

Coup d'oeil sur le *Teatro Nuevo* en Amérique latine

Catherina Lupi and Lorraine Camerlain

Number 34 (1), 1985

Théâtres des Amériques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27026ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lupi, C. & Camerlain, L. (1985). Coup d'oeil sur le *Teatro Nuevo* en Amérique latine. *Jeu*, (34), 81–90.

coup d'oeil sur le teatro nuevo en Amérique latine

Le nouveau théâtre (Teatro Nuevo) en Amérique latine a, malgré les apparences, de profondes racines. Plus récent que le genre narratif, il possède néanmoins une longue histoire. Les civilisations précolombiennes produisaient en effet des spectacles dramatiques: le théâtre Náthual; *El Güegüence*, la pièce la plus ancienne d'Amérique latine, que l'on joue encore dans certaines fêtes populaires au Nicaragua. Plus tard, on produira des œuvres dramatiques pour favoriser la conversion des indigènes. Nombreuses furent également les pièces écrites à l'époque du Vice-Royaume, du 16^e au 18^e siècles, qui puisaient à la comédie européenne. Pendant les trois premiers siècles de colonialisme, on prit en effet pour modèles les textes espagnols. Déjà, à cette époque, quelques dramaturges latino-américains importants firent surface. Parmi eux, une religieuse mexicaine, Sor Juana de la Cruz, une des plus grandes poétesses de langue espagnole, qui écrivit en outre des œuvres dramatiques célèbres. C'est au Mexique que naquit Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, un des plus grands dramaturges du siècle d'or espagnol; il y demeura pendant quelques années. Au 19^e siècle, à Cuba, Gertrudis Gomez de Avellaneda se révéla un dramaturge exceptionnel. Vers la fin du 19^e siècle, presque tous les pays d'Amérique latine s'étaient réapproprié la *costumbrista* espagnole, en adaptant à leur propre réalité cette comédie de moeurs traditionnelle. Nombreuses et diverses furent les saynètes qui s'en inspirèrent, particulièrement à Cuba et en Argentine. Au tournant du 20^e siècle, la plus grande partie du répertoire était constituée de saynètes, de comédies de moeurs et de pièces réalistes. Il est important de souligner qu'à cette époque, en Argentine et en Uruguay, il existait déjà un répertoire rural de tendance naturaliste où se dessinait toute la problématique de l'oppression et de l'injustice sociale inhérentes à la vie du gaucho.

La deuxième moitié du 20^e siècle a signifié, pour l'Amérique latine (au-delà de la délimitation géographique classique, du sud du Río Bravo jusqu'à la Patagonie), la disparition des derniers vestiges du colonialisme européen dans les Antilles. Dans les autres pays, libérés du colonialisme depuis le siècle dernier, on pourra noter la résurgence de la lutte pour la récupération de cette liberté et pour l'acquisition de l'indépendance économique et sociale. Les formes de lutte sont multiples et les artistes de théâtre ne s'excluent nullement du processus de libération, de la quête d'identité. L'implication des artistes dans ce mouvement peut être considérée comme un fait novateur dans l'histoire du théâtre en Amérique latine. C'est vers la fin des années 1920, qui marquent l'éveil d'une dramaturgie et d'une pratique théâtrale fondées sur l'identité nationale, que nous pouvons situer les débuts du théâtre latino-américain contemporain.



L'éveil d'une dramaturgie nationale

Au Mexique, en 1928, naissent le théâtre Ulises et le théâtre Orientación, alors qu'en Argentine, en 1930, le Teatro del Pueblo est fondé. En 1928, à Cuba, on assiste aux premières manifestations dramatiques de la Cueva, tandis que, de 1938 à 1941, à Puerto Rico, se dessinent les premières esquisses du théâtre actuel. L'éveil au théâtre national se manifestera un peu plus tardivement, à partir de 1940, au Chili, au Venezuela, au Pérou et en Colombie.

Le nouveau théâtre cherche à signifier les conséquences du colonialisme; les sociétés colonialistes ont engendré des peuples de combat, à la recherche d'une identité nationale, engagés pourtant dans une lutte identique. La recherche théâtrale visera donc à la fois les dramaturgies nationale et latino-américaine, ce qui la caractérise fondamentalement. Dans ce contexte, le terme « dramaturgie » englobe tous les aspects du travail théâtral, inclut tous les éléments qui le constituent; il désigne non seulement les textes mais aussi le spectacle et le mouvement théâtral. Quant au terme « national », c'est une dramaturgie liée à la communauté dans toute sa complexité qu'il désigne. Si la dramaturgie est, en ce sens, d'abord nationale, elle est aussi forcément latino-américaine, susceptible, donc, de se transposer en une proposition artistique qui transcendera le temps et l'espace particuliers de sa production.

L'avènement de ce mouvement théâtral post-colonialiste a des caractéristiques communes d'un pays à l'autre, mais comporte également certaines particularités qu'il serait bon de signaler. Au Mexique, les membres des troupes Ulises et Orientación ont privilégié une forme de théâtre « artistique », refusant de mettre le théâtre au service du gouvernement, de faire du genre dramatique le porte-parole des dirigeants. Leur prise de position et leur travail allaient servir de fondement au développement du théâtre mexicain. En Argentine, le théâtre, considéré comme moyen d'éducation populaire, surgit au sein des sociétés ouvrières. On accentue la pratique du théâtre-atelier et on intensifie la participation du public à la représentation théâtrale par des discussions critiques après les spectacles. On peut considérer les troupes ayant pratiqué un tel théâtre comme les précurseurs du théâtre collectif actuel. Par la suite surgit un théâtre à la recherche d'une structure dramatique plus cohérente, à l'origine de ce qu'on appelle le théâtre « indépendant ». C'est au sein de ce mouvement nouveau que se forment la plupart des dramaturges argentins contemporains. Parmi tant d'autres, on peut mentionner Eduardo Pavlovski, dont l'oeuvre est considérée comme l'une des plus avant-gardistes « tant par ses techniques que par ses idées »¹, de même qu'Oswaldo Dragún, « qui retrace l'essence de l'homme argentin dans ses pièces, dramatisant ses peines, ses rêves et ses échecs »²; ce dernier est l'un des dramaturges latino-américains les plus connus à l'heure actuelle. Parmi les groupes théâtraux indépendants, il nous faut mentionner le théâtre Payro.

1. Georges O. Schanzer, *Latino-American Theatre Review*, décembre 1979.

2. Georges Woodyand, *Nueve Dramaturgos Hispano-Americanos*, University of Kansas, Girol Books, collection « Telon Canada », 1979.

Y si fuera Así, de Sergio Corrieri, présentée dans le cadre du 1^{er} Festival national de théâtre du Nicaragua, en novembre 1984, par le Taller Justo R. Garay 1. Photo: C. Lupi.

manifestations du théâtre «indépendant»

En 1981 survient, en Argentine, un événement important et fondamental: El Teatro Abierto³. Théâtre ouvert, le phénomène socio-théâtral contemporain par excellence dans ce pays, est l'oeuvre d'un groupe d'acteurs, de directeurs artistiques et de metteurs en scène soucieux de reconquérir un public qui semblait perdu à la cause du théâtre argentin. Pour atteindre leur but, ils organisèrent une *Muestra* de pièces contemporaines nationales. Ces pièces devaient être écrites pour l'occasion sans que le thème soit cependant imposé aux auteurs. Auteurs, acteurs et metteurs en scène furent choisis au hasard, par tirages. Personne n'allait être rémunéré pour son travail. Vingt auteurs, vingt metteurs en scène et 120 comédiens se produisirent pendant une semaine chacun. À partir du 20 juillet 1981, El Teatro Abierto produisit trois pièces par jour, durant trois mois. Cette *Muestra* nationale donna naissance au mouvement théâtral argentin le plus important de ces derniers temps, en plus de démontrer l'actualité et la vitalité de la dramaturgie argentine. Parmi les participants, mentionnons Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Carlos Somigliana, Jorge Goldenberg...

En Uruguay, dès les années 1930, le théâtre indépendant fait son apparition, plus particulièrement en 1937, au moment de la fondation du Teatro del Pueblo, qui se donne pour tâche de créer une pratique théâtrale proprement uruguayenne en plus d'expérimenter, de développer et de divulguer le bon théâtre. Le même mouvement se poursuit dans les années 1940 où la fondation de l'institution théâtrale El Galpón, en 1949, marque un point tournant. Cette institution commence à élaborer une politique théâtrale et culturelle incluant de vastes projets, en plus d'ouvrir une école d'art dramatique dispensant à la fois un enseignement théorique et une formation pratique. Parmi les metteurs en scène argentins, il nous faut à tout prix mentionner Atahualpa del Cioppo, infatigable citoyen du théâtre itinérant, qui a jeté les bases d'une nouvelle pratique du théâtre un peu partout en Amérique latine: à Montevideo, à Buenos Aires, à Santiago, à Quito, à San José, à Cuba... Pour lui, comme pour El Galpón, les événements politiques en Amérique latine exigeaient la recherche d'un théâtre nouveau, de pratiques nouvelles.

théâtre et combat

La pratique du théâtre se teinte alors d'une esthétique de combat, se pose comme un art de l'émergence. Elle n'est pas sans lien avec la conception brechtienne du théâtre, sans toutefois que cette approche soit encore bien connue par les praticiens latino-américains de l'époque. Mais entre 1960 et 1980, les problèmes politiques qui ébranlent l'Amérique latine mettent ce mouvement dramatique en péril. La censure et les difficultés économiques n'empêcheront cependant pas le théâtre de survivre et de maintenir de façon très ferme son fondement social.

En 1941, le Théâtre Expérimental de l'Université du Chili (DETUCH) est fondé et, quelques années plus tard, en 1949, une troupe similaire naît à l'Université catholique de Santiago (Teatro de Ensayo). Ce sont là les débuts du théâtre chilien. De ces groupes proviendront, en effet, la plupart des acteurs, des metteurs en scène et des dramaturges chiliens actuels, de même que les fondateurs des groupes indépendants. Au début des années 1970 a cours, au Chili, un des mouvements théâtraux les plus significatifs d'Amérique latine. Le gouvernement Allende amorce un change-

3. Sur le Teatro Abierto, voir l'article de Francisco Javier dans ce même numéro. N.d.l.r.

ment crucial en tentant de rejoindre par le théâtre des couches de la population qui n'y avaient jamais eu accès par le passé et en favorisant la production et la présentation de spectacles dramatiques dans les régions les plus éloignées du pays. Le coup d'État militaire met cependant un terme à ce processus de popularisation et de régionalisation du théâtre. Actuellement, la plupart des artistes chiliens de cette période sont en exil⁴. La majorité d'entre eux continue d'écrire et de créer, malgré l'exil, comme ceux des autres pays d'Amérique latine vivant une situation similaire, victimes eux aussi de la situation politique de leur pays. Ces créateurs sont à l'origine du théâtre latino-américain en exil, phénomène théâtral important des années 1970-1980, et dont nous reparlerons.

Aujourd'hui, au Chili, de nouvelles troupes et de nouveaux dramaturges surgissent⁵. L'expérience quotidienne du totalitarisme militaire oblige les artistes à réviser leur conception du théâtre, à en repenser les langages, non seulement à cause de la censure qui s'exerce et de l'autocensure qui s'ensuit, mais aussi parce que la valorisation des phénomènes artistiques et théâtraux a été modifiée. Le théâtre se pratique désormais dans la clandestinité, que ce soit dans les rues, dans des salles, dans les prisons ou dans les camps de concentration.

la création collective

À partir de 1960, le gouvernement cubain se fait l'initiateur d'un des mouvements théâtraux les plus importants d'Amérique latine, grâce à ses efforts pour stimuler un théâtre professionnel et expérimental et pour le populariser en favorisant le développement de la création collective. Le théâtre latino-américain s'est ainsi donné comme perspective la création et comme but l'acquisition d'un nouveau public au sein des différentes classes moyennes. Cette nouvelle optique a ouvert d'autres voies de recherche et d'expérimentation en tenant compte de la diversité culturelle et sociale des différents pays. À partir de la fin des années 1970 s'est développé, à Cuba, un théâtre pour la jeunesse voulant mettre en perspective les conflits propres à la vie et au monde des jeunes, et le contexte révolutionnaire cubain⁶.

En Colombie, la fondation, en 1955, du Théâtre Expérimental de Cali (T.E.C.) donne l'élan à un renouveau théâtral, stimule la création de groupes indépendants, expérimentaux et universitaires. Les membres du T.E.C. ont été parmi les premiers à explorer les avenues de la création collective en Amérique latine. De ce noyau ont surgi des créateurs importants. Dans le paysage de la pratique théâtrale colombienne, il faut à tout prix signaler le travail de La Candelaria, fondée en 1966 et que dirige Santiago Garcia, et mentionner le nom d'Enrique Buenaventura, une des grandes figures de la dramaturgie du nouveau théâtre latino-américain.

L'expansion du théâtre au Venezuela remonte à 1945. Fortement axé sur la réalité vénézuélienne, ce théâtre s'est aujourd'hui acquis une solide réputation à cause de sa grande qualité artistique.

4. Parmi eux, ceux du Grupo Los Cuatro, El Aleph, Pablo de la Barra, Nelson Villagra, Shenda Roman, Orlando Rodríguez, Alberto Kurapel.

5. On peut signaler Juan Radrigán et Marco Antonio de la Parra, parmi les dramaturges; El Telón, El Teuco, le groupe Ictus, la Feria, Taller de Investigación Teatral, Imagen, parmi les groupes.

6. Parmi les Cubains les plus connus: Abelardo Storino, Sergio Corrieri (dramaturge), El Teatro Escambray, El Grupo Teatro Estudio.

Presque tous les courants modernes du théâtre ont eu des répercussions sur la pratique latino-américaine, qu'il s'agisse du théâtre de l'absurde, des théories de Brecht, de Grotowski, d'Artaud, de la pratique du Living Theatre ou du développement du psychodrame. Toutes les expérimentations et les expériences théâtrales, les phénomènes les plus divers, comme l'oeuvre de certains dramaturges, se sont transmis et ont été transformés pour produire, en Amérique latine, des oeuvres authentiques et originales.

La création collective est un jalon important des différents courants de la création latino-américaine, exigeant de tous, acteurs, metteurs en scène et dramaturges, de partager une même conception du théâtre et de travailler, sans qu'il s'établisse de rapports hiérarchiques de l'un à l'autre, à réaliser une oeuvre qui soit véritablement commune. Bien que la création collective ait d'abord pris racine aux États-Unis et en Europe, elle est devenue, en Amérique latine, à l'heure actuelle, une pratique très particulière, dont il est encore difficile, cependant, de mesurer l'influence dans l'ensemble du Teatro Nuevo.

de l'art et de la propagande

En général, la dramaturgie latino-américaine laisse entrevoir de façon frappante le compromis qu'elle est forcée d'entretenir entre l'art et la propagande pour combattre l'injustice sociale et économique dans laquelle elle s'inscrit. Le théâtre, loin d'avoir abandonné l'art pour la propagande cependant, recherche véritablement l'expression artistique de la réalité socio-économique. Les années 1970-1980 donnent lieu à une importante production de créations à caractère national sans toutefois que ne soit délaissée la production latino-américaine du répertoire classique ou étranger. Les productions du théâtre universel placent cependant les actions



Y la muerte viene cantando (Et la mort arrive en chantant), création collective du groupe La Esperanza.
Photo: C. Lupi.

des diverses pièces dans un contexte fort différent de l'original. La relation qui s'établit entre les mouvements de libération, le théâtre, et la culture, constitue un phénomène nouveau. Récemment, plusieurs festivals et plusieurs rencontres ont été organisés pour tenter d'établir et d'approfondir les relations existant entre les différents mouvements théâtraux d'Amérique latine. Toutes ces manifestations ont pu témoigner de l'activité théâtrale croissante dans les divers pays latino-américains⁷.

Jusqu'en 1979, l'activité théâtrale au Nicaragua, presque inexistante, n'était perceptible que dans quelques efforts isolés. Aujourd'hui, une véritable explosion s'est produite: 140 troupes d'amateurs et huit troupes professionnelles ont été créées; la création collective s'est vite développée et la recherche d'une dramaturgie nationale a bel et bien été amorcée; enfin, une école de théâtre offrant deux années de formation a été fondée. Le théâtre nicaraguayen prenant racine dans les chansons, les contes populaires et les jeux d'enfants, il réutilise certains éléments folkloriques et appelle volontiers la participation collective. Ce théâtre se veut une réflexion sur la vie sociale et sur les valeurs humaines. Ses manifestations empruntent les voies les plus diverses: l'expression réaliste, la recherche et l'expérimentation — favorisée par les groupes d'étudiants —, sans oublier le théâtre paysan, teinté des mythes et légendes populaires.

Il y a encore peu de temps, on ne pouvait acquérir, au Nicaragua, aucune formation théâtrale. Les gens des troupes actuelles n'avaient jamais vu de théâtre avant d'en faire eux-mêmes. Le théâtre nicaraguayen a donc vu le jour à partir d'une expérience collective (dans l'apprentissage comme dans la pratique) à laquelle furent intégrées les traditions et la réalité actuelle. La création collective s'est présentée comme la voie la plus naturelle de cette nouvelle expression théâtrale⁸. «[...] nous allons créer la vie, et la vie c'est du théâtre. Nous allons faire la révolution et pour nous, gens de théâtre, la révolution c'est aussi du théâtre; il n'existe là aucun fossé», souligne Alan Bolt⁹. Le rapport qui s'établit, malgré la dualité fondamentale, entre la vie et l'art se présente comme l'une des plus belles promesses du nouveau théâtre en Amérique latine.

le théâtre chicano

En dehors des frontières géographiques de l'Amérique latine, mais dans une relation immédiate et essentielle avec la réalité latino-américaine, une autre pratique est née pour signifier le problème des minorités tiers-mondistes demeurant aux États-Unis: les Chicanos, les Portoricains et les Latino-Américains en général. Le théâtre chicano est né des luttes ouvrières agricoles des années 1960 en Californie. La tête de file pour les dix premières années en est le théâtre Campesino (Paysan) de Luis Valdez, dont le travail se fonde sur l'expression de la problématique sociale et des racines ancestrales et sur l'inclusion, dans ce type de recherche théâtrale, d'éléments magiques et religieux — ce qui est d'ailleurs considéré comme sa principale caractéristique. De nouveaux groupes naîtront par la suite d'une collaboration entre des ouvriers et des étudiants, l'expérience se répétant dans les villes et dans les

7. Le Festival Latino de New York, le Festival de théâtre de la Havane, la 1^{ère} Rencontre des gens de théâtre d'Amérique latine et des Caraïbes et le 1^{er} Festival national de théâtre du Nicaragua.

8. Parmi les groupes nicaraguayens ayant participé au 1^{er} festival national, mentionnons: Teyocoyanis, Nixtayolero, Taller Justo, Rufino Garay, Taller de Titeres et le Grupo Fanatex.

9. Alan Bolt, *Revista Conjunta*, n° 50.

universités. La fondation TENAZ (Teatros Nacionales de Aztlan) est un important organisme théâtral chicano qui regroupe, entre autres, en Californie: El Teatro de la Esperanza de Santa Barbara, El Teatro de la Gente de San José, El Teatro Latino de San Francisco et El Teatro Primavera de Los Angeles.

le théâtre latino-américain en exil

À cause des changements politiques survenus dans la plupart des pays pendant la dernière décennie, la grande majorité des intellectuels latino-américains a dû prendre le chemin de l'exil. Un grand nombre de créateurs, ayant abandonné leur patrie, seuls ou en groupe (victimes de la persécution, de la censure et de la répression), sont à l'origine du Teatro del Exilio (théâtre de l'exil). Il ne s'agit pas simplement d'un théâtre fait à l'étranger. Il conserve et développe la thématique des luttes sociales du pays d'origine tout en étant très lié à la raison même de son exil. Hors de sa terre d'origine, ce théâtre doit réagir à d'autres manifestations culturelles, à d'autres réalités culturelles et techniques. Ainsi, sa pratique s'est enrichie de la recherche et de l'expérimentation d'un nouveau langage et d'une autre esthétique pour exprimer sa particularité et la rendre universelle.

Nombreux sont les groupes et les gens dont il conviendrait de souligner le travail continu et le rôle important depuis plusieurs années dans le développement du Teatro del Exilio: El Aleph et Oscar Castro, l'institution théâtrale El Galpón, le Teatro Sandino; Alberto Kurapel et sa compagnie de théâtre-performance.

El Aleph, une des troupes indépendantes chiliennes fondées entre 1968 et 1972, au moment du renouveau théâtral national, travaille aujourd'hui en France où elle a dû s'exiler à la suite du coup d'État; ses membres avaient en effet été emprisonnés, portés disparus et persécutés avant d'être contraints à l'exil. Ils ont présenté depuis, au public français, des pièces en français et en espagnol, dont *La Increíble y Triste Historia del General Peñalosa y del Exiliado Mateluna*, une pièce musicale racontant un moment de la vie d'un exilé à Paris, écrite et mise en scène par Oscar Castro. Cette pièce a été présentée avec succès au Théâtre du Soleil. Actuellement, souligne Oscar Castro, « la troupe continue à chercher une voie qui lui permette la création, en exil, d'un théâtre latino-américain qui puisse se justifier et se particulariser »¹⁰. « Aujourd'hui, souligne-t-il encore, pour la plupart des créateurs [le séjour à Paris] c'est l'acceptation d'un exil choisi ou imposé pour des raisons politiques. Vivre l'exil en le transformant en une expérience positive, c'est inverser les risques et faire du même coup un acte politique. »¹¹

En Suède, réalité insolite, on retrouve quatre troupes latino-américaines dont la plus importante, El Teatro Sandino, dirigée par Igor Cantillana, se produit non seulement dans ce pays mais aussi en Europe et même en Amérique latine.

10. Entretien avec Oscar Castro.

11. Jacqueline Baldran, « Entretien avec Oscar Castro », *C.M.H.L.B. Caravelle*, Université de Toulouse, France.

Alberto Kurapel dans *Exitlio in Pectore Extrañamiento*, performance multimédia présentée au Théâtre de Gennevilliers, en France, en mai 1984: un langage scénique nouveau, moderne, où la symbolique visuelle s'allie à une recherche sonore audacieuse et à un texte conçu pour ces échanges entre les registres théâtraux traditionnels. Généré par une réalité sociale précise, celle de l'exil, ce spectacle cherche à cerner la problématique humaine et politique de l'Amérique latine actuelle. Photo: C. Lupi.



figure québécoise de l'exilio

Au Québec, le théâtre en exil prend un visage un peu différent avec le travail de la Compagnie des Arts Exilio que dirige Alberto Kurapel, un artiste chilien polyvalent: acteur, metteur en scène, chanteur et poète. Cette troupe se définit comme un théâtre performance latino-américain multimédia; tant d'appellations, pour signifier la recherche et l'expérimentation d'une expression scénique qui demeure latino-américaine, mais qui s'insère dans d'autres réalités culturelles. Parmi ses productions, une manifestation à retenir: *Exilio in Pectore Extrañamiento*, performance écrite et mise en action par Kurapel. Il s'agit d'un exemple vivant de la synthèse du théâtre et d'autres arts de la scène, de la présentation et de la re-présentation d'un exil intérieur et extérieur, d'une exploration à la recherche d'une autre humanité. Dans ce spectacle performance, « chant, poésie orale, théâtre, film, vidéo, mime, diapositives et langues [diverses se] sont mêlées dans une frénésie de vouloir communiquer, [de] percer le mur du silence [...] »¹², dans un langage « aussi bizarre que la folle langue de Claude Gauvreau »¹³. Kurapel tente ainsi un rapprochement entre deux mondes pour que s'en dégage une nouvelle théâtralité. Son spectacle révèle la possibilité d'un théâtre en exil qui conserve ses qualités intrinsèques dans un contexte historique différent.

La troupe El Galpón, une autre expression de ce théâtre, était un des piliers du théâtre uruguayen. En 1976, le gouvernement uruguayen dissout le groupe et confisque tous ses biens (salle, équipement, archives, argent). Quelques-uns de ses membres trouvent asile à l'ambassade mexicaine et décident de reconstituer El Galpón en Exilio. Pendant leur exil, ils proposeront un travail théâtral et culturel enrichi par le contact qu'ils entretiendront avec les traditions mexicaines et la culture latino-américaine. En octobre 1983, ils avaient donné 2 000 représentations à travers le Mexique et l'Amérique latine. Aujourd'hui, El Galpón se prépare à retourner dans son pays pour y poursuivre son travail théâtral.

en peu de mots

Que peut-on conclure de ce portrait d'ensemble? D'abord et avant tout, que le Teatro Nuevo en Amérique latine cherche à exprimer l'identité nationale des différents pays. Il s'agit d'un théâtre politique témoignant des conditions de vie et des luttes des milieux populaires, qui utilise, comme pilier de sa recherche et de sa création, la création collective. Ensuite que, même si l'histoire du nouveau théâtre en Amérique latine est brève, la pratique du théâtre y est en plein essor. La dramaturgie et le théâtre sont parties intégrantes des luttes que mènent les peuples pour survivre, croître et s'autodéfinir. Ils font partie de l'histoire de cette Amérique et vont dans le sens même de cette histoire.

Enfin, nous pouvons ajouter que si, comme le souligne José Martí, « le théâtre, on peut le créer, comme tout [comme toute chose], à Cuba », on peut également le créer et le soutenir partout en Amérique latine.

catherina lupi

avec la collaboration de **lorraine camerlain**

12. Chantal Chevrier, *Viva Virus Montréal*, 1983.

13. Madeleine Gagnon, « la Québécoise », *Possibles*, n° 3.