

Mythe, raisonnement dialectique et images théâtrales *Bolívar* (Venezuela)

Benoît Laplante

Number 38, 1986

Festivals en questions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27871ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laplante, B. (1986). Review of [Mythe, raisonnement dialectique et images théâtrales : *Bolívar* (Venezuela)]. *Jeu*, (38), 31–39.

mythe, raisonnement dialectique et images théâtrales*

Bolívar (Venezuela)

Texte: José Antonio Rial; mise en scène et éclairages: Carlos Gimenez; assistance à la mise en scène: Carlos Canut; musique originale et direction musicale: Juan Carlos Nuñez; scénographie et costumes: Silviaines Valjejo; direction de production: José Tejera.

Avec, dans les rôles de prisonniers, Daniel López (le poète), José Tejera (Samuel Robinson), Javier Zapata (le général Manuel Piar), Roberto Moll (Simón Bolívar), Pilar Romero (Manuela Saenz), Gonzalo Velutini (Kna-ben Sopranen), Mildred Chirinos et Mira Parra (des Créoles vénézuéliennes: «Mantuanas»), Cécilia Bellorín (une soldate), Luis Garbán (un enfant de chœur: un «monaguillo» et une «Mantuana»), et Jorge Luis Morales («monaguillo» et «Mantuana»), Daniel Uribe («monaguillo») et Juan Rodriguez («monaguillo»), et dans les rôles de fonctionnaires, Francisco Alfaro (le fonctionnaire et l'évêque), Cosme Cortazar (l'érudit), Pedro Pineda, Luis Malavé, Annibal Grun et Robert Stoppello (les gardes).

Production du Grupo Rajatabla, du Taller de Teatro del Ateneo de Caracas.

Simón Bolívar, *el Libertador*, est une figure politique et militaire du XIX^e siècle qui a aidé plusieurs pays d'Amérique du Sud (le Venezuela, la Colombie, l'Équateur, la Bolivie et le Pérou) à obtenir leur indépendance de l'Espagne. Né en 1783, il est mort en 1830; on a donc fêté le 150^e anniversaire de sa mort en 1980 et le bicentenaire de sa naissance en 1983. L'idée de faire un spectacle qui traite à la fois de la libération des anciennes colonies espagnoles et de la situation politique dans laquelle se trouvent aujourd'hui les pays qu'elles sont devenues, est née dans l'esprit des gens du Grupo Rajatabla à la suite des célébrations du premier de ces anniversaires; l'arrivée du second, trois ans plus tard, leur a fourni l'occasion de réaliser ce spectacle.

Bolívar se passe dans une prison d'un des pays où a autrefois oeuvré le héros. La pièce ne précise pas les motifs de l'incarcération des personnes qui se trouvent là, mais tout porte à croire que ce sont des prisonniers politiques. À l'occasion du bicentenaire du libérateur de la patrie, la direction demande à ceux-ci de préparer un spectacle qui commémore la vie et l'oeuvre du héros; ils travailleront, bien sûr, sous l'étroite surveillance du personnel de l'établissement.

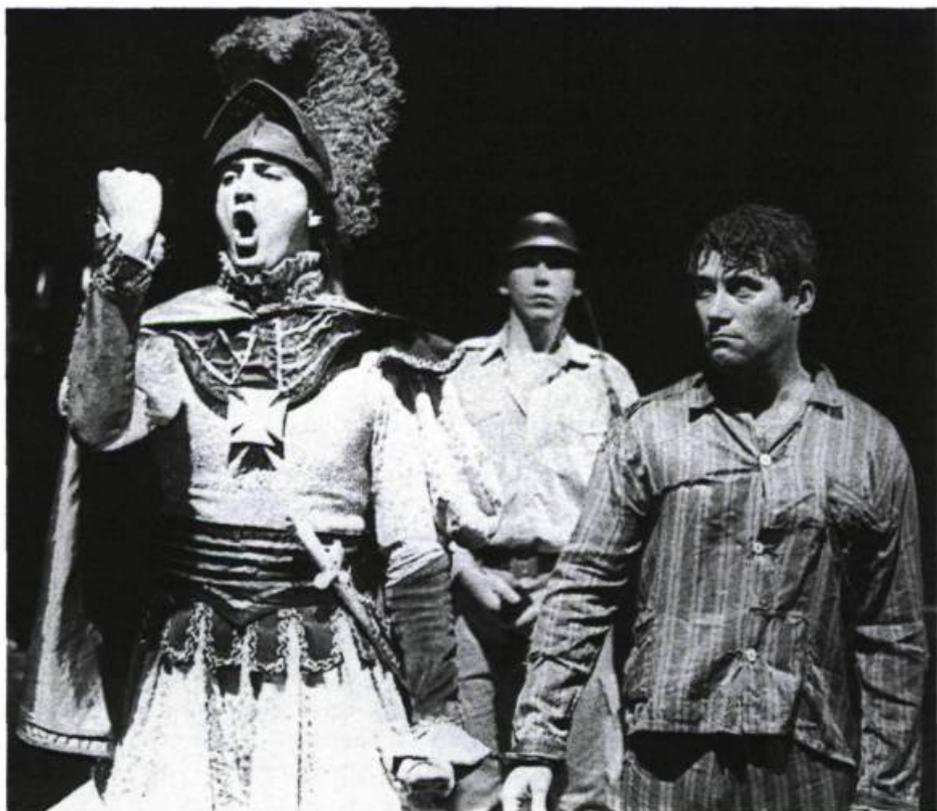
Présenter des prisonniers et leurs gardes dans une prison d'Amérique latine, c'est bien sûr donner à voir une reproduction de la réalité; il y a des prisonniers politiques en Amérique latine. Mais mettre sur scène une prison, c'est toujours évoquer le système carcéral lui-même, c'est-à-dire une institution et une microsociété où les individus sont clairement et irrémédiablement divisés en deux camps dont l'un domine l'autre par la force. Si la prison que l'on montre est située en Amérique du Sud et si les prison-

* Je tiens à remercier Diane Gladu, responsable des communications du Festival de théâtre des Amériques, qui m'a donné accès à la documentation que son organisme possède sur Bolívar.

niers y sont envoyés parce qu'ils se réclament d'une doctrine selon laquelle la société elle-même est divisée en deux camps antagonistes, la reproduction du réel s'estompe et cède la place à une métaphore: c'est l'Amérique du Sud qui est une prison pour son peuple. Le spectacle s'annonce donc comme une entreprise métaphorique.

Ce travail poétique se poursuit par l'ordre intimé aux prisonniers de préparer un spectacle sur la vie du héros national. Les prisonniers écrivent et interprètent le spectacle; les gardes dirigent et encadrent la production. Chacun des deux camps a son interprétation de la vie de Bolívar: les gardes veulent le présenter comme le fondateur de l'État; les prisonniers, comme le Libérateur, un rebelle et un disciple des Lumières, bref comme un intellectuel engagé. La métaphore devient presque parabole: la lutte des classes se donne ici pour enjeu l'Histoire elle-même, chaque classe tentant d'imposer à l'autre sa propre version du passé. La référence à la pensée marxiste n'est cependant jamais déclarée.

Les fervents du théâtre contemporain auront noté que la structure du texte de *Bolívar* s'apparente à celle du *Marat-Sade* de Peter Weiss. Les pensionnaires d'un asile d'aliénés de la France de 1808 y jouent, devant le directeur et ses subalternes, une pièce écrite par le marquis de Sade, lui-même interné, où sont racontés la persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat, un des héros de la Révolution française. L'oeuvre



Le théâtre dans le théâtre: un prisonnier jouant un prisonnier, un prisonnier jouant un garde et un garde au naturel. Photo: Yves Dubé. Les commentaires des huit photos de *Bolívar* sont de l'auteur de l'article. N.d.l.r.

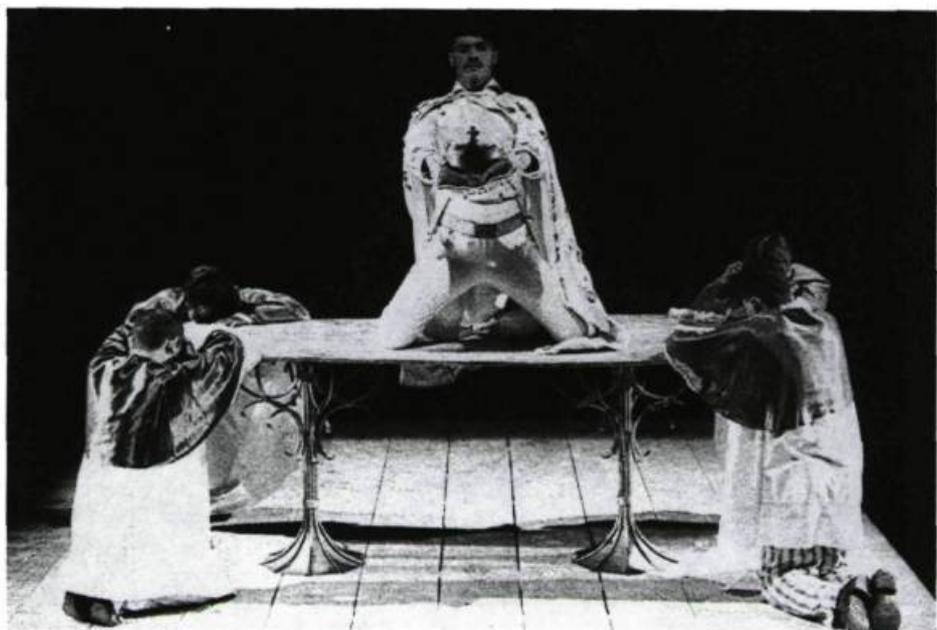


Le théâtre dans le théâtre: les prisonniers conçoivent et interprètent, les gardes produisent et dirigent. Ici, une scène de procession religieuse. Photo: Yves Dubé.

de Weiss, comme celle du Grupo Rajatabla, exploite la contradiction qu'est le culte d'un libérateur par un État et dans une institution qui répriment. Le texte de Weiss est aussi un dialogue entre les morts où les idées individualistes et asociales de Sade s'affrontent aux idéaux politiques et sociaux de Marat; la joute se termine par un constat: les deux visions du monde se nourrissent de la violence et la produisent; aucune ne peut prétendre l'enrayer et chacune crée ses propres victimes.

La ressemblance entre les deux textes ne se limite pas à une parenté de structure: plutôt que de raconter la vie entière de Bolívar ou un choix de moments importants de sa vie publique, le Poète, le prisonnier auteur de la pièce, choisit de représenter les dix jours qui ont précédé la mort du héros. Si le récit de l'assassinat de Marat permettait à Weiss de méditer sur le meurtre, pour des motifs politiques, d'un homme qui avait prôné et pratiqué l'usage de la violence à des fins politiques, dans *Bolívar*, le récit de la mort du héros permet à l'auteur de présenter l'agonie de son personnage comme une *Passion*. Ceci lui permet d'introduire la religion dans un spectacle et dans un débat qui étaient jusqu'alors purement politiques. Cet apport sert de fondement à une troisième métaphore dont le sens se superpose à celui des deux premières. Toutefois, contrairement à celles-ci qui s'incarnent dans la structure du texte, cette troisième métaphore ne se réalise que dans la mise en scène: elle sert de guide à l'élaboration du vocabulaire de la représentation que préparent les prisonniers et les gardes et en constitue le germe.

L'enjeu de la lutte entre les deux camps devient alors double: au combat pour le contrôle de l'histoire et la propriété de la figure du héros que raconte le texte va se superposer une bataille pour l'annexion du christianisme, qui se déroulera exclusivement en images. Le langage qu'a choisi le metteur en scène pour réaliser ce travail enrichit



La victoire vue par les gardes: un couronnement. Photo: Yves Dubé.

encore la métaphore: les différents temps de la bataille pour la foi sont illustrés par différents moments de l'histoire du théâtre contemporain. Il y a donc, dans la mise en scène, parallèle ou relation d'analogie entre l'évolution récente d'une partie du théâtre occidental et l'évolution récente de la lutte entre l'engagement politique et la foi en Amérique latine.

La bataille elle-même se déroule en trois temps.

Bolívar, on l'a vu, est le récit d'une lutte entre deux versions d'une même histoire. Les gardes veulent voir en leur héros le fondateur de l'ordre qu'ils défendent, et la forme qui semble le mieux convenir au culte du souvenir et à la remémoration d'un mythe fondateur est la célébration¹. Dans notre civilisation et *a fortiori* en Amérique latine, la célébration par excellence est la messe, dont l'appareil est celui du théâtre traditionnel: texte écrit, costume, scène surélevée, jeu de la présence et de l'absence, répétition d'un événement qui a ou aurait pu avoir lieu. Le spectacle que désirent les gardes est montré comme une messe, avec évêque, enfants de chœur, encens, procession et chant grégorien, couronnement et obsèques officielles. La mise en scène souligne la solennité, le faste et la pompe communs aux messes épiscopales et aux cérémonies militaires, pour établir l'identité (d'essence) de l'Église et de l'État. C'est le premier temps.

Les prisonniers veulent une autre version. Ils l'élaborent en contestant celle des gar-

1. À qui jugera cette affirmation obscure ou gratuite, je ne peux que suggérer la lecture du *Mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade. Cet auteur est un professeur d'histoire des religions à qui l'on doit plusieurs ouvrages spécialisés, mais qui est surtout connu pour celui-là; les idées qu'il y expose sur le symbolisme, la constitution des mythes, l'origine et le sens des rituels ont eu et ont toujours la faveur des gens de théâtre.

des. Ils commencent donc par s'attaquer au rituel de la messe en introduisant, dans sa représentation, trois dévotes au costume outrancier, qui sont en fait des travestis. La critique du rituel se fait par la dérision, et la cohabitation pendant un moment, sur la scène, des travestis, d'un évêque et des prolégomènes d'une révolution fait songer à l'oeuvre de Jean Genet. C'est le deuxième temps.



La mort vue par les gardes: des funérailles officielles. Photo: Yves Dubé.

Le troisième temps est le plus délicat. Dans le premier, on a vu s'opérer l'identification de l'Église et de l'État à partir de leur usage commun d'un rituel proche du théâtre. Dans le second, la critique de l'Église, de l'État et du théâtre traditionnel par le recours au travesti, emblème, s'il en est, du théâtre de la dérision. Le troisième temps doit proposer la vision que les prisonniers ont de Bolívar, mais cette vision doit aussi montrer ce qui advient de l'Église et de l'État après qu'on ait fait tomber leurs masques, de même que le sort du théâtre après la dérision. La combinaison de la structure du texte et de celle de la mise en scène est en effet exigeante à ce point. L'amorce de la réponse se trouve au début du texte lui-même, à l'origine de la démonstration, dans le choix qui a été fait de présenter la mort de Bolívar comme une Passion: Bolívar sera le Christ, l'Église et l'État seront remplacés par la lutte pour un ordre nouveau, et le personnage principal apparaîtra presque nu, vêtu d'un bout de tissu et juché sur un praticable bas, de bois nu, dans le costume et au milieu du dispositif scénique du *Prince Constant* de Grotowski, le spectacle-fétiche du théâtre pauvre²! Triple image

2. Il n'est pas inutile de rappeler ici que le *Prince Constant* de Jerzy Grotowski était une adaptation de la traduction polonaise par Juliusz Slowacki d'une pièce de Calderón. L'original espagnol raconte la persécution pour sa foi d'un prince chrétien fait prisonnier par des musulmans. La traduction polonaise a été un moment important du romantisme polonais; la pièce a eu et a toujours un sens politique marqué pour les Polonais, catholiques conquis par des Russes orthodoxes... puis marxistes. Le travail de Grotowski, la notion de mise à nu et l'«identification» de l'acteur principal de son spectacle à la figure du Christ sont décrits et commentés, entre autres, dans «Le *Prince Constant*: étude et reconstitution du déroulement du spectacle», par Serge Ouaknine, dans *les Voies de la création théâtrale*, tome I, Paris, C.N.R.S., 1970.



Un rituel militaire. Photo: Yves Dubé.

du retour à la vérité première et de ce qui subsiste lorsque les oripeaux sont arrachés.

Ce jeu d'images constitue le troisième niveau métaphorique dont nous parlions plus tôt. On voit cependant qu'il ne s'agit pas de la mise en place d'un «équilibre dynamique» qui ne se résout jamais — l'opposition des prisonniers et des gardes que présente le texte —, mais plutôt de la mise en images d'un raisonnement dialectique dont les trois temps que nous avons décrits constituent les trois étapes. Retranscrits en mots, ce raisonnement et le contexte socio-historique où il prend son sens peuvent se résumer comme suit.

Il y a au départ deux contradictions. La première est celle du peuple et de l'État qui l'opprime et le trahit, qui constitue la contradiction fondamentale de l'Histoire moderne pour le marxisme et qui doit se résoudre par la révolution et la dissolution de l'État. La seconde est celle du marxisme et de la religion; elle doit se résoudre par la disparition de la religion que le marxisme orthodoxe voit comme une pure émanation de la classe dominante. Cette solution est toutefois irrecevable en Amérique latine où la foi est un phénomène populaire important. Il s'y développe donc une «méta-contradiction», une opposition d'oppositions dialectiques: le peuple contre l'État *versus* le marxisme contre le catholicisme. La résolution de cette nouvelle contradiction se fait en extrayant le Christ de l'Église; ceci permet de faire de la religion le lieu plutôt que le terme d'une opposition. Il est alors possible de faire se rejoindre le peuple et le Christ dans une même lutte, pour un ordre nouveau, contre l'État qui trahit le peuple et l'Église qui ne respecte pas l'enseignement du Christ en soutenant l'État oppresseur.

La combinaison des métaphores inscrites dans la structure du texte et de celle qui

fonde la mise en scène du spectacle des prisonniers permet donc de jouer simultanément le Christ contre son Église et Bolívar contre l'État qu'il a fondé, pour dire finalement que l'exemple des grands, la foi et le patriotisme bien compris mènent à la lutte des classes. *Bolívar* présente l'identification du Christ, du héros national et du révolutionnaire comme une synthèse hégélienne. C'est la fondation du mythe du saint révolutionnaire.

Cela étant dit, il reste une question, la plus importante: *Bolívar* montre-t-il le mythe pour le dissoudre en l'amenant à la conscience ou simplement pour le célébrer? La réponse peut se trouver si l'on examine cette fois-ci le langage théâtral utilisé pour représenter le premier niveau du spectacle.



À l'arrière-plan, un évêque qui officie; à l'avant-plan, des prisonniers interprètent des femmes qui prient. La dérision par le travestissement. Photo: Yves Dubé.

La pièce ne nomme jamais ce dont elle parle. Les personnages ne font jamais allusion à la lutte des classes, alors que les rapports qu'ils entretiennent en sont une métaphore. Il n'est non plus jamais question de catholicisme ou de marxisme, bien que la mise en scène traite du rapport entre ces deux doctrines. *Bolívar* est un spectacle qui ne parle pas de ce qu'il raconte.

Cet usage de la fable et de la mise en scène est singulier. On y passe insensiblement de la représentation du réel à l'illustration de l'interprétation qu'on en fait sans dire celle-ci; le procédé, bien connu, fait paraître la seconde immanente à la première. Les métaphores se superposent ensuite sur ce qui persiste à se donner comme la représentation «réaliste» d'un référent — un groupe de prisonniers politiques dans une prison d'Amérique latine —, sans que les rapports entre les diverses couches de la composition ne soient examinés. Tout ce travail constitue un beau cas de ce que la socio-



Bolívar, dans le costume et au milieu du dispositif scénique du *Prince Constant*. Photo: Yves Dubé.

critique nomme communément l'illusion théâtrale.

Bolívar critique l'interprétation que les gardes font de la vie d'un personnage historique et les conventions théâtrales en principe liées à la représentation de cette interprétation. L'oeuvre est cependant vide de toute réflexion sur son propre langage. La représentation de la juste lutte de l'opprimé contre son oppresseur est pourtant une forme canonique du théâtre engagé, une fiction identique à celle que dénonce l'autre partie du spectacle. La juxtaposition de l'utilisation et de la dénonciation du théâtre conventionnel dans une même oeuvre en détruit la crédibilité. Ce fait est connu depuis Brecht, mais semble avoir été ignoré par les concepteurs de *Bolívar*.

Finalement, l'usage qui est fait des emprunts à Weiss, à Genet et à Grotowski crée une malaise. Tous trois ont contribué à l'évolution du langage théâtral en explorant les rapports entre le réel et le représenté; tous trois ont aussi été préoccupés par le sens et l'origine de la violence. Tous trois ont eu une attitude critique vis-à-vis du théâtre et face aux dogmes et aux doctrines. *Bolívar* se sert d'allusions et de citations de leurs oeuvres comme d'arguments d'autorité dans sa dénonciation de la vision historique des gardes. L'oeuvre oublie complètement le sens original de celles-ci dans ses propos sur la violence et sur les rapports entre les gardes et les prisonniers: on a alors l'impression de voir Weiss condamner Sade et oublier Marat, Genet ridiculiser l'Évêque et le Général, mais épargner les martyrs de la révolution. Il est tout aussi pénible de voir Grotowski servir de pourvoyeur d'images de l'ascétisme sanctifié. Pour qui ne remarque pas les emprunts, l'oeuvre peut paraître conséquente; pour qui les reconnaît, elle est en porte-à-faux.

Bolívar est un spectacle de propagande: il dénonce une doctrine et en défend une autre.

Cela n'est pas évident au premier coup d'oeil, parce que le propos est dissimulé autant qu'exprimé par une architecture et un langage qui ont été conçus à des fins diamétralement opposées. Le théâtre contemporain, en général, doute; *Bolívar*, au contraire, croit et veut faire croire.

benoit laplante



Pour les créateurs de Bolívar, la violence ne semble pouvoir exister qu'à cause des rapports politiques et qu'à l'intérieur de ceux-ci. Photo: Yves Dubé.