficile de s'y retrouver parmi toutes ces disciplines, de l'hybridation à la créolisation, en passant par la tropicalisation⁸⁰ qui parlent de l'Amérique latine en termes colonialistes. Je voulais aussi éviter à tout prix « cette tendance qu'ont certains artistes occidentaux de considérer leur recherche de " l'Autre " simplement comme une façon d'enrichir leur propre pratique⁸¹ » (King, 2008, p. 102) et respecter la mise en garde servie par Bharucha aux metteurs en scène interculturels :

de ne pas exploiter les pays " donneurs " en s'appropriant leur substance comme de sournois vampires occidentaux, alors même que ces artistes font précisément l'effort de ne pas réduire une culture à l'autre, tout en aménageant des passerelles théoriques et métaculturelles qui permettent d'observer un va-et-vient entre elles, alors que ces cultures, indienne ou

⁸⁰ « Tropicalization, in other words, is the magnifying glass through which other cultures, including that of Latin America, are being observed from the outside, [...] preserving the myths, fictions and beliefs that seem to confirm the superiority of the onlookers from a cultural, social or political standpoint. » (Appadurai, 1993, p. 424)

⁸¹ « some Western artists to consider their investigations of the " Other " simply as a means of enriching their own practice. »

japonaise, ont elles-mêmes abondamment puisé dans le réservoir technologique occidental, pour le meilleur ou le pire. (Pavis, 1990)

J'ai plutôt retenu des solutions proposant une approche plus valorisante pour représenter *el otro* : internationalisme, pluralisme, transculturalisme et interculturalisme, lesquels insistent sur les bienfaits du dialogue entre les cultures, s'opposant au multiculturalisme, qui a trop souvent mené à la ghettoïsation et à l'incompréhension entre les peuples. (Couture, 2012, p. 58) C'est pourquoi j'ai privilégié l'altérité, qui s'imposait :

comme un phénomène ou une thématique mais aussi et surtout comme une véritable « sensibilité », un ensemble d'attitudes, d'affects et de comportements qu'on peut appeler une aisthesis et un éthos, soit une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui, mais de son propre rapport au monde, un monde qui ne peut plus se penser à partir d'une identité fondatrice et exige d'emblée une prise en compte de son altérité constructive. (Harel, 1972, p. 9)

La représentation de cet « autre » a été au cœur de ma recherche sur *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, qui ne parlait pas de sa propre expérience, mais bien du témoignage des *desplazados*. Depuis le début, nous avons tenté, chacun à notre tour, de traduire cette expérience pour un public, lui aussi « autre » : Carolina Vivas pour le public des grandes villes de Colombie, et moi pour un public québécois, lesquels sont, somme toute, « semblables, mais différents. »

4.1 L'altérité : *Similar pero diferente*/Semblable mais différent

Dans son journal de bord intitulé *Acts of Violence: Theatre of Resistance and relief in the Colombian War Zone*, Barnaby King relate que lorsque qu'ils sont allés jouer la

pièce *Kilele*⁸² devant les victimes du massacre du village de Chocó, une comédienne, Catalina Medina, chantait un chant funéraire Chocóano, appelé *alabao*. Cela faisait partie du projet d'incorporer certains éléments de la culture Chocóana dans la pièce. Après la représentation, les femmes du village de Chocó, voulant lui donner une leçon de chant spontanée, essayèrent de leur mieux de corriger l'interprétation de l'actrice, mais il devint vite évident que la comédienne ne parviendrait jamais à reproduire ce chant, et donc cela demeura *similar pero diferente*⁸³.

Cette anecdote du *similar pero diferente* relatée par Barnaby King, dans un projet qui s'apparentait au mien, m'a particulièrement intéressé, car, à mon sens, elle démontrait bien les limites de l'altérité au théâtre :

La problématique de l'altérité a littéralement envahi le champ de la réflexion occidentale, à la manière d'un retour brûlant du refoulé. Faut-il s'en surprendre devant une fin de siècle qui, entre autres phénomènes, connaît une telle abondance de mouvements de population, désirés ou subis ? Nous vivons en effet une période de bouleversements planétaires, tant technologiques que politiques et culturels. Et ces mutations s'accompagnent de convulsions identitaires, voire de conflits meurtriers, dont nous sommes quotidiennement les témoins effarés et trop souvent impuissants. » (David, 1997, p. 35)

Donc, de prime abord, je n'avais pas à m'inquiéter de la réaction de ce premier public de l'UQÀM, dont le cursus était en tout point semblable à celui des universités colombiennes, sauf en ce qui a trait à leur dramaturgie nationale respective. Le dépaysement ou le décalage ne semblait pas si grand, étant donné que le « théâtre colombien se rapproche, essentiellement du théâtre européen. » (Jaramillo, 1992, p. 20) J'avais, par contre, à me battre contre les préjugés que les gens du milieu

⁸² In 2004 the first work-in-process showing of a play called took place in Leeds University's Workshop Theatre, involving the Kelman Group working together with Colombian artists and students. The work was based on a preliminary script written by Felipe Vergara, tackling issues of the on-going conflict in Colombia and the misunderstandings about its roots. In this process we were investigating how kelmanworks can be applied to a script in order to develop narrative, character and atmosphere. Barnaby tenait ce journal de bord pendant la tournée de trois semaines.

⁸³ « Semblable mais différent. »(Je traduis)

québécois entretiennent envers le théâtre latino-américain, qui serait en quelque sorte ce Tiers Théâtre dont parle Barba :

Dans nos discours reviennent souvent les noms de « maîtres » et pères fondateurs » : Craig, Stanislavski, Copeau, Brecht, Artaud, Meyerhold, Beck et quelques autres. [...] Souvent nous oublions, injustement, des noms comme celui de Joan Littlewood ou le nom de ceux qui ouvrirent de nouvelles voies au théâtre de l'autre hémisphère : Atahualpa del Cioppo ou Enrique Buenaventura, Vicente Revuelta ou Santiago Garcia. Ce sont des artistes dont les spectacles ont laissé des traces dans la mémoire de nombreux spectateurs. Ce sont des théoriciens et des stratèges de théâtre originaux. Mais les racines de leur force sont extra-théâtrales; tous sont entrés dans le théâtre en y apportant une « nostalgie » personnelle, en le rebaptisant, comme s'il s'agissait de la nouvelle province d'un pays spirituel perdu, menacé et menaçant, différent pour chacun d'entre eux : religion, anarchie, révolution, temps de l' « homme nouveau », obscure et inépuisable révolte individuelle. Pour « inventer » le sens de cet héritage à eux-mêmes, ils ont concentré leur attention sur quelques éléments de la pratique scénique et en ont négligé d'autres. Ils creusaient en profondeur un petit carré de terre au lieu de se répandre en surface. (Barba, 1994, p. 47)

Par contre, même si je ne pouvais pas dire qu'il se retrouvait en terrain connu, mes confrères connaissaient déjà cet « Autre » pour l'avoir fréquenté au FTA ou à d'autres occasions :

l'Autre au théâtre se présente dorénavant à soi, non plus de façon intermittente et très discontinue [...] et non plus sur le mode de la traduction-appropriation, mais d'une manière qui donne à voir et à entendre, presque sans médiations, des œuvres scéniques, porteuses de leur pleine charge d'altérité. » (Hébert, 1997, p. 80)

En leur faisant découvrir une œuvre de la dramaturgie colombienne, dans ce cas-ci *Gallina y el otro*, j'avais fait la gageure d'explorer le thème de l'altérité à travers

les voyages, l'exotisme, mais il faut bien comprendre qu'à ce sujet, l'on parle des pays, des cultures. Cet espace de transversalité, d'exploration, est métaphorique, c'est une façon de se « balader » dans ce qui est autre, ce qui est étranger, d'en palper un peu l'étrangeté, de voir si elle se perd, si elle se recrée, si elle s'invente. Et le voyage, pris au sens le plus large du terme, est

un moyen, une sorte de scénario possible dans cette découverte. (Baudrillard, 1994, p. 81)

Après la première représentation, qui s'est bien déroulée, un collègue dans la salle a amorcé la période de questions en me posant *la* question qui tue et qui m'a totalement pris au dépourvu : « maintenant que tu termines ta maîtrise, monterais-tu cette pièce professionnellement ? » Un doute effroyable m'a aussitôt assailli. Je me suis senti comme un imposteur qui avait failli à sa tâche :

La difficulté de montrer les violences de guerre tient également (*terror escondido*) à une autre limite. Jochen Gerz demande comment la mémoire peut prétendre à une réciprocité face à une histoire souvent non vécue, non partagée, dans une chronologie autre ? En temps et sur un territoire en paix, nous nous posons la question de l'actualité d'un passé ou de la présence de guerres qui ont lieu ailleurs ou ont eu lieu avant. Comment prétendre partager, se représenter, la douleur ou la blessure des autres ? (Becker/Debary, 2012, p. 12)

J'avais passé les deux dernières années à travailler sur la notion d'altérité et il m'apparaissait tout d'un coup hautement improbable que *Gallina y el otro* puisse se retrouver un jour dans la programmation d'un de nos théâtres montréalais, tant le sujet était éloigné des préoccupations artistiques de ces compagnies. J'aurais pu probablement la présenter à compte d'auteur/traducteur à la salle du MAI⁸⁴, mais le risque d'une certaine ghettoïsation associée à ce type de projet restait grand. D'autant plus que mon doute subsistait, à savoir : dans quelle mesure était-il possible de représenter ici, au théâtre, l'iniquité des rapports économiques et politiques dans une étrange mise en abyme où les spectateurs sont mis dans la position de consommateurs de la misère de l'autre ? Il me revenait sans cesse à l'esprit cette interrogation : « Comment métisser sans dominer, comment changer sans trahir⁸⁵ ? »

⁸⁴ Le MAI est la maison des artistes et de l'art interculturel, où le métissage culturel s'exprime à travers un mélange de genres et de styles aboutissant ultimement à des formes expérimentales, hybrides et inédites.

⁸⁵ Lourdes Arizpe, titulaire de la chaire en anthropologie à l'UNAM.

4.2 Traduire de Monde à Monde

La deuxième représentation a mis un baume sur tous mes doutes, car le public s'apparentait à celui du théâtre de La Licorne, un public curieux et ouvert qu'interpellent les dramaturgies étrangères contemporaines qui s'intéressent à l'Autre. C'est à la Licorne qu'en 1999 j'avais joué dans la production de *l'Affaire Farhadi*⁸⁶, qui traitait du problème de la violence conjugale dans les communautés sud-asiatiques montréalaises, devant des salles pleines à craquer. Donc, devant ce public du samedi soir à l'UQÀM, que je pourrais qualifier de conquis d'avance, j'avais pu lui présenter des portraits en lien:

avec l'ethnologie de ceux qui partent observer des modes de vie lointains, avec la philologie de ceux qui plongent dans les langages anciens, avec les chroniques de ceux qui reviennent d'ailleurs et tentent de raconter, ne serait-ce qu'une parcelle de ce qu'ils ont vu, ce désir de s'enfoncer dans des manières de vivre et de comprendre peu connues, peu publicisées, de leur donner crédit, de les comparer entre elles rigoureusement (Corten, 2010, p. 12).

Au final, c'est cette citation d'Umberto Eco qui m'a accompagnée depuis le début de ma maîtrise et qui résume bien dans quel esprit j'ai travaillé la traduction scénique de *Gallina y el otro*:

la fidélité dans la traduction n'est pas la reprise du mot à mot, mais du monde à monde. Les mots ouvrent des mondes et le traducteur doit ouvrir le même monde que celui que l'auteur a ouvert, fût-ce avec des mots différents. Les traducteurs ne sont pas des peseurs de mots, mais des peseurs d'âmes. Un bon traducteur sait négocier avec les exigences du monde de départ pour déboucher sur un monde d'arrivée le plus fidèle possible, non pas à la lettre, mais à l'esprit. (Eco, 2007 p. 60)

Ce soir-là, devant mon deuxième public, j'avais l'impression d'avoir pu participer à mon tour à la dénonciation de ces massacres de *desplazados*.

⁸⁶ (<http://voir.ca/scene/1999/02/25/laffaire-farhadi-la-couleur-du-temps/>) Counter-offense de Raul Varma, traduit par Paul Lefebvre.

Le « lector en fabula » d'Umberto Eco (1985) [...] redit les désirs d'une époque de voir l'auteur engager une sorte de passage des responsabilités avec le lecteur/spectateur, en le provoquant à construire, à son tour à partir, des liens qu'il détecte entre les morceaux et les multiples pistes. Il s'agit alors de savoir comment les pièces du puzzle sont agencées, quels réseaux narratifs, même discrets, demandent à être activés, comment l'entrelac des thèmes demande à être mis à jour et aussi comment tout cela a été prémédité ou non par l'écrivain dans son travail d'agencement. (Hébert, 1997, p. 149)

CONCLUSION

J'ai préféré retenir, pour mon mémoire-crédation, des approches plus valorisantes afin de représenter l'autre, *el otro*, soit l'internationalisme, le pluralisme, le transculturalisme et l'interculturalisme ou même l'ethnoscénologie. Celles-ci insistent sur les bienfaits du dialogue entre les cultures et s'opposent au multiculturalisme, qui a trop souvent mené à la ghettoïsation et à l'incompréhension entre les peuples. (Couture, 2012, p. 58)

L'intérêt que j'ai manifesté pour l'ethnoscénologie au début de ma recherche s'est rapidement amenuisé, car après quelques lectures sur le sujet, l'approche m'a semblé trop théorique, voire même désincarnée. En effet, je ne voyais pas comment je pourrais extraire de leur particularisme local, comme le souhaitaient Pradier et Khaznadar, les témoignages des *desplazados* pour les intégrer au patrimoine commun à tous les hommes, celui de l'humanité (1996). L'ethnoscénologie m'est vite apparue trop utopique ou romantique. Aussi, ai-je choisi de privilégier l'altérité qui, je l'espérais, me donnerait l'occasion de vérifier s'il est possible, le cas échéant, de mettre en scène la criante misère *d'el otro*, sans que ce soit trop rébarbatif pour les spectateurs d'ici, qui se seraient sentis comme les témoins impuissants d'un drame dont ils n'ont pas la responsabilité.

La représentation de l'autre, pour l'ultime « *otro* » qu'est le public québécois, a été au cœur de ma recherche et de ma création de *Gallina y el otro* de Carolina Vivas. Les discussions avec le public, à la suite de la présentation de mon essai de création,

m'ont permis de corroborer ou d'infirmer la validité des explorations menées avec mon équipe en laboratoire et en répétitions. Nous allions enfin pouvoir vérifier l'efficacité du filon de l'altérité pour traduire scéniquement, mon équipe et moi, cette réalité inédite des victimes de déplacements internes en Colombie dans l'esprit d'un théâtre du Tiers-Monde, que Barba, ardent défenseur de la dramaturgie latino-américaine, qualifiait d'*éthique* plus qu'*esthétique* (1978). Et, fait non négligeable, la notion d'altérité rejoignait cette difficulté à montrer les violences de cette guerre en Colombie dont on taisait l'existence, mais évoquée par le *terror oculto* de ma problématique, et qui en constituait le nœud principal.

De façon générale, je crois que nos choix de traduction scénique pour la marionnette et la scénographie, en plus de la brève intégration de la vidéo, dans l'histoire des *desplazados* racontée par Gallina et Chusco, ont permis au public d'avoir accès à la dure réalité de ces laissés-pour-compte.

J'avais été déstabilisé le soir de la première quand on m'a demandé si je comptais monter professionnellement *Gallina y el otro* sur une scène montréalaise dans un avenir rapproché. Sur le moment, je croyais même souffrir du syndrome de l'imposteur : qui étais-je pour embrasser l'extrême complexité du sort des *desplazados*? Par contre, la deuxième représentation, qui s'est déroulée devant un public glané ça et là sur les médias sociaux et parmi les amoureux de l'Amérique latine, m'a convaincu qu'il y avait, au Québec, un grand intérêt pour tout ce qui se rattachait à la culture de nos voisins du Sud. Dans la salle, il y avait même des Colombiens (dont un qui avait étudié avec Carolina Vivas et qui s'était retrouvé là par hasard) qui sont tombés sous l'enchantement de notre proposition scénique. La seule réticence tenait au casting des acteurs utilisés pour ma démonstration ; certains membres du public n'adhéraient pas au style de jeu latino, et d'autres au style de jeu québécois. En ce qui me concerne, je préférais que l'origine ethnique des comédiens soit la même que celle des personnages, mais cela demeurait à mon avis une

préférence personnelle. Quoi qu'il en soit, l'altérité a été la clé de voûte qui m'a permis de mener à terme cette grande aventure. Je pouvais retourner à Bogotá heureux d'enfin remettre à Carolina Vivas, en main propre, une captation de mon essai scénique, fruit d'un travail artistique d'équipe. Même si notre proposition s'est avérée *similar pero diferente*, elle avait permis au public d'ici de ressentir à son tour toute la poésie et la force dramatique de *Gallina y el otro*.

APPENDICE

SCÈNES CHOISIES TRADUCTION

Scène 1 : Telmo me lleva a la feria

GALLINA: Telmo me lleva a la feria
¡Qué bueno es!
ha atado mis patas a su camioneta
y voy casi volando
Soy feliz
como sí de pronto
el mundo fuera hermoso
veloz
y yo un ave de largo vuelo

TELMO: ¡Shit...! ¡Ohhh...!

GALLINA: He perdido muchas plumas
pero no importa
no será la primera vez
Con tal de conocer el pueblo
estoy dispuesta a quedar calva
y empezar de nuevo

TELMO: ¡Shit...! ¡Ssss...!

GALLINA : No conté con que el viaje fuera tan largo
Se me sube la sangre a la cabeza

y mi cresta va a estallar
 Los ojos cerrados
 para que no huyan de sus cuencas
 empujados por el viento
 ¡Qué horror!
 tengo la piel de gallina
 esto es verdaderamente horripilante

GALLINA:

Telmo m'emmène à la foire
 Que c'est bien!
 Il a attaché mes pattes à sa camionnette
 Et je suis quasiment en train de voler!!!
 Je suis heureuse
 Comme si tout à coup
 le monde était beau, rapide,
 et moi un oiseau migrateur!!!

TELMO:

Merde...! Ohhh...!

GALLINA:

J'ai perdu plein de plumes
 mais peu importe
 ce ne sera pas la première fois
 Pourvu que je connaisse le village
 Je suis disposée à rester chauve
 et recommencer à nouveau.

TELMO:

Merde...! Chut!

GALLINA:

Je n'ai pas pensé que le voyage serait aussi long!
 Le sang me monte à la tête
 et ma crête va exploser
 Les yeux fermés:
 pour qu'ils ne s'enfuient pas de leurs orbites

poussés par le vent

Quelle horreur!

j'en ai la chair de poule

ceci est vraiment horripilant!

Scène 2 : He puesto un huevo inmenso

GALLINA: He puesto un huevo inmenso
 un huevo del que caí
 tan aparatosamente
 que me rompí la cresta
 Maldito huevo
 no sé cómo pudo
 crecer dentro de mí sin reventarme
 o si creció al salir
 al contacto con el aire

GALLINA: Cualquier cosa podría surgir de él
 un pollasno negro
 hasta un cuervo
 Basta pensar en su padre
 un sucio gallo viejo
 que se atrevió a montarme
 sabiendo que ya no es su tiempo

GALLINA: Esperó que el jefe dormitara
 y ¡ Zas!
 me ataco por la espalda
 Bueno
 eso es claro
 de lo contrario le habría sacado los ojos
 y jamás habría empollado semejante adefesio

GALLINA: J'ai pondu un oeuf énorme,
 un oeuf duquel je suis tombée
 de façon tellement spectaculaire

que je me suis cassé la crête
Maudit oeuf
je ne sais comment il a pu
grossir en moi sans me faire éclater
ou s'il a grossi en sortant
au contact de l'air

GALLINA: N'importe quoi pourrait surgir de lui
un poussin noir
même un corbeau
Suffit de penser à son père
un vieux coq sale
qui a osé me monter
sachant que son heure n'était pas venue.

GALLINA: Il a attendu que le chef somnole
et j Zaz!
il m'a attaqué par-derrière
Bon
Ça c'est clair
sinon je lui aurais arraché les yeux
et jamais je n'aurais couvé un tel monstre.

Scène 3 : PREMONICIÓN

RUBIEL: Colombia! He vuelto a soñar.

RUBIEL: ¡Vi muerto a Eugenio!

El hombre se levanta, camina con dificultad, quita la música. Va a sentarse cuando llega Colombia Torres, su mujer; trae una bolsa semi - vacía, viene muy cansada

RUBIEL: ¿Nada?

COLOMBIA: *(Entregándole un pan que trae en la bolsa)* En el aeropuerto suspendieron los vuelos, no están llegando verduras ni abastos, ningún tipo de remesa. Lo poco que llega lo están trayendo en chalupa a pesar del peligro.

RUBIEL: Y la carta, ¿la firmaron?

COLOMBIA: *(Extendiéndole decepcionada un papel)* Recolecté solo once firmas; les dije que esa era la carta, que de pronto denunciando más concretamente el temor... podíamos recibir ayuda... pero no.

RUBIEL: ¿Y si la redacto distinto?

COLOMBIA: El inspector propuso que fuéramos a la Cabecera a ver si en la emisora, don Hilario Gómez el locutor nos colaboraba. Toco eso sí, cancelarle unos derechos para que haga la denuncia.

RUBIEL: *(Sentándose)* Pero si plata se le entregó a él hace como dos meses y nunca obtuvimos respuesta concreta de nada.

COLOMBIA: Pues por eso había que reclamarle.

RUBIEL: No se habrá puesto de "bocona" doña Colombia Torres a ofrecerse para ir, ¿no?

COLOMBIA: Pero don Rubiel si pudo ponerse de “bocón” a preocupar a mi muchacho. ¿Por qué tenía que decirle a Eugenio que viniera? ¿Qué puede hacer el pobre en estas circunstancias?

RUBIEL: Soñé otra vez, no puedo evitarlo. Estaba muerto y su lancha resultaba estrecha.

El viejo la mira aterrado a punto de desfallecer. Colombia se persigna. Silencio. Rubiel agacha la cabeza, derrotado

COLOMBIA: No se ponga así, mire que se le puede subir la tensión.

RUBIEL: El doctor dijo que la pastilla es cada seis horas.

COLOMBIA: *(Muy angustiada)* Es que la droga tampoco llegó.

RUBIEL: ¿Y esta noche?

COLOMBIA: Voy al puesto de salud y dígame al enfermero que le pago lo que sea, pero que me consiga la droga.

Rubiel permanece estupefacto

RUBIEL: Colombia!

Elle entre. Rubiel la regarde et elle comprend: elle lui fait de l'air avec un grand éventail d'osier.

RUBIEL: J'ai recommencé à rêver.

RUBIEL: J'ai vu Eugenio mort!

Arrive Colombia Torres, sa femme, très fatiguée.

RUBIEL: Rien?

COLOMBIA: (lui remet un pain de sa sacoche) À l'aéroport ils ont annulé les vols, il n'arrive pas de légumes ni de provisions, aucun type de

ravitaillement. Le peu qui arrive, ils l'ont amené en chaloupe malgré le danger.

RUBIEL: Et la lettre, ils l'ont signée?

COLOMBIA: J'ai récolté seulement onze signatures; je leur ai dit que ceci était la lettre, qui dénonçant tout à coup plus concrètement la terreur...nous pouvions recevoir de l'aide...mais non.

RUBIEL: Et si je la rédige différemment?

COLOMBIA: Le commandant nous a proposé que nous allions au village voir si à la radio l'animateur don Hilario Gomez collaborerait avec nous. Il a fallu le payer pour qu'il fasse la dénonciation.

RUBIEL: Mais ça fait deux mois qu'on lui a remis l'argent et nous n'avons jamais obtenu de réponse concrète de rien.

COLOMBIA: Alors c'est pour ça qu'il faut se faire rembourser.

RUBIEL: J'espère que la grande gueule à doña Colombia Torres ne s'est pas offert d'y aller, elle!

COLOMBIA: Mais don Rubiel, lui, a pu faire sa grande gueule pour inquiéter mon fils, par exemple! . Pourquoi fallait-il que tu dises à Eugenio de venir? Que peut-il faire le pauvre dans ces circonstances?

RUBIEL: J'ai encore rêvé, je ne peux pas m'empêcher. Il était mort et tenait une chaloupe toute petite.

Le vieux la regarde terrifié. Colombia se signe.

COLOMBIA: Ne te mets pas dans cet état, tu vois bien que ça peut faire monter ta pression.

RUBIEL: Le docteur a dit une pilule à toutes les six heures.

COLOMBIA: (*Anxieuse*) C'est que les médicaments non plus ne sont pas arrivés.

RUBIEL: Et cette nuit?

COLOMBIA: Je vais à la clinique dire à l'infirmier que je le paierai quoique ce soit, pourvu qu'il me procure le médicament...

Elle sort, le vieux reste, terrifié.

Scène 4 : EMPERATRIZ

El Moreno se encuentra en un plano alto con una lista en la mano; se ha colocado gafas oscuras que se levanta para leer mejor

MORENO: Tan afortunados, la lista esta medio mojada y no se ve bien. Veamos... El Diablo, alias el Diablo llamado el Diablo, venga para acá...

Nadie contesta

MORENO: Botalón, alias Botalón, llamado Botalón, que salga...

Silencio

MORENO: ¡Emperatriz Ruiz!

Mira claramente a alguien

VOZ DE MUJER: *(Desde dentro)* No señor, yo no soy.

MORENO: ¡Quién es Emperatriz Ruiz!

VOZ DE MUJER: No está.

MORENO: ¿Cómo así que no esta?

Silencio

MORENO: ¿Por qué duda?

Silencio

MORENO: Ahí debe haber una Emperatriz. ¿Usted quién es?

VOZ DE MUJER: Colombia Torres

MORENO: Pues tiene cara de llamarse Emperatriz.

COLOMBIA: ¡No, lo juro!

MORENO: ¡Venga Emperatriz!

COLOMBIA: *(Suplicante)* No me haga salir

MORENO: ¡Colabore! ¿Es que no va a venir?

Sale Colombia descalza de un pie, cojea de la pierna vendada. Viene empapada y pareciera que ha perdido toda dignidad

- COLOMBIA:** Pero yo no soy la persona que están buscando
- MORENO:** Venga para acá mi hermosa paloma; vega para acá mi hermosita palomita
- COLOMBIA:** *(Sacando un documento de su monedero)* Mire, acá dice que yo soy...
- MORENO:** ¡Míreme a los ojos! ¿Tengo cara de pendejo, Emperatriz?
- COLOMBIA:** No señor. Vea, yo acabé de llegar, mire mis papeles, allí dice que yo no soy la señora que están buscando. *(Le ofrece el documento)* Vine acá porque me mataron mi muchacho y tengo a mi marido enfermo.
- MORENO:** ¿Sí? Pobrecita. ¿Y dónde está su marido, Emperatriz?
- COLOMBIA:** No señor, yo no soy... Él esta en la casa, como esta...
- MORENO:** Muéstrelo, ¿Dónde está, que no lo he visto?
- Se dirige a las personas que permanecen atrás*
- MORENO:** He nombrado cinco personas y ninguna está. Entonces... bueno... entonces cuento uno, hasta tres. Van uno, van dos, para que me digan si esas personas están ahí...
- Vuelve sobre Colombia*
- MORENO:** ¿No le dije que fuera a la esquina, Emperatriz?
- COLOMBIA:** Yo soy Colombia Torres, señor, créame...
- MORENO:** ¡No me llore!
- Silencio, Colombia aterida del terror*
- MORENO:** *(A los de adentro)* Llevo en esto una hora y nada que completo las catorce personas *(Revisa la lista)* Botalón, alias Botalón. El

diablo. ¿Quién es el señor diablo? Estas personas van a tener que irse.

MORENO: *(A Colombia)* ¡Andando Emperatriz ¡ ¡ A la esquina!

COLOMBIA: No me haga ir allí, señor, se lo suplico

MORENO: Obedezca doña Empera, a la esquina y de allí a la bomba...
Camina a regañadientes, sudorosa, sin dejar de balbucear

COLOMBIA: Yo no soy Emperatriz señor, yo soy Emperatriz, no yo soy Colombia... *(Echa al hombre una última mirada con su documento de identidad en la mano)* Torres...

Desaparece

MORENO: Tellement chanceux, la liste est à moitié trempée et on voit mal. Voyons voir... « Le Yabe », alias « Le Yabe », appelé « Le Yabe » venez par ici...

Personne ne répond.

MORENO: «Le Pic », alias « Le Pic », appelé « Le Pic », sortez...

Silence.

MORENO: «Impératrice » Ruiz?

Regarde clairement quelqu'un.

COLOMBIA: Non monsieur, ce n'est pas moi.

MORENO: Qui est Empéatriz Ruiz!

COLOMBIA : Elle n'est pas là.

MORENO: Comment ça, elle n'est pas là? (silence) Pourquoi doutez-vous? Il doit y avoir ici une Emperatriz ! Vous, qui êtes-vous?

COLOMBIA: Colombia Torres

MORENO: Bien vous avez une tête à vous appeler Emperatriz.

COLOMBIA: Non, je le jure!

MORENO: Venez Emperatriz!

COLOMBIA: (Suppliante) Ne me faites pas sortir!

MORENO: Obéissez!!! Vous n'allez pas venir?

S'avance Colombia déchaussée d'un pied, elle boîte de la jambe avec un pansement. Elle semble avoir perdu toute dignité.

COLOMBIA: Mais je ne suis pas la personne que vous cherchez.

MORENO: Venez par ici ma belle colombe; venez par ici belle petite colombe!

COLOMBIA: Regardez, ici ça dit qui je suis. (montre un document)

MORENO: Regardez-moi dans les yeux! J'ai une tête de con, Emperatriz?

COLOMBIA: Non monsieur. Voyez, je viens d'arriver, regardez mes papiers, ici ça dit que je ne suis pas la femme que vous êtes en train de chercher. (Lui tend le document) Je suis venue ici parce qu'on m'a tué mon fils et que j'ai un mari malade.

MORENO: Oui? Pauvre petite. Et il est où votre mari, Emperatriz?

COLOMBIA: Non monsieur, je ne suis pas... Il est à la maison, comme il est...

MORENO: Montrez-le moi! Où est-il, je l'ai pas vu?

MORENO: (reprend l'appel) J'ai nommé cinq personnes jusqu'à maintenant et aucune n'est ici. Alors...bon... alors je compte jusqu'à trois. J'ai dit un, j'ai dit deux, dernière chance pour me dire si ces personnes sont ici...(Il revient à Colombia)

MORENO: Je ne vous ai pas dit d'aller au coin, Empéatriz?

COLOMBIA: Je suis Colombia Torres, monsieur, croyez-moi...

MORENO: Ne pleurez pas!

Silence, Colombia est morte de peur.

MORENO: (À ceux à l'intérieur) Ça fait déjà une heure que je suis ici et il manque quatorze personnes à l'appel . (Revise la liste) « Le Pic », alias « Le Pic ». « Le Yabe ». ¿Qui est monsieur « Le Yab »? Ces personnes vont devoir y aller!

MORENO: (A Colombia) Marchez Empéatriz! Au coin! (lui met un collier de bâtons de dynamite autour du cou)

COLOMBIA: Ne me faites pas aller là-bas, monsieur, je vous en supplie.

MORENO: Obéissez Empéatriz, au coin! et de là aux bombonnes!

COLOMBIA: Je ne suis pas Empéatriz, monsieur, je suis Colombia Torres...

Elle disparaît.

Dernière scène : ESCARNIO

GALLINA: No quise picarte los ojos
perdóname Cerdo
claro que en el fondo
te he hecho un favor inmenso
para lo que hay que ver
Este no es el pueblo de la feria
ni la pólvora
ni los ventorrillos
Algo pasa
se están llevando los carros
pidiendo las llaves de las motos
saqueando las tiendas
cargando las camionetas
Parten vidrios
roban joyas
disparan a las puertas
Están aterrorizados
mujeres y niños
todo el mundo espantado
en medio de la balacera
Ahora se marchan
todo arde
se despiden con la mano
Que abramos la boca
Porque van a estallar una bomba
Todos están ahí

en el parque
no creen que ellos se hayan ido
Media hora con la boca abierta
y nadie quiere moverse
ni verificar si se marcharon
Arrancarme las uñas
Ser la llaga
y no la piel que la soporta
Oler el hervor de mis ansias
Alimentar el asco
No ser buena ni sana
Ser el miedo
y no quien lo tolera
Ser el dolor
y no la herida que lo causa
Ser la voz
y no la bala que la acalla
No el ojo
si la lagrima
La vida que se escapa
no la piel mortificada
Ser la sangre
y no la escueta mancha

GALLINA:

Je n'ai pas voulu te crever les yeux
pardonne-moi Chusco!
C'est clair que dans le fond
je t'ai fait un énorme service!

pour ce qu'il y a à voir!!!
Ceci n'est plus le village de la fête
ni des feux d'artifice
où il fait bon trinquer...
Quelque chose se passe
ils partent avec les voitures
demandent les clés de motos
saccagent les boutiques
chargent les camionnettes
Ils fracassent les vitrines,
volent les bijoux,
tirent sur les portes!!!
Ils sont terrorisés
femmes et enfants
tout le monde apeuré
au milieu de la fusillade
Maintenant ils s'en vont
tout brûle
Ils disent au revoir avec la main
Ouvrons la bouche (se mettent les mains sur les oreilles)
Parce qu'une bombe va exploser.
Ils sont tous là
Au parc
ils ne croient pas qu'ils s'en soient allés
une demie heure la bouche ouverte
et personne ne veut bouger
ni vérifier s'ils sont partis

M'arracher les ongles
Être la plaie
et non la peau qui la supporte
Sentir le bouillonnement de mes angoisses
Alimenter le dégoût
N'être ni bonne ni saine
Être la peur
et non celui qui la tolère
Être la douleur
et non la blessure qui la cause
Être la voix
et non la balle qui la fait taire
Non pas l'oeil
sinon la larme
La vie qui s'échappe
pas la peau mortifiée
Être le sang
et non la tâche dépouillée

-FIN-

BIBLIOGRAPHIE

Alvarez, Iván. 2009. « Los titeres son un sueño que uno ve o vive despierto ». In *Desde el Atico*, no° 4. p. 15-19.

Andreu, Aline. 2011. « De l'inanimé à l'animé, de la vie à la mort, du rire aux larmes ». In *La marionnette vue par...* Paris: Éditions de l'œil, p. 20-27.

Arbelaéz, Carlos Cesar. 2010. *Los colores de la montaña*. Film 35 mm, coul., 90 min. Medellín : El Bus Producciones.

Arcila, Gonzalo Ramirez. 1992. *La Imagen teatral en La Candelaria*. Santafé de Bogotá : Ediciones Teatro La Candelaria.

Ariza, Patricia. 2006. « El nuevo teatro y lo nuevo en el teatro colombiano ». *Paso de Gato : revista mexicana de teatro*, vol. 24, (hiver), p. 15-17.

Ariza, Patricia. 2009. « El Festival Alternativo de Teatro: ave fénix de un movimiento teatral que surgió en la rebeldía. Entrevista a Patricia Ariza ». In *El público en la escena teatral bogotana*, sous la dir. de Otty Patiño Hormaza. Bogotá : Secretaría Distrital de Cultura, p. 69-77.

Barba, Eugenio. 1994. « Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 70, p. 43-53

Bataillon, Gilles et Merklen Denis. 2009. *L'expérience des situations-limites*. Paris : Karthala.

Battaglia, Stefania. 2003. « La lumière-objet entre arts visuels et recherche théâtrale (années 60/80) ». In *Théâtre : espace sonore, espace visuel = Theater : Sound space, visual space*, sous la dir. de Christine Hamon-Siréjois. Lyon: Presses universitaires de Lyon.

Baudrillard, Jean et Guillaume, Marc. 1994. *Les figures de l'altérité*. Paris: Descartes.

Baycroft, Bernard. 1982. « Entrevista con Santiago García ». In *Latin American Theatre Review*. Vol. 15, n° 2, p. 77-82.

Bazile, S., Peylet, G., & Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature. 2008. *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.

Becker, Annette et Debary, Octave. 2012. *Montrer les violences extrêmes: théoriser, créer, historiciser, muséographie*. Paris: Creaphis.

Béhague, Emmanuel. 2006. *Le théâtre dans le réel : forme d'un théâtre politique allemand après la réunification (1990-2000)*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

Bertin, Raymond. « Le pouvoir d'évocation au théâtre : Gervais Gaudreault. » *Jeu : revue de théâtre*, n° 116, 2005, p. 152-159.

Brecht, Bertolt. 1978 [1948]. *Petit organon pour le théâtre*. Trad. en français de Jean Tailleur. Paris : L'Arche.

Buenaventura, Enrique. 1978. « Esquema general del trabajo colectivo del TEC. » *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Ed. Carlos José Reyes and Maida Watson. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, p. 314-346.

Buenaventura, Enrique. 1990. *Los papeles del infierno y otro textos*. México : Siglo XXI Editores.

Buenaventura, Enrique. 2005. *Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali*. Maracaibo : Catedra Libre.

Calvino, Italo. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. de l'italien par Aurora Bernárdez et César Palma. Madrid : Ediciones Siruela.

Camacho, Sandra. 2006. « La figura del encierro en la dramaturgia colombiana ». *Paso de Gato : Revista mexicana de teatro*, vol. 24, n° 1 (hiver), p. 21-23.

Camoin, Jean-Pierre, et al. 1989. *Traduire le théâtre*. Paris : Actes Sud.

Carillo, Jairo Eduardo. 2010. *Pequeñas voces*. Film 35 mm, coul., 75 min. Bogotá : Cinecolor.

Chin, Darryl. 1989. « Interculturalism, Postmodernism, Pluralism ». In *Performing Arts Journal*, n° 1, Vol. 11/12, p. 163-175

Cobo Borda, Juan Gustavo. 2005. « Colombia : cultura y violencia ». In *En torno a la violencia en Colombia*, sous la dir. De Cecilia Castro Lee, Cali : Universidad del Valle, p. 27-32.

Corten, André, Molina, Vanessa. 2010. *Images Incandescentes. Amérique latine : violence et expression politique de la souffrance*. Montreal : Nota bene.

Cortés, Eladio et Barrea-Marlys, Mirta (éd.) 2003. *Encyclopedia of Latin American theater*. Westport, Conn. : Greenwood Press.

Couture, Philippe. 2012. « Le multilinguisme scénique à Montréal : une écriture de plateau ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p. 58-62.

Debary, Octave. 2011. « Histoire d'objets ». In *La marionnette vue par...* sous la dir. de Pierre Blaise. Paris: Éditions de l'œil, p. 6-13.

Déprats, Jean-Michel (éd.). 1996. *Antoine Vitez, le devoir de traduire*. Castelnau-le-Lez Climats : Maison Antoine Vitez.

De Velasco, María Mercedes. 1991. « Nuevas perspectivas en el teatro colombiano ». *Latin American Theatre Review*, vol. 25, n° 1, p. 97-105.

Eco, Umberto. 2007. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris : Grasset.

Esquivel, Catalina. 2010. *Teatro La Candelaria : rasgos de una dramaturgia nacional*. Barcelona : Universitat Autònoma de Barcelona.

Falcon, Marie-Hélène. « Le troisième Festival de théâtre populaire latino-américain », *Jeu : revue de théâtre*, n° 26, 1983, p. 58-63.

Fix, Florence. 2010. *La violence au théâtre : La violence au théâtre : Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*. Paris : CNED Presses universitaires de France.

García, S. 1989. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá : Ediciones CEIS.

Garcia, Santiago. 1994. *Teoria y Practica del Teatro*. Santafé de Bogotá : Ediciones Teatro La Candelaria.

Gaviria, Carlos. 2010. *Retratos en un mar de mentiras*. Film 35 mm, coul., 91 min. Bogotá : Producciones Erwin Goggel.

- Harel, Simon. 2007. *Quel autre ? L'altérité en question*. Montréal : VLB Éditeur.
- Hébert, Chantal éd. ; Perelli-Contos, Irène éd. 1997. *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit blanche.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène. 2001. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy : Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- Helbo, André. 2007. *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris: Klincksiek.
- Jaramillo, Maria Mercedes. 1992. *El nuevo teatro colombiano : arte y política*. Medellín : Editorial Universidad de Antioquia.
- King, Barnaby. 2008. « Acts of Violence Theatre of Resistance and Relief in the Colombian War Zone ». In *The Drama Review*, vol. 52. n° 1 (printemps), p. 88-109.
- Laborie, Jean-Claude. 2012. *Le Baroque en Amérique : une esthétique à l'épreuve du transfert culturel*. Repéré à <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/553>.
- Lamus Obregón, Marina. (s. d.) Repéré à : <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/santiago-garcia>.
- Lescot, David. 2001. *Dramaturgies de la guerre*. Belfort : Circé.
- Lits, Marc. 2002. « La violence et la mort dans l'information télévisée. » *La Violence : Représentations et ritualisations*. Étude réunie par Myriam Delmotte, Paris : L'Harmattan, p.141-151.
- Lozano, José et Morris, Hollman. 2010. *Impunity*. Film 35 mm, coul., 84 min. Bogotá: Morris Producciones.
- Montes-Wolf, Maribel et Cepeda Castro, Iván. 2005. *La Colombie écartelée : le difficile chemin vers la paix*. Paris : Karthala.
- Naugrette, Catherine. 2004. *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*. Belval : Circé.
- Obregón, Marina Lamus. (2007-2008) « Carolina Vivas Ferreira : entre lo sutil y lo violento ». *Buletin Cultural y bibliográfico*, n° 76-77, p. 37-53.
- Pavis, Patrice. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : J. Corti.

Petras, James. 2012. *Imperialism and violence in Colombia*. Repéré à : <http://petras.lahaine.org/?p=1900>.

Picon-Vallin, Béatrice. 1997. « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma », in Christine Hamon- Sirejols et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, p. 63-72.

Pierre Quillard, 1891. « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », dans *La Revue d'art dramatique*, 1891, tome XXII, pp. 180-183.

Plourde, Élizabeth. 2007. « Partitions scénographiques et textes spectaculaires : panorama des écritures scéniques québécoises contemporaines. » In *Québec Français*, n° 146, p. 30-37.

Programme du Festival d'Avignon 2012. Abderhalden, Heidi & Rolf (Mapa Teatro). *Los Santos Inocentes*. Auditorium du Grand Avignon-le-Pontet. Avignon. 11-18 juillet 2012.

Ramírez, Gonzalo Arcila. 1992. *La imagen teatral en la Candelaria*. Santa Fé de Bogotá : Ediciones Teatro La Candelaria.

Realpe, Nubia Bravo. 2000. « La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura ». *Estudios de Literatura Colombiana*. vol. 7, p. 49-59.

Renoux, Christian. 2001. *La prière pour la paix attribuée à saint François, une énigme à résoudre*. Paris : Éditions franciscaines.

Rey, Sandro Romero. 2012. *Contra-escena : Dramaturgia de lo sutil por Carolina Vivas*. [blog]. Repéré à : http://www.vive.in/blogs/bog/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450040476.

Reyes, Carlos José. 1974. « Metodos de creación colectiva en el trabajo teatral contra el sistema. » *Conjunto*, vol. 20, p. 21-37.

Reyes, Carlos José. 1977. « El teatro de Enrique Buenaventura : el escenario como mese de trabajo. » In Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Bogotá : Colcultura.

Rizk, Beatriz J. 1987. *El nuevo teatro latinoamericano : una lectura historica*. Minneapolis : Prima Institute.

Rizk, Beatriz J. 2000. « The Colombian New Theatre and Bertold Brecht : A Dialectical Approach ». *Theatre Research International*, no 14, vol.2, 131-181.

Roubine, Jean-Jacques. 2004. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Collin.

Ryngaert, Jean-Pierre. 2011. *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris : Armand Collin.

Safwan, Ismail et Dorion, Philippe. 2007. *Les enchaînés : scènes de marionnettes*. Paris : L'école des Loisirs.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Belfort : Circé.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2004. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé.

Schroëvaert-Brossault, Damien. 2011. « La marionnette interroge de ses yeux aveugles le fond du monde. » In *La marionnette vue par...* sous la dir. de Pierre Blaise. Paris: Éditions de l'œil, p. 14-29.

Sepúlveda, Carlos Eduardo. 2012. « Sobre *Gallina y el otro* o la construcción poética de la memoria histórica ». In *Dramaturgia de lo sutil : Umbral Teatro 20 años*, sous la dir. de Carolina Vivas. Bogotá : Ediciones del Umbral. p.122-125.

Sherzer, D. et Sherzer, J. 1987. *Humor and comedy in puppetry: Celebration in popular culture*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

Uribe, Maria Victoria. 2004. *Anthropologie de l'inhumanité : essai sur la terreur en Colombie*. Paris: Calman-Lévy.

Vergara, Felipe. 2012. *Kilele : una epopeya artesanal*. Bogotá: UD.

Vernois, Paul (éd.). 1974. « L'insolite et le rêve chez Schéhadé ». *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporains: Actes et colloques N° 14*. Paris : Klincksiek.

Vernois, Paul (éd.). 1974. *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre contemporain*. Paris : Klincksiek.

Vigeant, Louise. 2003. « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival. », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, 2003, p. 162-171.

Vivas Ferreira, Carolina. 2005. *Gallina y el otro*. Bogotá : Universidad Distrital Francisco de Caldas.

Vivas Ferreira, Carolina. 2012. *Dramaturgia de lo sutil : Umbral Teatro 20 años*. Bogotá : Ediciones del Umbral.

Viviescas, Victor. 2005. « Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne (1950-2000) . » Thèse de doctorat, Paris : Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 628 p.

Watson Espener, Maida et Reyes, José Carlos. 1978. « La teoria teatral de Enrique Buenaventura: El problema del colonialismo cultural ». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, p. 193-197.

Weiss, Judith A. 2004. *Colombian theatre in the vortex : seven plays*. Lewisburg : Bucknell University Press.

Weiss, Judith et Jaramillo, Maria Mercedes (éd.). 2004. *Colombian theatre in the vortex : seven plays*. Lewisburg: Bucknell University Press.