



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université de Toulouse II – Jean Jaurès

---

Présentée et soutenue par

Lîlà Bisiaux

Le 8 janvier 2021

Esthétiques féministes transmodernes au théâtre :  
Elena Garro, Verónica Musalem et Conchi León

**Perspective critique sur l'histoire du théâtre européen et  
mexicain**

---

École doctorale et discipline ou spécialité  
ALLPH@ et Arts du spectacle

Unité de recherche

LLA-CREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,  
Émergence en Arts, Textes, Images et Spectacles

Directrice de thèse

Emmanuelle GARNIER

Jury

Joseph DANAN, Rapporteur

Muriel PLANA, Examinatrice

Pierre LETESSIER, Examineur

Jean-Christophe GODDARD, Examineur

Stéphanie URDI CIAN, Examinatrice

Emmanuelle GARNIER, Directrice de thèse



Université Toulouse 2-Jean Jaurès  
Laboratoire LLA-CREATIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ**  
Spécialité Arts du spectacle

Esthétiques féministes transmodernes au théâtre :  
Elena Garro, Verónica Musalem et Conchi León

**Perspective critique sur l'histoire** du théâtre européen et  
mexicain

Lilà Bisiaux

Présentée et soutenue publiquement  
le 8 janvier 2021

Directrice de thèse

Garnier Emmanuelle, Professeure des Universités, Université Toulouse - Jean  
Jaurès, LLA-CREATIS

JURY

Joseph DANAN, Rapporteur

Muriel PLANA, Examinatrice

Pierre LETESSIER, Examinateur

Jean-Christophe GODDARD, Examinateur

Stéphanie URDI CI AN, Examinatrice

Emmanuelle GARNIER, Directrice de thèse



---

## Notes de lecture

---

Les règles typographiques et orthotypographiques retenues pour la rédaction et la mise en page du document suivent les normes éditoriales de la revue franco-espagnole *Hispania*, des éditions Lansman.

Pour les notes de bas de page et la bibliographie : la date est celle de l'ouvrage utilisé pour la référence et non celle de la première parution.

Pour les citations de textes non traduites : elles sont en français dans le corps de texte et d'après ma traduction. Elles apparaissent en langue originale en note de bas de page.

Les citations et les titres en espagnol sont écrits selon les normes orthotypographiques espagnoles, à savoir qu'il n'y a pas d'espace insécable avant ou après certains signes de ponctuation.



---

## Remerciements

---

Je remercie, tout d'abord, ma directrice de thèse Emmanuelle Garnier, pour son accompagnement, sa disponibilité, son écoute, sa confiance, et bien sûr, pour nos échanges fructueux.

Je remercie également toute l'équipe du laboratoire LLA-CREATIS pour m'avoir permis, tout au long de ces années de doctorat, de faire partie de projets stimulants et enthousiasmants.

Merci aussi à Patricia Rosas Lopátegui pour nos échanges, au Mexique et en France, qui ont alimenté ma recherche.

Merci à Verónica Musalem pour m'avoir fait parvenir ses textes non publiés, pour la joie et la passion qu'elle a su me communiquer pendant notre entretien.

Je remercie aussi les membres du département des « Métiers de la Culture » de l'Université Clermont-Auvergne et du département « Arts&Com » de l'Université Toulouse Jean – Jaurès, pour m'avoir accordé leur confiance et prodigué des encouragements.

Je ne saurais trop remercier les membres du séminaire de jeunes chercheurs et chercheuses du laboratoire LLA-CREATIS « Penser et Éprouver les Arts et la Colonialité », pour nos échanges stimulants.

Un grand merci également à Nina Jambrina, Joana Sanchez, Gabriella Serban et Erwan Burel auprès de qui le projet QUETZAL est né et qui réserve, je l'espère, de futures rencontres pleines de promesses.

Je remercie également chaleureusement ma famille qui m'a soutenu pendant toutes ces années et qui m'a permis, même en pleine crise sanitaire, de pouvoir poursuivre la rédaction de cette thèse.

Un immense merci à Franck Tisserand, sans qui je ne me serais jamais tournée vers le Mexique et qui, jusqu'au bout, m'a accompagnée, relue, encouragée et est devenu, au fil des années, un ami cher.

Je remercie également Anna Bonnard pour ses précieuses relectures.

Merci à Philippe Manevy qui, en khâgne, dans la petite salle où nous khôllions, a fait germer dans mon esprit l'idée de me destiner à la recherche.

Enfin, je remercie mes amis pour leur patience et pour avoir su supporter mes obsessions.



---

## Résumé

---

Ce travail de recherche se propose d'établir un rapport dialogique entre les études théâtrales et les propositions conceptuelles du groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité, complétées par des approches féministes. Il s'agit, d'une part, de voir dans quelles mesures ces propositions peuvent offrir de nouvelles perspectives sur les œuvres dramatiques d'hier et d'aujourd'hui, mais également sur les outils d'analyses et les méthodologies de la recherche en théâtre. D'autre part, il s'agit de voir comment le théâtre, peut, en retour, enrichir le champ des études décoloniales et féministes. Plus particulièrement, ce travail de recherches – présupposant qu'en art toute forme est idéologique, et validant l'hypothèse de l'existence d'une modernité/colonialité patriarcale théorisée par les études décoloniales – cherche, tout d'abord, dans quelles mesures des formes théâtrales peuvent être le fruit de cette modernité/colonialité dont elles reconduisent l'idéologie. Pour ce faire, je relis l'histoire du théâtre européen et mexicain, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, au travers du prisme décolonial, tentant, de la sorte, de voir comment quelques formes canoniques ou principales tendances de ces théâtres peuvent être modernes et coloniales. Ensuite, à l'aide de l'étude d'un corpus composé de pièces d'Elena Garro, de Verónica Musalem et de Conchi León, je cherche à penser les modalités d'existence d'œuvres dramatiques non modernes, sans pour autant être postmodernes, œuvres que je nomme alors transmodernes et féministes. L'étude d'un tel corpus s'inscrit également dans la volonté de constituer un patrimoine théâtral, en mettant trois autrices mexicaines à l'honneur.

**Mots clefs:** Théâtre européen – Théâtre mexicain - Transmodernité – Féminisme – Études décoloniales – Elena Garro - Verónica Musalem – Conchi León



---

## Abstract

---

This research work intends to establish a dialogical relationship between theatrical studies and the conceptual proposals of the Modernity/Coloniality/Decoloniality group, complemented by feminist approaches. The aim is, first of all, to see to what extent these proposals can offer new perspectives on the past and present dramatic works, but also on the analytical tools and methodologies of theater research. Secondly, it is a question of seeing how the theater, in turn, can contribute to the field of decolonial and feminist studies. More particularly, this research work - assuming that in art all forms are ideological, and validating the hypothesis of a patriarchal modernity/coloniality theorized by decolonial studies - seeks, first of all, to what extent theatrical forms can be the fruit of this modernity/coloniality whose ideology they renew. To do so, I reread the history of European and Mexican theater, since the sixteenth century, through the decolonial prism, thus attempting to see how some canonical forms, major trends, or great movements of these theaters can be modern and colonial. Then, through the study of a corpus composed of plays by Elena Garro, Verónica Musalem, and Conchi León, I try to think about the modalities of dramatic works that are not modern, without being postmodern, works that I then call trans modern and feminist. The study of such a body of work is also part of the desire to constitute a theatrical heritage, with three Mexican authors in the spotlight.

Key words : European Theatre – Mexican Theatre – Transmodernity – Feminism – Decolonial Studies – Elena Garro – Verónica Musalem – Conchi León



---

## Resumen

---

Este trabajo de investigación se propone establecer una relación dialógica entre los estudios teatrales y las propuestas conceptuales del grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialidad, complementadas por perspectivas feministas. Quiere mostrar cómo estas propuestas pueden ofrecer nuevas perspectivas sobre las obras dramáticas de ayer y de hoy, pero también sobre las herramientas de análisis y las metodologías de investigación en teatro. Quiere también plantear cómo el teatro puede enriquecer el campo de los estudios descoloniales y feministas. Al presuponer que en las artes todas las formas son ideológicas y al validar la hipótesis de la existencia de una modernidad/colonialidad patriarcal, teorizada por los estudios descoloniales, este trabajo busca mostrar en qué ciertas formas dramáticas pueden ser frutos de esta modernidad/colonialidad de la que renuevan la ideología. De tal manera que hago una nueva lectura de la historia del teatro europeo y mexicano, desde el siglo XVI, a través del prisma descolonial, intentando ver cómo algunas formas canónicas de estos teatros pueden ser modernas y coloniales. Luego, a través de un corpus compuesto por piezas de Elena Garro, Verónica Musalem y Conchi León, trato de subrayar las modalidades de existencia de obras de teatro no modernas, tampoco posmodernas, sino transmodernas y feministas. Al sacar a la luz tres dramaturgas mexicanas, intento construir también un matrimonio teatral.

**Palabras clave:** Teatro europeo - Teatro mexicano - Transmodernidad - Feminismo - Estudios descoloniales - Elena Garro - Verónica Musalem - Conchi León



## Sommaire

L

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>17</b>
<b>1. DE L'EXISTENCE D'ESTHÉTIQUES DRAMATIQUES MODERNES ET COLONIALES DANS LE THÉÂTRE EUROPÉEN ET MEXICAIN .....</b>	<b>91</b>
<b>1.1. LES TROIS FORMES ACCUMULATIVES DE LA MODERNITE/COLONIALITE : THEO-, EGO- ET ORGANO-POLITIQUES DE LA CONNAISSANCE.....</b>	<b>95</b>
<i>1.1.1. Les caractéristiques de la politique théo-logique de la connaissance.....</i>	<i>98</i>
<i>1.1.2. Les caractéristiques de la politique ego-logique de la connaissance.....</i>	<i>102</i>
<i>1.1.3. Les caractéristiques de la politique organo-logique de la connaissance .....</i>	<i>110</i>
<b>1.2. LA THEO-POLITIQUE DE LA CONNAISSANCE DE LA COMEDIA NUEVA .....</b>	<b>113</b>
<i>1.2.1. La comedia nueva fait signe vers les préoccupations du Royaume d'Espagne et de la Vice-Royauté d'Espagne .....</i>	<i>114</i>
<i>1.2.2. La pureté du sang et l'honneur masculin.....</i>	<i>116</i>
<i>1.2.3. La question de l'honneur féminin.....</i>	<i>123</i>
<i>1.2.4. Foi et fonction didactique de la comedia nueva .....</i>	<i>129</i>
<b>1.3. EGO-POLITIQUE DE LA CONNAISSANCE ET POLYMORPHIE ESTHETIQUE.....</b>	<b>133</b>
<i>1.3.1. L'ego-logie de la connaissance du drame bourgeois .....</i>	<i>133</i>
<i>1.3.2. L'ego-logie du théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle .....</i>	<i>158</i>
<i>1.3.3. L'ego-logie du drame romantique .....</i>	<i>161</i>
<i>1.3.4. L'ego-logie du drame réaliste et naturaliste .....</i>	<i>180</i>
<i>1.3.5. L'ego-logie des réécritures du mythe antique.....</i>	<i>203</i>
<i>1.3.6. Métaesthétique ego-logique : le drame moderne et colonial.....</i>	<i>218</i>
<b>1.4. QUELLE REMISE EN CAUSE DE L'EGO-POLITIQUE DU DRAME MODERNE ET COLONIAL PAR LE THEATRE EPIQUE ? .</b>	<b>238</b>
<i>1.4.1. Le théâtre épique : une opposition esthétique au drame moderne et colonial .....</i>	<i>240</i>
<i>1.4.2. Le théâtre épique reproduit-il la logique de la colonialité et la rhétorique de la modernité ?..</i>	<i>246</i>
<b>1.5. LE THEATRE POSTDRAMATIQUE ET LA LOGIQUE DE L'ORGANO-POLITIQUE DE LA CONNAISSANCE .....</b>	<b>271</b>
<i>1.5.1. Le théâtre postdramatique et le postmodernisme .....</i>	<i>273</i>
<i>1.5.2. Polémique autour du concept de postmodernité et perspective décoloniale .....</i>	<i>276</i>
<i>1.5.3. Le théâtre postdramatique et la politique organo-logique de la connaissance.....</i>	<i>293</i>
<b>2. DE L'EXISTENCE D'ESTHÉTIQUES DRAMATIQUES FÉMINISTES TRANSMODERNES : LES ŒUVRES D'ELENA GARRO, DE VERÓNICA MUSALEM ET DE CONCHI LEÓN .....</b>	<b>305</b>
<b>2.1. LE DRAME FEMINISTE TRANSMODERNE : DIVERSALITE ET PLURIPERSPECTIVISME DES JEUX DE REVES, DES DRAMES A STATIONS ET DE LA DEDRAMATISATION .....</b>	<b>312</b>
<i>2.1.1. Los Maromeros : jeu de rêves, dédramatisation, drame à stations et diversalité .....</i>	<i>315</i>
<i>2.1.2. New York Versus El Zapotito, un jeu de rêves transmoderne.....</i>	<i>357</i>
<b>2.2. LE DRAME FEMINISTE TRANSMODERNE ET LA CRISE DE LA FORME DRAMATIQUE.....</b>	<b>395</b>

2.2.1. Décomposition du drame moderne et colonial dans <i>Mestiza Power</i> et <i>Piedra de Lluvia</i> de Conchi León.....	395
2.2.2. Romanisation du drame : modélisation du réalisme magique, du réel merveilleux, du fantastique et revalorisation épistémique .....	449
<b>2.3. TRANSTEXTUALITE ET METATHEATRALITE DU DRAME FEMINISTE TRANSMODERNE .....</b>	<b>506</b>
2.3.1. Transtextualité et métathéâtralité de <i>La Dama boba</i> d'Elena Garro : mise en crise de l'ordre patriarcal et horizontalisation du dialogue interculturel .....	508
2.3.2. Transtextualité, métathéâtralité et humour dans <i>Benito Fernández</i> d'Elena Garro : une mise en crise de la colonialité du pouvoir et du patriarcat moderne et colonial .....	541
CONCLUSION .....	595
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>607</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>609</b>
<b>SITOGRAFIE .....</b>	<b>656</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>659</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>673</b>



# INTRODUCTION



Ce travail de recherche se propose d'établir un rapport dialogique entre, d'une part, les études théâtrales, et d'autre part, les études décoloniales<sup>1</sup> et un certain type de féminisme. Il prend le pari que les perspectives décoloniales et féministes éclairent d'un nouvel angle les productions dramatiques d'hier et d'aujourd'hui, du Mexique et de l'Europe, mais également les outils conceptuels et d'analyse des chercheurs et chercheuses en études théâtrales. Ce pari consiste aussi à penser que le théâtre – pour peu qu'on étudie les présupposés idéologiques de certaines de ses formes, et la manière dont l'esthétique peut parfois déjouer les discours hégémoniques, ainsi que la naturalisation des rapports de domination – permet à son tour d'enrichir le champ de recherches des études décoloniales et du féminisme<sup>2</sup>. En d'autres termes, il ne s'agit pas, dans ce travail de recherches, de prendre des productions dramatiques en guise d'illustrations ou d'exemplifications des théories issues des études décoloniales, mais de conserver l'autonomie et la centralité des œuvres dramatiques, tout en les analysant à travers le prisme décolonial. Ces analyses pourront alors peut-être, à leur tour, venir enrichir, depuis le champ des études théâtrales, les études décoloniales. Plus particulièrement, ce travail de doctorat – présupposant qu'en art toute forme est idéologique, et validant l'hypothèse de l'existence d'une modernité/colonialité patriarcale théorisée par les études décoloniales –, cherche dans quelle mesure des formes théâtrales peuvent être le fruit de cette modernité/colonialité dont elles reconduisent l'idéologie<sup>3</sup>, et dans quelle mesure d'autres formes peuvent s'y soustraire et la mettre en crise. Il s'agit alors de penser les modalités de cette soustraction, les modalités d'existence d'œuvres

---

<sup>1</sup> J'entends ici, par « études décoloniales », les propositions théoriques et conceptuelles du groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité, et non, par exemple, les revendications du parti des « Indigènes de la République », ou d'un collectif comme « Décoloniser les Arts », en France. Bien qu'il y ait des points de rencontres théoriques entre ces divers groupes de pensées, partis, associations ou collectifs, lorsque j'emploierai le terme « études décoloniales », je me référerai uniquement aux apports conceptuels du groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité.

<sup>2</sup> Ce type de rapport dialogique est analogue, il me semble, au rapport entre l'art et le *queer* développé, entre autres, dans : Muriel Plana, Frédéric Sounac et Collectif, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon -EUD, 2015.

<sup>3</sup> Il me semble qu'une logique analogue anime la recherche d'esthétiques postmodernes au théâtre, ainsi que l'affirmation polémique selon laquelle le théâtre postdramatique est le corollaire de la postmodernité. En effet, de telles recherches ou affirmations valident, non seulement, l'hypothèse de l'existence de la postmodernité, mais partent également du principe qu'une équivalence peut être trouvée entre une esthétique artistique (théâtrale dans le cas précis) et les types de configuration du champ social au sein duquel cette esthétique se présente et se crée.

dramatiques non modernes, sans pour autant être postmodernes<sup>4</sup>, œuvres que je nomme alors transmodernes et féministes<sup>5</sup>.

Avant de spécifier ce que j'entends par modernité/colonialité, féminisme ou encore transmodernité, je voudrais préciser que ce travail de doctorat s'inscrit dans un contexte particulier, à savoir celui de la large diffusion des travaux d'un groupe de penseurs et de penseuses, de chercheurs et de chercheuses, réunis, sur le continent américain, autour de l'élaboration d'un nouveau projet utopique<sup>6</sup> et épistémologique. Comme le signale Damián Pachón Soto, ce groupe nommé Modernité/Colonialité/Décolonialité, émergeant à la fin des années 1990, « est hétérogène et transdisciplinaire, [ses membres] partagent un patrimoine conceptuel commun, réalisent des recherches, des publications communes, des événements et se réunissent fréquemment pour discuter de leurs apports »<sup>7</sup>. Ce groupe est qualifié d'hétérogène, car il rassemble des chercheurs et chercheuses de champs distincts, comme la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, ou encore la sémiologie. Il est également dit transdisciplinaire, car, comme le fait à nouveau remarquer Damián Pachón Soto, « il ne s'agit pas de travailler monolithiquement en partageant, mais d'aborder l'objet d'étude depuis différents angles et regards. Ce n'est pas l'exclusion, mais l'inclusion de différents savoirs dans la recherche »<sup>8</sup>. Le groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité voit officiellement le jour lors du Congrès mondial de sociologie intitulé « Alternativas al eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano », organisé par Edgardo Lander à Montréal, en juillet et août 1998, avec le soutien de l'Unité Régionale des Sciences Sociales et Humaines pour L'Amérique latine et

---

<sup>4</sup> Je montrerai, en aval, comment la pensée décoloniale se distingue de la pensée postmoderne qui est alors perçue comme une critique eurocentrée, réutilisant les outils de la modernité pour la critiquer.

<sup>5</sup> Le terme féministe complète ici l'adjectif transmoderne. En effet, je remarque qu'à partir de 2008, les études sur le genre et intersectionnelles viennent enrichir la définition donnée de la modernité/colonialité par les penseurs décoloniaux, en conceptualisant la colonialité du genre et le patriarcat moderne et colonial. Afin d'insister sur le fait que le projet transmoderne, qui est un projet utopique de détachement épistémique par rapport à la modernité/colonialité, pour être complet, doit adopter une perspective critique sur le genre et le patriarcat, je le qualifie de féministe. Si ce projet est porté par certaines esthétiques, ces esthétiques peuvent alors être qualifiées de transmodernes et de féministes.

<sup>6</sup> Le terme « utopique » employé par les membres du groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité, pour qualifier leur projet, permet de souligner qu'ils œuvrent pour la construction d'un monde différent, harmonieux, fondé sur l'abolition du différentiel de pouvoir entre les cultures.

<sup>7</sup> Damián Pachón Soto, « Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad », *Ciencia Política*, vol. 3 / 5, 2008, p. 10. « es heterogéneo y transdisciplinar, comparten un acervo conceptual común, realizan investigaciones, publicaciones conjuntas, eventos y se reúnen frecuentemente para discutir sus aportes ». Je traduis.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11. « Ya no se trabaja monóticamente en compartimientos, sino abordando el objeto de estudio desde distintos ángulos y miradas. Ya no es la exclusión sino la inclusión de distintos saberes en la investigación ». Je traduis.

la Caraïbe de l'UNESCO. Ce congrès se propose d'enrichir les réflexions du rapport de Gulbenkian<sup>9</sup>, coordonné par Immanuel Wallerstein, ainsi que celles des études postcoloniales et subalternes, en les faisant dialoguer avec les débats latino-américains à propos de l'eurocentrisme, des structures subjectives, imaginaires et épistémologiques héritées de la colonisation et lui ayant survécu. À partir des communications qui y ont été présentées, mais également à partir des échanges et débats entre les participants, durant les deux années qui ont suivi le congrès, s'est réalisée la publication, en 2000, d'un ouvrage majeur intitulé *La Colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, sous la direction d'Edgardo Lander. Ce dernier explique que « ce livre, loin de refléter la publication tardive des actes du congrès, regroupe deux années de travail collectif qui furent extrêmement stimulantes »<sup>10</sup>. Aux côtés d'Edgardo Lander, ce sont Enrique Dussel, Walter Mignolo, Fernando Coronil, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Alejandro Moreno, et Aníbal Quijano qui signent l'ouvrage. En 1999, le groupe avait été rejoint par Zulma Palermo et Freya Schiwy, lors du Congrès International, intitulé « La reestructuración de las ciencias sociales en los países andinos », organisé par Castro-Gómez, à Bogota, bien que les deux chercheuses ne participent pas à l'ouvrage publié en 2000. En 2001, Walter Mignolo orchestre une première rencontre du groupe à l'Université de Duke, groupe auquel se joignent, entre autres, Catherine Walsh et Javier Sanjinés. L'année suivante, les membres du groupe se retrouvent à l'Université Andine, pour échanger sur leurs travaux et discuter de projets communs. Ils se réunissent à nouveau en 2002, à l'Université Berkeley, en 2004, à l'Université de Caroline du Nord, et en 2006 à Quito. En 2008, une nouvelle rencontre est organisée à l'Université Centrale du Venezuela, et le groupe compte parmi ses nouveaux membres la féministe argentine María Lugones. Certes, le philosophe mexicano-argentin Enrique Dussel, le sociologue argentin Aníbal Quijano et le sémiologue argentin Walter Mignolo sont les figures centrales de ce groupe, dans la mesure où leurs concepts servent de socle théorique à l'élaboration scientifique des autres membres du projet Modernité/Colonialité/Décolonialité. Pour autant, il me

---

<sup>9</sup> Dix chercheurs et chercheuses de disciplines différentes se sont retrouvés pour élaborer, ensemble, une réflexion sur le renouveau des sciences humaines et sociales, sur la base d'un refus des visions totalisantes et des particularismes. Les réflexions menées par ce groupe de recherche coordonné par Immanuel Wallerstein sont publiées dans un essai à plusieurs voix. Voir, à ce propos : Immanuel Wallerstein, *Ouvrir les sciences sociales : Rapport de la Commission Gulbenkian pour la restructuration des sciences sociales*, Paris, Descartes & Cie, 1996.

<sup>10</sup> Edgardo Lander, *Colonialidad del Saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales : Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, p. 3. « este libro lejos de reflejar la publicación tardía de las presentaciones realizadas en un simposio, recoge dos años de trabajo colectivo que han sido extremadamente estimulantes ». Je traduis.

semble qu'il serait périlleux de réduire ce groupe aux trois membres précédemment nommés, dans la mesure où les réunions fréquentes témoignent bien de la volonté de construire un espace de débat et de réflexion nourri et enrichi par l'apport et les propositions d'une multitude de penseurs et penseuses, chercheurs et chercheuses, issus de diverses disciplines, mais également du militantisme. En 2008, le groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité<sup>11</sup> réduit tant ses rencontres que ses activités collectives, en raison de divergences politiques et conceptuelles entre ses membres fondateurs, rendant difficile le maintien d'un consensus théorique.

Pour autant, cette année ne signe pas le glas des études décoloniales, bien au contraire. D'une part, je remarque que les études décoloniales suscitent, en France, un intérêt croissant de la part des chercheurs et chercheuses. Cet intérêt tardif par rapport aux années d'émulation vécues par les membres du groupe s'explique peut-être par le fait qu'il faille attendre quelque temps pour que les ouvrages traversent l'océan. Cette traversée est facilitée par la mise en ligne progressive des principaux travaux des membres du groupe<sup>12</sup> et par leur (encore toute relative) traduction<sup>13</sup>. Cet intérêt se traduit, à mon sens, par la multiplication des événements scientifiques relatifs aux questions abordées par le groupe M/C/D. À titre d'exemple, je voudrais citer, de manière bien évidemment non exhaustive, quelques manifestations scientifiques se référant aux questionnements menés par le groupe M/C/D. Tout d'abord, en 2011, les étudiants et étudiantes français et chiliens de l'Institut d'études politiques de Rennes organisent un colloque étudiant intitulé « Colonisation, décolonisation et colonialité : perspectives transdisciplinaires »<sup>14</sup>, se proposant d'élargir le champ d'études de la colonialité, tout en élaborant des propositions pour mettre en place les conditions d'une décolonisation épistémique. En 2014, le Centre d'Enseignement, de Documentation et de Recherches pour les Études Féministes (CEDREF), de l'Université Paris 7 - Diderot, organise le colloque « Intersectionnalité et

---

<sup>11</sup> Pour plus de commodité, ce groupe sera désormais désigné par le sigle M/C/D.

<sup>12</sup> Je pense, par exemple, à l'ouvrage d'Enrique Dussel intitulé *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*, initialement publié en 2007 aux éditions Trotta et désormais téléchargeable, gratuitement. URL : [https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_Libros/58.Politica\\_liberacion\\_historia\\_Vol1.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/58.Politica_liberacion_historia_Vol1.pdf). Dernière consultation le 16/10/2020.

<sup>13</sup> Je pense, notamment, au travail de traduction entrepris par Yasmine Jouhari et Marc Maeschalck. Voir : Walter Dignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles Bern Berlin, PIE Peter Lang, 2015. Je pense également au travail de traduction du Centre d'Enseignement, de Documentation et de Recherches pour les Études Féministes (CEDREF) de l'Université Paris 7 - Diderot.

<sup>14</sup> Voir : URL : <https://calenda.org/203076>. Dernière consultation le 16/10/2020.

colonialité, débats contemporains », dans l'optique « d'ouvrir des espaces de réflexion et de dialogue »<sup>15</sup> avec des chercheurs et chercheuses du monde entier, et de « contribuer à faire connaître en France les débats »<sup>16</sup> animant les études décoloniales. En 2015, se tient à l'Université Lumière Lyon II, sur deux jours, un colloque intitulé « Colloque d'études décoloniales : déplacements épistémologiques du pouvoir, de l'être et des savoirs »<sup>17</sup>. La même année, l'Université du Havre organise un colloque également d'envergure ayant pour titre « Luites coloniales et décoloniales dans la France d'hier et d'aujourd'hui ». Le texte de cadrage du colloque reprend le concept de colonialité du pouvoir d'Aníbal Quijano, de colonialité du savoir d'Egardo Lander, et l'un des organisateurs du colloque n'est autre que Ramón Grösfoguel. Le colloque est consacré à « l'analyse des mécanismes de domination coloniale [...], de colonialité du pouvoir, mise en œuvre par la France, ainsi qu'aux résistances et luites décoloniales »<sup>18</sup>. L'année suivante, l'Université Toulouse - Jean Jaurès, à l'occasion des dix ans du programme Erasmus Mundus Europhilosophie, organise l'école d'été « Philosophies européennes et décolonisation de la pensée »<sup>19</sup>, à laquelle j'ai d'ailleurs eu l'occasion de participer, et dont Enrique Dussel était l'invité d'honneur. Le programme Erasmus Mundus Europhilosophie est un programme de master qui met l'accent sur la transformation des pratiques universitaires en contexte postcolonial et décolonial, ainsi que sur le décloisonnement disciplinaire. Ce master se propose d'être un espace au sein duquel « les philosophies allemandes et françaises viennent à se transformer et à se prolonger à travers leur échange critique avec les philosophies non européennes issues de la décolonisation, en contexte ibéro-américain, africain et oriental »<sup>20</sup>. Certes, le dissensus théorique entre les membres du groupe M/C/D réduit grandement leurs activités collectives à partir de 2008. Cependant,

---

<sup>15</sup> Jules Flaquet et Azadeh Kian, « Introduction : Intersectionnalité et colonialité. Débats contemporains », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, Université Paris Diderot – Paris 7, 2015. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/cedref/731>. Dernière consultation le 16/10/2020.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> À ce sujet voir : URL : <https://nicodelvalle.com/2015/12/07/colloque-detudes-decoloniales-deplacements-epistemologiques-du-pouvoir-de-letre-et-des-savoirs-france-lyon/>. Dernière consultation : le 16/10/2020.

<sup>18</sup> Texte de cadrage du colloque. URL : <https://www.univ-lehavre.fr/spip.php?article624>. Dernière consultation le 16/10/2020.

<sup>19</sup> À ce sujet voir : URL : <https://europhilomem.hypotheses.org/3487>. Dernière consultation le 16/10/2020.

<sup>20</sup> URL : <https://europhilomem.hypotheses.org/apropos/presentation-prasentation>. Dernière consultation le 16/10/2020.

ce dissensus n'est pas synonyme de la fin des études décoloniales, en témoigne l'intérêt croissant, en France notamment, des chercheurs et chercheuses pour les questions abordées par le groupe américain. Il me semble d'ailleurs que les diverses polémiques<sup>21</sup> autour du « noyautage » des universités par la pensée décoloniale – relayées par des journaux comme *L'Express* ou *Le Point*, pour ne citer qu'eux –, si elles reposent souvent sur des amalgames, des incompréhensions, voire de la mauvaise foi, témoignent, bel et bien, de cet intérêt universitaire croissant pour les études décoloniales.

D'autre part, il m'apparaît qu'à partir de 2008, émerge un nouvel axe de réflexion autour de l'articulation de la colonialité du pouvoir et du genre dont témoigne l'ouvrage *Género y Descolonialidad*<sup>22</sup> cosigné par Walter Mignolo et María Lugones. Cet essai, à mon sens, ouvre la voie à un nouveau type de questionnements fertiles en termes de productions intellectuelles et de publications. J'aimerais alors, à titre d'exemple, citer de manière non exhaustive quelques ouvrages parus, depuis les années 2010, sur le continent américain, développant ce nouvel axe de réflexion. Tout d'abord, en 2011, un essai collectif intitulé *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*<sup>23</sup>, se propose de réfléchir à l'articulation du genre et de la colonialité et je retiens, tout particulièrement, de cette publication, le chapitre de Rita Laura Segato, « Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial »<sup>24</sup>. Dans ce texte, la chercheuse argentine-brésilienne entremêle deux cadres conceptuels, celui des études décoloniales et des études intersectionnelles, pour faire du genre « une catégorie centrale capable d'éclairer tous les aspects de la transformation imposée à la vie des communautés lorsque celles-ci sont captées par le nouvel ordre moderne et colonial »<sup>25</sup>. En 2012, le

---

<sup>21</sup> Je pense, notamment, à la tribune « Les bonimenteurs du postcolonial, business en quête de respectabilité académique », signée par quelques représentants du Printemps républicain et publiée par *L'Express*, suite au projet de créer, avec le soutien du CNRS, une chaire d'études postcoloniales, au Conservatoire national des arts et métiers. URL : [https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-bonimenteurs-du-postcolonial-business-en-quete-de-respectabilite-academique\\_2112541.html](https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-bonimenteurs-du-postcolonial-business-en-quete-de-respectabilite-academique_2112541.html). Dernière consultation le 16/10/2020.

<sup>22</sup> Walter Mignolo, María Lugones, Isabel Jiménez Lucena, [et al.], *Género y Descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008.

<sup>23</sup> Karina Bidaseca et Vanesa Vazquez Laba, *Feminismos y Poscolonialidad : descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

<sup>24</sup> Rita Laura Segato, « Género y Colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », in *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*, op. cit., p. 17-48.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31. « categoría central capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno ». Je traduis.



groupe bolivien «Conexión Fondo de Emancipación»<sup>26</sup>, soutenu par l'Ambassade Royale des Pays-Bas et par l'Agence Canadienne pour le Développement International, publie un ouvrage collectif issu des Journées d'Études les 3, 4, 5, 6 et 7 octobre 2011 intitulées «Pensando los feminismos en Bolivia», se déroulant parallèlement à La Paz, Cochabamba, Santa Cruz, Sucre et Tarija. Ces Journées d'Études ont pour objectif de rendre compte de la pluralité des féminismes en Bolivie, et d'offrir un cadre propice à l'élaboration d'un dialogue fécond entre eux, afin de construire une politique plurielle, participative et inclusive permettant un changement effectif dans les rapports de pouvoir genrés. Parmi les tables rondes proposées lors de ces Journées d'Études, l'une d'elles se centre sur l'articulation de la race, de la classe, et du sexe, dans un contexte de domination coloniale, et utilise, entre autres, comme cadre théorique, les propositions conceptuelles du groupe M/C/D. C'est ainsi que dans la publication des actes de ces Journées d'Études, María Lugones signe un article intitulé «Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples»<sup>27</sup>. En 2014, Breny Mendoza publie un ouvrage nommé *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*<sup>28</sup>, au sein duquel elle analyse la crise du féminisme hégémonique latino-américain à partir des années 1990, et expose les principes théoriques et critiques de l'apparition de nouvelles formes de féminismes, s'appuyant sur les apports conceptuels du groupe M/C/D. En 2016, Lisa Disch<sup>29</sup> compile un ensemble de textes s'offrant comme un riche aperçu des propositions théoriques et analytiques de la pensée féministe, mettant à l'honneur des théoriciennes de diverses régions du monde, et notamment d'Amérique latine. Breny Mendoza y signe d'ailleurs un chapitre intitulé «Coloniality of gender and power. From potcoloniality to decoloniality»<sup>30</sup>, reprenant et enrichissant le concept de colonialité du pouvoir introduit dans la discussion par Aníbal Quijano. Plus récemment, Karina Ochoa Muñoz coordonne la publication de

---

<sup>26</sup> Ce fond cherche à promouvoir des changements concrets en termes de relations de pouvoir de genre en Bolivie, par l'intermédiaire d'une prise de pouvoir économique-politique des femmes et personnes ayant diverses orientations sexuelles ou identités de genre. Il finance divers projets dans le pays et a créé un pôle de «Gestion de la Connaissance», organisant des séminaires, des forums et des ateliers visant l'échange, la création et la diffusion d'études et de recherches sur le genre et les féminismes. Voir à ce sujet : Conexión Fondo de Emancipación, *Pensando los feminismos en Bolivia*, La Paz, Conexión Fondo de Emancipación, 2012.

<sup>27</sup> María Lugones, «Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples», in *Pensando los feminismos en Bolivia*, *op. cit.*, p. 129-140.

<sup>28</sup> Breny Mendoza, *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*, México, Herder Editorial, 2014.

<sup>29</sup> Lisa Disch, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, New York, OUP USA, 2016.

<sup>30</sup> Breny Mendoza, «Coloniality of gender and power. From potcoloniality to decoloniality», in *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, *op. cit.*, p. 100-121.

L'ouvrage collectif intitulé *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los Sures globales*<sup>31</sup>, regroupant divers apports réflexifs relatifs à des pratiques générant une transformation effective des rapports de dominations genrés, et prenant pour cadre conceptuel celui des études féministes et décoloniales.

Du côté français, en 2011, *Les Cahiers du Genre* publie un numéro intitulé « Genre, modernité et "colonialité" du pouvoir »<sup>32</sup>, reprenant à Walter Dignolo le concept de différence coloniale, à Aníbal Quijano celui de colonialité du pouvoir, et à Enrique Dussel celui de transmodernité. Certes, dans leur texte introductif, Maria Eleonora Sanna et Eleni Varikas concèdent que « la *colonialité* fait peu de place au genre »<sup>33</sup>. Cependant, elles considèrent que « les questions que [le concept de colonialité du pouvoir] pose pointent vers une voie propice à la tentative de penser ensemble les histoires entremêlées des subalternités »<sup>34</sup>, de penser « la difficulté des mouvements féministes de résister avec efficacité à la rhétorique et aux pratiques néocoloniales qui sont en train de faire du sexisme et de l'inégalité de sexe l'apanage de cultures "arriérées" »<sup>35</sup>, et d'interroger la manière avec laquelle le genre a été au cœur du processus de classification et de hiérarchisation ontologique et épistémique imposé par la colonisation. En 2015, l'essai d'Hourya Bentouhami-Molino intitulé *Race, Cultures, Identités. Une approche féministe postcoloniale*<sup>36</sup> paraît aux Presses Universitaires de France. S'il mêle une approche féministe à une approche principalement postcoloniale<sup>37</sup>, pour montrer comment le racisme s'est reconfiguré à l'heure de la mondialisation de l'économie, la chercheuse convoque tout de même les concepts du groupe M/C/D, en citant, notamment, les parutions en langue anglaise de Walter Dignolo. En 2016, Sabine Masson signe un ouvrage nommé *Pour une critique féministe décoloniale*<sup>38</sup>. Croisant l'histoire et les revendications des mouvements indigènes au Mexique et en Honduras, l'apport des féminismes noirs, indigènes,

---

<sup>31</sup> Karina Ochoa Muñoz, *Miradas en torno al problema colonial*, Ciudad de México, Akal, 2019.

<sup>32</sup> Maria Eleonora Sanna et Eleni Varikas (coordination), « Genre, modernité et "colonialité" du pouvoir », *Cahiers du Genre*, vol. 50 / 1, 2011.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>36</sup> Hourya Bentouhami-Molino, *Race, Cultures, Identités, une approche féministe et postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France -PUF, 2015.

<sup>37</sup> Je note, notamment, les nombreuses références aux ouvrages de Gayatri Chakravorty Spivak, Edward Saïd, Achille Mbembe, et de Homi K. Bhabha.

<sup>38</sup> Sabine Masson, *Pour une critique féministe décoloniale*, Lausanne, Antipodes, 2006.

subalternes et *chicanos*, ainsi que les concepts élaborés par le groupe M/C/D, elle développe une critique féministe des relations coloniales de pouvoir et amorce une réflexion relative à la transformation décoloniale des pratiques et des théories des recherches féministes. En 2019, une toute première traduction en français d'un écrit de María Lugones est réalisée par Javiera Coussieu-Reyes et Jules Falquet<sup>39</sup>. La même année Françoise Vergès publie son essai intitulé *Un féminisme décolonial*. Si elle n'y cite pas explicitement les membres du groupe M/C/D, la définition qu'elle y donne de la colonialité semble être similaire à celle développée par Aníbal Quijano. Ainsi, je note que les concepts, élaborés par le groupe M/C/D, sont réinvestis, complétés, enrichis par des perspectives féministes, sur le continent américain, mais également en France.

C'est donc dans le contexte, d'une part, de l'émergence des études décoloniales en France, et d'autre part, de l'entremêlement de perspectives féministes et décoloniales que s'inscrit mon travail de recherche. Plus précisément, il s'insère dans un questionnement relatif au lien entre les esthétiques artistiques et la colonialité, qui reste, il me semble, encore minoritaire, tant dans le champ des études artistiques, que décoloniales<sup>40</sup>. Certes, des initiatives voient le jour dans ce domaine, je pense, notamment, au groupe de recherche Minoritart<sup>41</sup> animé par Eddy Firmin, Catherine Cosaque, Fred Laforge et Cecilia Brackmort. Je pense également à l'attention portée par l'Équipe de Recherches sur les Rationalités Philosophiques et les Savoirs (ERRAPHIS), au sein de l'Université Toulouse - Jean Jaurès, aux savoirs institutionnellement identifiés comme extérieurs à la philosophie, et notamment à ceux produits par les Arts. Lors de l'école d'été « Philosophies européennes et décolonisation de la pensée » de 2016, un atelier était d'ailleurs réservé aux pratiques artistiques décoloniales. Cependant, il m'apparaît, d'une part, que le lien entre Arts et études décoloniales reste un domaine encore peu exploré, et d'autre part, que lorsqu'il l'est, cette exploration prend rarement la forme d'analyses esthétiques. Cette remarque me semble encore plus à propos dans le champ du théâtre<sup>42</sup>. En effet,

---

<sup>39</sup> María Lugones, Javiera Coussieu-Reyes et Jules Falquet (trad.), « La colonialité du genre », *Les Cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, Université Paris Diderot – Paris 7, septembre 2019, p. 46-89.

<sup>40</sup> Cette question est néanmoins abordée par le sociologue mexicain Rolando Vázquez. Voir : Rolando Vázquez, Miriam Barrera, « Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales Entrevista a Rolando Vázquez », *Calle 14*, vol. 11 / 18, 2016, p. 76-94.

<sup>41</sup> URL : <http://minoritart.org/index.php/qui-sommes-nous/>. Dernière consultation le 10/11/2020.

<sup>42</sup> En effet, elle propose souvent une réflexion sur le manque de diversité dans la distribution théâtrale, en France, et sur la place des acteurs et actrices perçus comme non blancs. Je pense notamment au livre éclairant, sur cette question, de Sylvie Chalaye, *Race et Théâtre*. Voir : Sylvie Chalaye, *Race et Théâtre*, Arles, Actes Sud Théâtre, 2020.

comme le souligne Isabelle Barbéris dans son ouvrage *L'Art du politiquement correct*<sup>43</sup>, ou dans son article « Dérives décoloniales de la scène contemporaine »<sup>44</sup>, l'œuvre en elle-même, le « contenu objectif du travail artistique »<sup>45</sup>, sont souvent évacués lorsqu'une perspective décoloniale<sup>46</sup> est adoptée face à un spectacle de théâtre. Elle regrette alors que le questionnement autour de la légitimité des créateurs à prendre la parole mette au second plan l'œuvre et son contenu. Elle prend pour exemple l'appel au boycott des spectacles de Brett Bailey, de Robert Lepage ou encore de Kathryn Bigelow, important, selon elle, un contexte conflictuel extérieur à l'œuvre. Elle constate, par ailleurs, qu'une telle perspective renoue avec la notion d'auteur qui avait pourtant été mise à mal par les structuralistes et notamment par Roland Barthes. Je tiens donc à préciser que si les questions soulevées par un collectif comme « Décoloniser les arts ! », relatives à l'identification des « causes des absences, dénis, oublis et points aveugles dans la représentation des racisé.e.s, et dans les formes de narration, de méthodologie ou de formation dans les institutions artistiques et culturelles »<sup>47</sup>, me semblent, à titre personnel, légitimes, au risque de tomber dans le politiquement correct dont Isabelle Barbéris fait la critique, ma recherche ne se situe pas dans ces questionnements et s'en tient éloignée. En effet, indépendamment de l'identité des créateurs et créatrices, elle se propose d'étudier les œuvres dans leur fonctionnement interne, dans leur économie esthétique, à l'aide des concepts théorisés par les membres du groupe M/C/D et enrichis par l'apport des divers féminismes.

J'aimerais alors, avant de préciser plus amplement mon objet spécifique d'étude et la problématique qui a animé mon travail de recherches, différencier la perspective décoloniale d'une perspective postcoloniale, postmoderne ou de gauche. J'aimerais également présenter quelques concepts élaborés par le groupe M/C/D, ainsi que leurs critiques, modifications et complexifications, proposées par des chercheuses adoptant des perspectives féministes et intersectionnelles.

---

<sup>43</sup> Isabelle Barbéris, *L'Art du politiquement correct*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2019.

<sup>44</sup> Isabelle Barbéris, « Dérives "décoloniales" de la scène contemporaine », *Cites*, n°72, Presses Universitaires de France - PUF, décembre 2017, p. 199-212.

<sup>45</sup> Isabelle Barbéris, *L'Art du politiquement correct*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> Je tiens tout de même à signaler qu'Isabelle Barbéris n'entend pas par études décoloniales l'apport théorique des membres du groupe M/C/D. En effet, elle ne fait jamais référence aux concepts développés par les chercheurs et chercheuses du groupe, pas plus qu'elle n'en cite les auteurs et autrices, et circonscrit les études décoloniales au manifeste des « Indigènes de la République » et aux déclarations du collectif « Décoloniser les Arts ! ». Par ailleurs, ses remarques portent exclusivement sur le milieu culturel et universitaire français.

<sup>47</sup> Leïla Cukierman, Gertry Dambury et François Vergès, *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018, p. 11.

Bien évidemment, je n'ai pas pour ambition de rendre compte exhaustivement de l'apport intellectuel de ce groupe de recherche : l'entreprise serait colossale et périlleuse, chaque auteur ou autrice développant, à partir de la mise en commun des réflexions issues de diverses disciplines, sa propre pensée. Il s'agit, seulement, de définir quelques notions faisant consensus parmi les membres et leur servant de socle conceptuel, tout en précisant le projet épistémique et utopique du groupe.

Distinction entre les études décoloniales, postcoloniales postmodernes, et la pensée de gauche

Tout d'abord, j'aimerais préciser que les études décoloniales ne sont pas synonymes des études postcoloniales, pour deux raisons principales. La première est d'ordre géographique et historique. Alors que les études décoloniales partent d'expériences latino-américaines, les études postcoloniales prennent pour champ de recherches les pays issus de la colonisation britannique et française. Or, la colonisation de l'Amérique débute dès le XVI<sup>e</sup> siècle, alors que les empires britannique et français prennent leur essor au XVIII<sup>e</sup> siècle et connaissent leur apogée au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, parce que le point de départ historico-géographique est différent, les études postcoloniales s'intéressent prioritairement à ce que Walter Mignolo et Enrique Dussel nomment, tous deux, la seconde modernité, alors que cette « seconde phase de la modernité, autrement dit les Lumières et la Révolution Industrielle, fut secondaire pour l'Amérique latine »<sup>48</sup>. Les études décoloniales, contrairement aux études postcoloniales, postulent donc qu'une première forme de modernité naît au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la « Découverte »<sup>49</sup> et la conquête de l'Amérique, et qu'elle rend possible la seconde. Walter Mignolo qualifie, d'ailleurs, cette première modalité de la modernité de théo-politique, et la seconde d'ego-politique. Le sémiologue argentin en distingue une troisième qu'il nomme organo-politique, au tournant des années 1945, mais j'aurai l'occasion d'y revenir. Pour l'heure, je retiens ici que les auteurs décoloniaux se différencient des auteurs postcoloniaux par leur ancrage historico-géographique. À titre d'exemple, je pense, à la critique que Walter Mignolo<sup>50</sup> fait de *L'Orientalisme* d'Eward Saïd. En effet, lorsque ce dernier affirme que l'Occident se définit en créant l'Orient,

---

<sup>48</sup> Walter Mignolo, *Historias locales-diseños globales : colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 79. « la segunda fase de la modernidad, la Ilustración y la Revolución Industrial, fue secundaria en la historia de América latina ». Je traduis.

<sup>49</sup> Les guillemets indiquent que j'adopte ici, par ce terme, une perspective moderne, coloniale et eurocentrée.

<sup>50</sup> Walter Mignolo, « La colonialidad a lo largo y a lo ancho : el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad », in *La colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales Perspectivas latinoamericanas*, op. cit., p. 55-86.

au XIX<sup>e</sup> siècle, Walter Mignolo objecte qu'une telle affirmation prend uniquement en compte la seconde modernité, cette même modernité reconnue par l'Europe, ainsi que les discours sur l'Autre façonnés par la France et l'Angleterre. Or, selon lui, la construction de cette Autreté prend sa source trois siècles plus tôt et Edward Saïd nie l'existence « du premier discours universaliste avec lequel l'Europe construit l'Autre, tout en s'autodéfinissant »<sup>51</sup>. Pour Walter Mignolo, l'Occident ne naît pas en créant l'Orient, mais dans son rapport à l'Amérique, en témoigne l'utilisation, par exemple, du terme Indes occidentales pour qualifier le « Nouveau Monde »<sup>52</sup>. Le discours occidentaliste est donc antérieur à celui qu'étudie Edward Saïd.

Le second facteur de différenciation entre les études décoloniales et postcoloniales s'appuie sur le cadre théorique que chacune prend. Alors que les penseurs et penseuses des études postcoloniales se réfèrent aux écrits postmodernes et plus particulièrement à ceux de la *French Theory*, les études décoloniales se proposent de mener un détachement épistémique par rapport à la pensée (post)moderne, un *delinking*, dont j'aurais l'occasion de reparler. Ainsi, bien que les études décoloniales et postcoloniales soient à différencier pour les deux raisons que je viens d'exposer, il ne s'agirait pas non plus de les opposer, dans la mesure où il existe de nombreux points de rencontre et de dialogue entre ces deux champs d'études.

Ensuite, j'aimerais préciser que les études décoloniales ne se confondent pas non plus avec les études postmodernes, bien que toutes deux offrent une critique de la modernité. La postmodernité, présentée comme l'effondrement des métarécits de légitimation du savoir, est perçue, par Walter Mignolo, comme un processus historique lors duquel la modernité rencontre ses propres limites. Le discours postmoderne, toujours selon le sémiologue, peut être compris comme l'ensemble des critiques de la modernité, à partir des outils que cette même modernité a construits, qui « ne changent pas et qui ne permettent pas de changer les termes de la conversation »<sup>53</sup>. C'est en ce sens que Ramón Grösfoguel qualifie

---

<sup>51</sup> Damián Pachón Soto, « Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad », *op. cit.*, p. 20. « el primer discurso universalista con el cual Europa construye al otro y se autocomprende a la vez ». Je traduis.

<sup>52</sup> Les guillemets indiquent que j'adopte ici, par ce terme, une perspective moderne, coloniale et eurocentrée.

<sup>53</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 78.

la postmodernité de « critique eurocentrée de l'eurocentrisme »<sup>54</sup>. Edgardo Lander souligne, quant à lui, le fait que la critique postmoderne de la modernité, contrairement à la critique décoloniale, ne met pas en évidence la consubstantialité de la modernité et de la différenciation raciale de la population mondiale, permettant l'appropriation inégalitaire des ressources, l'exploitation salariale des personnes racisées, ainsi que l'hégémonie politique, militaire et épistémique de l'Occident. Par ailleurs, selon les membres du groupe M/C/D, la critique postmoderne de la modernité, contrairement à la critique décoloniale, reconduit la même tendance à l'universalisation d'une histoire locale que celle produite par la modernité. En effet, Edgardo Lander remarque que dans le discours postmoderne « la crise de l'histoire européenne – assumée comme universelle – se transforme en crise de toute l'histoire »<sup>55</sup>. Enrique Dussel partage les observations d'Edgardo Lander en affirmant que les philosophes postmodernes « sous la prétention de critiquer la modernité, en n'ayant pas conscience de la localisation de leur propre discours [...] retombent à nouveau, d'une manière ou d'une autre, dans la modernité »<sup>56</sup>. Enfin, alors que la critique postmoderne de la modernité est vécue sur fond de désillusion, de trahison des promesses des Lumières, et de peur de l'avenir, la critique décoloniale de la modernité nourrit l'espoir de voir naître « la possibilité de la décolonisation des sujets, des imaginaires, des mémoires et des identités »<sup>57</sup>, comme le signale Edgardo Lander. Contrairement à la critique postmoderne, la critique décoloniale est synonyme d'effervescence intellectuelle, sur fond d'une utopie : celle de voir advenir des Histoires non racontées depuis l'unique prisme de la modernité, celle d'en finir, une bonne fois pour toutes, avec la violence épistémique de la modernité. Ainsi, pour les penseurs et penseuses du groupe M/C/D la critique postmoderne est eurocentrée et reconduit la logique de la modernité, alors que la critique décoloniale s'en détache grâce à sa position d'extériorité vis-à-vis de la modernité elle-même.

---

<sup>54</sup> Ramón Grösfoguel, « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas » in Santiago Castro-Gómez, Ramón Grösfoguel (comp.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre, 2007 p. 74. « es una crítica eurocéntrica al eurocentrismo ». Je traduis.

<sup>55</sup> Edgardo Lander, « Modernidad, colonialidad y postmodernidad », *Estudios Latinoamericanos*, vol. 4 / 8, 1997, p. 45. « En estas visiones la crisis de la historia europea -asumida como universal-, se convierte en la crisis de toda historia. La crisis de los metarrelatos de la filosofía de la historia, [...] se convierte en la crisis de todo futuro ». Je traduis.

<sup>56</sup> Enrique Dussel, *Filosofías del Sur, descolonización y transmodernidad*, México, Akal, 2015, p. 36. « Bajo la pretensión de criticar la modernidad, al no tener conciencia crítica de la localización de su propio discurso, [...] de una u otro manera vuelven a caer en la modernidad ». Je traduis.

<sup>57</sup> Edgardo Lander, « *Modernidad, colonialidad y postmodernidad* », *op. cit.*, p. 45. « la posibilidad de la descolonización de sujetos, imaginarios, memorias, identidades ». Je traduis.

Enfin, j'aimerais maintenant différencier les études décoloniales de la pensée de gauche, en général, et plus particulièrement, de la critique marxiste. Selon Walter Dignolo, « la décolonialité n'est pas une pensée de gauche, [...] ce qui signifie qu'elle est surtout une pensée autre, détachée de l'idéologie moderne des Lumières »<sup>58</sup>. Autrement dit, selon Walter Dignolo, la pensée de gauche, comme de droite d'ailleurs, prend idéologiquement racine dans ce qu'il nomme la seconde forme de la modernité. Cette dernière, qu'il qualifie également d'égopolitique, articule l'idée de progrès à celle d'émancipation et d'accumulation de savoir et de techniques. Pour le dire en d'autres termes, à l'époque des Lumières apparaît « l'idée essentielle selon laquelle le progrès ininterrompu des connaissances conduit à l'émancipation de l'Homme dans une société de plus en plus libérée »<sup>59</sup>. Cette accumulation de connaissances, doublée d'une conscience réflexive, permettrait l'autonomisation de l'individu, et en ce sens, son émancipation par rapport aux diverses tutelles (religieuses, politiques, idiosyncrasiques) qui le maintiennent dans un état d'hétéronomie. Le progrès est donc perçu comme la réalisation de cette émancipation, tant individuelle que collective, et sous-entend une conception téléologique de l'Histoire. Or, cette notion d'émancipation introduite par les Lumières est « partagée par les thèses tant marxistes que libérales »<sup>60</sup>, selon les penseurs et penseuses du groupe M/C/D. En effet, si par thèse libérale l'on entend une thèse en faveur de la liberté d'entreprendre et de la minimisation de l'intervention de l'État dans le domaine économique et social, au profit de la liberté de l'individu, alors il semble bien que cette thèse soit héritière, d'une certaine manière, de la pensée des Lumières et de son concept d'émancipation. Le marxisme vise lui aussi, bien évidemment, un projet d'émancipation, en combattant l'aliénation et l'exploitation du prolétariat, au moyen de l'abolition des classes sociales, via l'étatisation des moyens de production. Il partage une vision téléologique de l'Histoire, postulant que le capitalisme n'est qu'une étape transitoire dans le temps universel, celle succédant au féodalisme, et précédant la lutte des classes. Plus globalement, si l'on entend par pensée de gauche, une pensée se jugeant elle-même progressiste, cherchant à mettre en place les conditions effectives d'une égalité entre tous les citoyens et citoyennes, ainsi que davantage de justice sociale, il apparaît également que la pensée de gauche s'enracine dans celle des Lumières

---

<sup>58</sup> Walter Dignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 51-52.

<sup>59</sup> Marc Gontard, *Écrire la crise, l'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 19.

<sup>60</sup> Walter Dignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 42.



et dans le concept d'émancipation. Or, selon les membres du groupe M/C/D, le propre de la pensée décoloniale est d'opérer un détachement épistémique par rapport à la modernité et à son cadre théorique et conceptuel. C'est d'ailleurs au nom de ce détachement qu'Enrique Dussel emploie plus volontiers le terme de libération que celui d'émancipation renvoyant, « à deux types de projets différents qui sont toutefois reliés : la décolonisation politique ou économique et la décolonisation épistémologique »<sup>61</sup>. Parce que la pensée décoloniale cherche à se libérer de l'hégémonie épistémique de la modernité, elle ne peut que prendre ses distances avec une pensée, de gauche comme de droite, qui au contraire, s'enracine dans l'idéologie des Lumières et leur concept d'émancipation. Par ailleurs, bien que les études décoloniales doivent beaucoup au marxisme, notamment en termes d'analyses du système-monde et de la dynamique expansionniste du capitalisme mondialisé, elles s'en détachent et critiquent « fortement son universalisme abstrait, son eurocentrisme, sa philosophie de l'Histoire, ainsi que son désintérêt pour les considérations ethniques, discursives ou symboliques »<sup>62</sup>, comme le note Damián Pachón Soto. À ce sujet, Ramón Grösfoguel affirme que :

Ce que Marx garde en commun avec la tradition philosophique occidentale c'est que son universalisme, même s'il surgit d'une localisation particulière, dans ce cas-là le prolétariat, ne problématise pas le fait que ce sujet en question soit européen, masculin, hétérosexuel, blanc, judéo-chrétien, etc. Le prolétariat de Marx est un sujet en conflit à l'intérieur de l'Europe, ce qui ne lui permet pas de penser en dehors des limites eurocentrées de la pensée occidentale.<sup>63</sup>

Ainsi, parce que le marxisme, selon Ramón Grösfoguel, est eurocentré et tend à universaliser une Histoire locale, à savoir l'Histoire européenne, tout comme un type de sujet, et que les études décoloniales, au contraire, ont pour

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>62</sup> Damián Pachón Soto, « Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad », *op. cit.*, p. 15. « fuertemente su universalismo abstracto, su eurocentrismo y su filosofía de la historia, a la vez que su descuido por los aspectos étnicos, discursivos, simbólicos ». Je traduis.

<sup>63</sup> Ramón Grösfoguel, « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas », *op. cit.*, p. 69. « Lo que Marx mantiene en común con la tradición filosófica occidental es que su universalismo, a pesar de que surge de una localización particular, en este caso el proletariado, no problematiza el hecho de que dicho sujeto sea europeo, masculino, heterosexual, blanco, judío-cristiano, etc. El proletariado de Marx es un sujeto en conflicto en el interior de Europa; lo que no le permite pensar fuera de los límites eurocéntricos del pensamiento occidental ». Je traduis.

ambition de faire entendre les diverses Histoires locales sans que l'une devienne hégémonique, le marxisme se différencie radicalement du projet décolonial<sup>64</sup>.

La colonialité, la face cachée de la modernité

La colonialité du pouvoir, notion introduite pour la première fois dans la discussion par Aníbal Quijano<sup>65</sup>, est le point de départ conceptuel du groupe M/C/D. Il est important d'insister sur le fait que colonialité du pouvoir, autrement appelée, simplement, la colonialité, n'est pas synonyme de la colonisation. Si certes, la colonisation est antérieure à l'existence de la colonialité, cette dernière survit aux processus d'Indépendance et continue de travailler les imaginaires et les structures sociales. J'aimerais reprendre et traduire les propos de Nelson Maldonado Torres, qui me semblent assez éclairants sur cette distinction. Il dit :

Le colonialisme dénote une relation politique et économique au sein de laquelle la souveraineté d'un peuple réside dans le pouvoir d'un autre peuple ou d'une nation, ce qui constitue cette nation en empire. À la différence, la colonialité se réfère à un patron du pouvoir [...] qui au lieu de se limiter à une relation formelle de pouvoir entre deux peuples ou nations, se réfère à la forme avec laquelle le travail, la connaissance, l'autorité et les relations intersubjectives s'articulent entre eux à travers le marché capitaliste mondial et l'idée de race. Ainsi, même si le colonialisme précède la colonialité, la colonialité survit au colonialisme. Elle reste vivante dans les manuels scolaires, dans les critères d'établissement d'un bon travail académique, dans la culture, le sens commun, dans l'auto-image des peuples, dans l'aspiration des sujets et dans tant d'autres aspects de notre expérience moderne.<sup>66</sup>

Ainsi, la colonialité du pouvoir est ce qu'Aníbal Quijano nomme un patron du pouvoir et que Walter Dignolo préfère nommer une matrice du

---

<sup>64</sup> Je développe plus en profondeur cet argument dans la partie intitulée : « 1.5.2. Polémique sur l'aspect moderne/colonial du marxisme ».

<sup>65</sup> Aníbal Quijano, « Colonialidad y modernidad-racionalidad », in *Los Conquistadores*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992, p. 437-447.

<sup>66</sup> Nelson Maldonado-Torres, « Sobre la colonialidad del ser : contribuciones al desarrollo de un concepto » in Santiago Castro-Gómez y Ramón Grösfoguel (comp.), *El Giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 131. « Colonialismo denota una relación política y económica en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto a esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que [...] en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna ». Je traduis.

pouvoir. Il s'agit d'un dispositif d'énonciation épistémique qui permet de justifier l'organisation (néo)coloniale du pouvoir en créant ce que Walter Mignolo appelle la différence coloniale. Cette dernière peut se comprendre comme une normalisation de la classification raciale de la population mondiale. L'idée de race consiste en une opération de classification et de hiérarchisation tant ontologique qu'épistémique des êtres humains. Cette opération se réalise en fonction des critères établis par ceux qui s'octroient le droit de classer universellement : autrement dit, leurs caractéristiques linguistiques, alphabétiques, religieuses, épistémiques et phénotypiques sont érigées en modèles et les populations et savoirs sont classifiés et hiérarchisés en fonction de ces modèles. Cette matrice du pouvoir naît, selon Aníbal Quijano, au XVI<sup>e</sup> siècle, époque lors de laquelle les Européens se sont octroyé le pouvoir d'énonciation universelle, pouvant définir, en fonction de leurs propres critères, ce que signifie l'humanité et qui sont ceux qui y répondent ou qui s'y dérobent. C'est ainsi que ceux qu'ils nomment les Indiens, autrement dit les peuples natifs du continent américain, tout comme les Africains, sont exclus de l'humanité. Certes, Walter Mignolo rappelle comment il existe, notamment lors de la Conférence de Valladolid, des défenseurs de l'humanité des peuples natifs d'Amérique, cependant, même ces défenseurs concluent que ces peuples sont inférieurs aux Européens. Selon Walter Mignolo :

cette conclusion se justifiait entre autres par le fait que les Indiens n'avaient pas de religion et que leurs croyances, de quelque type qu'elles soient, étaient assimilées à l'œuvre du Diable. D'autre part, les Indiens n'avaient pas d'écriture alphabétique, ce qui conduisit à la conclusion qu'ils n'avaient pas d'histoire. Des caractères « superficiels » se transformèrent en marqueurs visibles de leur infériorité : la couleur de leur peau en contraste avec la pâleur de la plupart des Espagnols [...] faisait partie des plus évidents. On trouve ici le processus de construction de la différence coloniale tant ontologique qu'épistémique [...].<sup>67</sup>

Toujours selon Walter Mignolo, c'est cette classification et cette hiérarchisation de la population qui sont à l'origine de la violence génocidaire causant la mort de millions d'individus sur le continent américain. Or, il remarque que ce génocide rend nécessaire le renouvellement d'une main d'œuvre, ce qui entraîne l'afflux massif d'Africains esclavagisés. Ces personnes sont à leur tour classées dans un ordre hiérarchique humain, et se voient attribuer une race et « une place dans une généalogie des êtres »<sup>68</sup>. En d'autres termes, le racisme devient une opération permettant d'institutionnaliser l'infériorité de certains êtres,

---

<sup>67</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 108-109.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

et c'est ce que Walter Mignolo nomme la colonialité de l'être. Cette colonialité de l'être et le racisme « sont une seule et unique opératique cognitive »<sup>69</sup>. Cette colonialité de l'être est accompagnée de ce qu'Edgardo Lander nomme la colonialité du savoir, c'est-à-dire d'une infériorisation épistémique systématique de tout ce qui est extérieur à l'Europe. En d'autres termes, les formes de production de connaissances différentes de celles conçues par l'Europe sont invalidées, niées ou raillées. Concrètement, il s'agit de juger les populations non européennes inaptes à produire de la pensée, de la connaissance, de l'intelligence, de l'historiographie et de la culture<sup>70</sup>. Cette colonialité du savoir, résultant, au même titre que la colonialité de l'être, de la colonialité du pouvoir, est donc ce que Castro-Gómez nomme une violence épistémique. Seul un type de rationalité et de philosophie, celui hérité, en somme des Lumières, est considéré comme valable, et les autres modalités de rationalité sont niées et infériorisées. Or, ce processus de classification et de hiérarchisation, tant ontologique qu'épistémique, a été naturalisé afin de dissimuler son caractère construit et historique. C'est cette naturalisation qui explique que la colonialité du pouvoir continue de travailler les imaginaires, les institutions ainsi que les relations intersubjectives, qu'elle ait survécu aux Indépendances des pays anciennement colonisés.

Or, pour les penseurs et penseuses du groupe M/C/D, « la colonialité est constitutive de la modernité, en ce sens qu'il ne saurait y avoir de modernité sans colonialité, la rhétorique de la modernité et la logique de la colonialité deviennent les deux faces d'une même monnaie »<sup>71</sup>. Cette affirmation rompt alors avec la définition que la modernité donne d'elle-même, avec une définition que les membres du groupe M/C/D jugent eurocentrée. Cette définition consiste à présenter la modernité comme la possibilité historique de l'émancipation de l'individu, se réalisant par l'intermédiaire de la réflexivité pensante, de la rationalité du sujet, de la science et de l'accumulation de techniques et de connaissances<sup>72</sup>. Une telle définition implique que la modernité soit synonyme de progrès et que l'Histoire universelle ait un sens, une direction, à savoir celle de la réalisation effective de l'émancipation. L'idée sous-jacente d'une telle définition consiste ainsi à penser que l'Europe, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, offre les conditions d'accès à cette émancipation et qu'elle sert alors de modèle civilisationnel au reste

---

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> Walter Mignolo, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, n°73, 2013, p. 181–190.

<sup>71</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>72</sup> À ce sujet voir : Habermas, Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 2011.

de l'humanité. Pour les membres du groupe M/C/D, une telle définition eurocentrée de la modernité occulte le fait que la rhétorique émancipatoire qui est la sienne est permise grâce à la colonialité du pouvoir. En effet, pour Walter Mignolo, par exemple, « la modernité n'a pas seulement besoin de la colonialité : elle est plutôt constituée, aujourd'hui comme hier, par la colonialité. Il n'y a pas de modernité sans colonialité »<sup>73</sup>. Cette consubstantialité implique un déplacement définitionnel de la modernité. En effet, celle-ci n'est plus perçue comme le processus historique de l'émancipation tant collective qu'individuelle, mais comme une Histoire locale qui a réussi à gommer sa localité en prétendant être universelle. En d'autres termes, il s'agit « d'une époque historique, racontée comme telle par des gens qui l'habitent avec leur corps en même temps qu'ils sont habités par elle, et qui sont habilités à la dire. La modernité est l'Histoire racontée par des sujets impériaux autorisés à la faire »<sup>74</sup>. Pour parvenir à une telle universalisation de l'histoire particulière de l'Europe, il a fallu, selon Walter Mignolo, procéder à une double colonisation temporelle. L'une d'elles est dite interne à l'Europe, et prend la forme de l'invention du Moyen Âge : un temps dépassé et sombre, celui de l'ignorance et de l'obscurantisme qui se comprend en opposition avec le temps présent, civilisé, celui de la modernité. L'autre colonisation temporelle est externe : il s'agit de l'institutionnalisation de la différence coloniale/temporelle, par l'invention des primitifs. En d'autres termes, il s'agit d'une négation de la contemporanéité des peuples non européens, autrefois qualifiés de barbares, les reléguant dans un temps révolu, dans une étape antérieure à celle de la civilisation humaine incarnée par l'Europe. Cette double colonisation temporelle permet alors d'universaliser une époque particulière à l'Histoire européenne, en prétendant que le présent et le centre de la planète se trouvent en Europe.

Mais cette époque particulière de l'Histoire européenne, quelle est-elle ? Selon les penseurs et penseuses des études décoloniales, elle est caractérisée par l'émergence d'un nouveau type d'économie, à savoir le capitalisme

---

<sup>73</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 77.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 83.

internationalisé<sup>75</sup>, rendu possible par la « Découverte »<sup>76</sup> et la colonisation de l'Amérique et plaçant l'Europe au centre d'un nouveau marché international, alors qu'elle en était jusqu'alors à la périphérie<sup>77</sup>. Plus particulièrement, « l'expropriation de la terre, l'exploitation massive du travail et la production des matières premières à une nouvelle échelle »<sup>78</sup> permettent au capitaliste, tel qu'on le connaît aujourd'hui, d'exister. Or, cette exploitation tant de la terre que de la main d'œuvre repose sur la logique de substituabilité des vies humaines<sup>79</sup>, permise par la normalisation de la classification raciale de la population mondiale. C'est bien au nom de la classification et de la hiérarchisation des êtres et des savoirs qu'une partie de l'humanité a été dépossédée de sa terre, réduite en esclavage, exploitée pour produire de la matière première. En d'autres termes, c'est bien la colonialité du pouvoir qui permet à l'Europe de se hisser au centre d'un nouveau marché international et d'accumuler ses richesses. Selon Walter Mignolo, « l'idée même de modernité a été inventée corrélativement à l'avènement de l'Europe »<sup>80</sup>. Or, si l'avènement de l'Europe repose sur la colonialité du pouvoir et que cet avènement est corrélatif à la conceptualisation de la modernité, alors la colonialité est constitutive de la modernité. Cependant, à aucun moment la rhétorique de la modernité ne mentionne la colonialité comme lui étant constitutive, et en cela la colonialité apparaît comme la face cachée, dissimulée de la modernité. Walter Mignolo remarque que « l'esclavagisme, l'exploitation et l'expropriation des terres

---

<sup>75</sup> Plutôt que de capitalisme, Aníbal Quijano parle de colonialité économique. En effet, selon lui, le terme capitalisme est construit par une perspective moderne et eurocentrée, quand celui de colonialité économique relève d'un prisme décolonial. Le terme « colonialité économique » met l'accent sur le fait qu'une nouvelle économie émerge de l'expropriation des terres et de l'exploitation de la main d'œuvre, autorisées par la normalisation de la classification raciale de la population mondiale. En d'autres termes, ce concept montre comment la colonialité du pouvoir génère une nouvelle forme d'économie que la rhétorique moderne, sous la plume de Max Weber et de Karl Marx, par exemple, appelle capitalisme. En lui-même, le terme capitalisme ne montre pas comment l'introduction de l'idée de race génère un nouvel ordre économique que nous connaissons toujours à l'heure actuelle, c'est pourquoi Aníbal Quijano lui préfère celui de colonialité économique. Par ailleurs, je tiens à signaler que pour Aníbal Quijano la colonialité du pouvoir organise quatre sphères basiques de l'existence, parmi lesquelles : 1/ le contrôle de l'économie, 2/ le contrôle de l'autorité, 3/ le contrôle du genre et de la sexualité et 4/ le contrôle de la connaissance et de la subjectivité. La colonialité économique est donc l'une des sphères de l'existence organisée par la colonialité du pouvoir. À ce sujet voir : Aníbal Quijano, « Colonialidad y modernidad-racionalidad », *op.cit.*

<sup>76</sup> Les guillemets servent à signifier que ce terme est issu d'une perspective moderne et coloniale.

<sup>77</sup> Enrique Dussel montre comment l'Europe se tenait à l'écart du commerce avec la Chine, n'ayant pas même de monnaie d'échange. À ce sujet voir : Enrique Dussel, *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, Editorial Trotta, 2007.

<sup>78</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>79</sup> Walter Mignolo et Pedro Pablo Gomez, *Trayectorias de re-existencia : ensayos en torno a la colonialidad/ decolonialidad del saber, el sentir y el creer*, Bogotá, Facultad de Artes ASAB, 2015.

<sup>80</sup> *Loc. cit.*

ne sont pas relatés »<sup>81</sup>. Ces faits historiques sont « décrits comme des erreurs et des exceptions, jamais ils ne sont conçus comme résultant d'une logique de la colonialité qui est indissociable du progrès promu par la modernité »<sup>82</sup>. Ainsi la colonialité est perçue par les membres du groupe M/C/D comme la face cachée, mais constitutive de la modernité, et c'est à ce titre qu'ils parlent de modernité/colonialité.

Pour Walter Mignolo et Enrique Dussel, cette modernité/colonialité prend, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, plusieurs formes. S'ils en distinguent trois, ces trois formes de la modernité/colonialité ne recourent pas la même chose chez le sémiologue et le philosophe. La première sur laquelle ils s'accordent tous deux est ibérique, catholique et prise en charge par les royaumes du Portugal et d'Espagne de 1500 à 1750 (de manière approximative). Cette première phase est qualifiée de théo-politique de la connaissance par Walter Mignolo et repose sur l'idée de la supériorité de la chrétienté, c'est pourquoi, elle prend la forme d'une évangélisation de ceux que Bartolomé de Las Casas nomme les barbares, à savoir les peuples natifs d'Amérique. La seconde phase de la modernité/colonialité identifiée par Walter Mignolo correspond à la supplantation du Portugal et de l'Espagne par la France, l'Angleterre et l'Allemagne, au XVIII<sup>e</sup> siècle et s'enracine dans le protestantisme, la philosophie des Lumières, ainsi que dans le positivisme. Il n'est alors plus question de christianiser les barbares, mais de civiliser les primitifs : il s'agit là, de la seconde forme de justification de l'ordre colonial. Walter Mignolo appelle cette seconde phase ego-politique de la connaissance. Enfin, il identifie une troisième modalité de la modernité/colonialité, prise en charge par les États-Unis, à partir de 1945. Cette dernière forme, qu'il nomme organo-politique de la connaissance, se caractérise par une pluralité de centres interconnectés par le même type d'économie, à savoir le capitalisme libéral. Ce dernier a pour effet, selon Walter Mignolo, la marginalisation économique, politique et décisionnelle des populations anciennement colonisées, alors qualifiées de sous-développées. Je précise que pour le sémiologue argentin, la rhétorique de la salvation, du progrès et du développement ne se succèdent pas, mais coexistent sous forme d'accumulation diachronique. Ce serait le discours moderne fondé sur cette idée d'évolution qui tendrait à faire croire que chaque étape remplace la précédente, alors obsolète. Selon lui, au contraire, la théo-, l'ego- et l'organo-politiques de la connaissance se côtoient plus qu'elles ne se

---

<sup>81</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 77.

<sup>82</sup> *Loc. cit.*

substituent. Quant aux deux autres formes de modernité/colonialité théorisées par Enrique Dussel, je les exposerai brièvement lorsque je m'attacherai à définir son concept de transmodernité.

Détachement épistémique, et transmodernité dusselienne

Ainsi, le présupposé principal des études décoloniales consiste à penser que la colonialité, comprise comme une matrice du pouvoir créant une classification et une hiérarchisation d'ordre ontologique et épistémique, est constitutive de la modernité. Cela explique alors que la colonialité perdure, malgré les Indépendances des pays anciennement colonisés. C'est alors à ce titre que le groupe M/C/D considère qu'une décolonisation ne doit pas se limiter à la sphère économique et politique, mais qu'elle doit également être une décolonisation du savoir, de la connaissance, de la philosophie et de l'être. Plus encore, il n'y a pas, selon eux, d'issue au capitalisme, à ce qu'Aníbal Quijano nomme la colonialité économique, « sans une décolonisation de la connaissance et de l'être »<sup>83</sup>. Cette décolonisation vise, selon Walter Dignolo, à « démystifier et à bloquer les conditions qui, dans le passé et le présent, ont rendu possible l'existence du colonisateur (les institutions, les catégories de pensées, des sensibilités et des acteurs) pour rendre possible un avenir autre »<sup>84</sup>. Selon le sémiologue argentin, cette décolonisation doit s'entreprendre depuis « l'expérience de la marginalisation et de l'humiliation »<sup>85</sup>, depuis l'expérience de la différence coloniale, depuis ce qu'Enrique Dussel nomme l'extériorité de la modernité/colonialité. D'une part, cette décolonisation passe par la mise en évidence de l'entremêlement de la colonialité et de la modernité, de la partialité et des limitations de la théo-, de l'ego- et de l'organo-politiques de la connaissance. D'autre part, cette décolonisation du savoir et de l'être prend la forme, selon les membres du groupe M/C/D, d'un *détachement* épistémique : quand Aníbal Quijano parle de *delinking*, Walter Dignolo emploie le terme de désobéissance épistémique. Pour le dire autrement, « il ne suffit pas de dénoncer le contenu de la rhétorique de la modernité et la complicité qui la lie à la logique de la colonialité. C'est, certes, une étape nécessaire, mais pas suffisante »<sup>86</sup>. Une décolonisation implique que « la géographie et l'histoire de la raison doivent cesser d'être monotopiques »<sup>87</sup>, il s'agit « d'apprendre à désapprendre, pour

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>84</sup> *Loc. cit.*

<sup>85</sup> *Loc. cit.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>87</sup> *Loc. cit.*



pouvoir apprendre de nouveau »<sup>88</sup>. C'est pourquoi, le projet décolonial s'attache à faire entendre des mémoires autres que celles recensées dans les archives autoréférentielles de la modernité/colonialité, qui les a occultées, présupposant qu'il existait des peuples sans Histoire, et valorisant uniquement « l'écriture alphabétique, conçue comme fondement de l'histoire et de l'épistémologie »<sup>89</sup>. Ce détachement épistémique peut se réaliser à partir de ce que Walter Mignolo conceptualise comme une géo- et une corpo-politiques de la connaissance, à savoir des épistémologies de la frontière, de l'extériorité de la modernité/colonialité. Il s'agit de légitimer et de valoriser « des formes de pensées dévalorisées par les acteurs et les institutions, qui contrôlent les principes de la connaissance »<sup>90</sup>, d'inverser la géographie de la raison « et l'idée selon laquelle on ne puisse penser qu'à partir du cœur de l'épistémologie de la modernité européenne – ce cœur qui s'est approprié le concept de raison »<sup>91</sup>. Cette revalorisation épistémique n'est pas synonyme de relativisme culturel qui « joue la carte d'une soi-disant égalité entre les cultures »<sup>92</sup>, dans la mesure où elle reconnaît « les différentiels de pouvoir entre les cultures et les civilisations, établis depuis 500 ans par l'Occident »<sup>93</sup>. Pour autant, elle vise une pluriversalité, c'est-à-dire l'établissement d'un monde qui a aboli la différence coloniale et qui ne repose ni sur la prétendue supériorité épistémique et ontologique de l'Occident ni sur le culte du progrès et encore moins sur la croyance « selon laquelle la croissance économique est un bien pour tous »<sup>94</sup>, encourageant le rapport de compétitivité entre individus et États-nations. Ainsi, la pluriversalité est un horizon utopique reposant sur un idéal de société non compétitive, et souhaite voir advenir une conversation interculturelle, riche en partage d'expériences et de significations. C'est d'ailleurs parce que la pluriversalité est un projet utopique cherchant à instaurer, à l'inverse du monologisme de la modernité/colonialité, un dialogue horizontal entre les cultures et les civilisations qu'elle correspond à un projet universel. Mais cette universalité n'est pas synonyme d'une pensée unique ni d'un polycentrisme organisé autour d'un unique modèle économique, à savoir le capitalisme libéral. Il s'agit, au contraire, d'un monde au sein duquel coexistent de nombreux mondes, d'un monde où la diversité culturelle est acceptée et

---

<sup>88</sup> *Loc. cit.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>93</sup> *Loc. cit.*

<sup>94</sup> *Loc. cit.*

génère un dialogue fertile et horizontal entre les cultures. Ce monde est donc pensé comme interépistémique, dialogique, autrement dit comme pluriversel, et vise une vie harmonieuse. C'est ce projet épistémique et utopique qu'Enrique Dussel nomme transmodernité.

J'aimerais alors, parce que ce concept est fondamental pour ma recherche, le préciser davantage, et le différencier de celui employé par Rosa Rodríguez Magda. En 1989, cette dernière conceptualise pour la première fois le terme transmodernité, sous forme de « synthèse hégélienne entre modernité et postmodernité, de manière à transcender les limites de la modernité et de la postmodernité »<sup>95</sup>. Il s'agit de reprendre les « récits modernes éthiques et politiques en suspens (égalité, justice, liberté...), mais en assumant les critiques postmodernes [...] pour continuer la modernité par d'autres moyens »<sup>96</sup>, selon Antonio Luis Hidalgo-Capitán et Ana Patricia Cubillo-Guevara. Le projet utopique transmoderne du philosophe de la libération est, quant à lui, très différent. En effet, il s'agit d'introduire un dialogue horizontal interculturel « en opposition au monologue vertical de l'Occident »<sup>97</sup>, selon Ramón Grösfoguel. Autrement dit, il s'agit d'imaginer des mondes alternatifs à l'eurocentrisme de la modernité/colonialité, fondés sur une critique décoloniale de cet eurocentrisme, émanant de cultures subalternes, « du lieu épistémique des peuples colonisés dans le monde entier »<sup>98</sup>. Si Enrique Dussel partage la conceptualisation de Walter Dignolo relative à la première modernité/colonialité, la seconde se déroule, pour lui, de 1630 à 1688, dans les Provinces-Unies des Pays-Bas et est proprement bourgeoise. La troisième modernité est, quant à elle, anglaise et française, et s'ancre tant dans la philosophie des Lumières que dans la Révolution Industrielle, tout en étendant le colonialisme en Asie et en Afrique. Ce n'est, selon lui, qu'à partir de cette troisième forme de modernité/colonialité que l'Europe se place au centre du marché mondial, ce n'est d'ailleurs qu'à partir de la Révolution Industrielle que l'Empire chinois périclité. Ainsi, la domination économique de l'Europe et sa centralité n'ont, pour lui, pas plus de deux cents ans, et c'est cette

---

<sup>95</sup> Antonio Luis Hidalgo-Capitán et Ana Patricia Cubillo-Guevara, *Transmodernidad y transdesarrollo, el decrecimiento y el buen vivir como dos versiones análogas de un transdesarrollo transmoderno*, Huelva, Ediciones Bonanza, 2016, p. 29. « una síntesis hegeliana entre modernidad y postmodernidad ». Je traduis.

<sup>96</sup> *Loc. cit.*, « se transcienden los límites de la modernidad y de la postmodernidad y se retoman los retos modernos éticos y políticos pendientes (igualdad, justicia, libertad...), pero asumiendo las críticas postmodernas, [...] para continuar la modernidad por otros medios ». Je traduis.

<sup>97</sup> Ramón Grösfoguel, « La descolonización de la economía, política y los estudios postcoloniales : Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global », *Tabula Rasa*, 2006, p. 66. « en oposición al monólogo vertical de Occidente ». Je traduis.

<sup>98</sup> *Loc. cit.*, « el lugar epistémico de los pueblos colonizados en todo el mundo ». Je traduis.

toute relative (en termes temporels) domination qui explique la survivance de cultures millénaires étrangères à la modernité/colonialité. Certes, ces cultures non européennes ont été colonisées, mais elles ont été « plus exclues, dépréciées, niées, ignorées qu’annihilées »<sup>99</sup>. C’est ce mépris et non cette annihilation qui a permis que ces cultures millénaires « survivent en silence, dans l’obscurité, dans le mépris simultané de ses propres élites modernisées et occidentalisées »<sup>100</sup>. Or, « cette extériorité niée, cette altérité toujours existante et latente indique l’existence d’une richesse culturelle insoupçonnée qui, lentement, renaît comme les flammes du feu des braises ensevelies par la mer de cendres centenaires du colonialisme »<sup>101</sup>. Ces cultures millénaires, parce qu’elles ne sont pas modernes, « ne peuvent pas non plus être post-modernes. Elles sont pré-modernes (plus anciennes que la modernité), co-existantes à la modernité et bientôt transmodernes »<sup>102</sup>. L’adjectif transmoderne renvoie alors à « cette radicale nouveauté que signifie l’irruption [...] depuis l’Extériorité altérative du toujours Distinct, de cultures [...] qui assument des défis de la modernité et même de la post-modernité europeo-nord-américaine, mais qui répondent depuis un autre lieu »<sup>103</sup>. Ce lieu, c’est celui de leurs propres expériences culturelles, extérieures à la modernité/colonialité, susceptible d’offrir des solutions absolument impensables depuis l’intérieur de la culture moderne. C’est donc, d’une part, le constat que la centralité et l’hégémonie économique moderne n’ont pas plus de deux cents ans, permettant ainsi à des cultures millénaires d’avoir survécu, et d’autre part, la radicalisation de la notion d’extériorité théorisée initialement par E. Levinas, qui servent de socle au concept de transmodernité. Ce dernier renvoie à « un dialogue interculturel qui doit être transversal, c’est-à-dire, qu’il doit partir d’un autre lieu que le simple dialogue entre érudits du monde académique ou

---

<sup>99</sup> Enrique Dussel, « Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación) », p. 17, [en ligne], URL : <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf>, dernière consultation le 22/10/2020. « excluidas, despreciadas, negadas, ignoradas más que aniquiladas ». Je traduis.

<sup>100</sup> *Loc. cit.*, « sobrevivieran en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas ». Je traduis.

<sup>101</sup> *Loc. cit.*, « Esa “exterioridad” negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego de las brazas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo ». Je traduis.

<sup>102</sup> *Loc. cit.*, « esas culturas tampoco pueden ser “post”-modernas, son pre-modernas (más antigua que la modernidad), coetáneas a la modernidad y próximamente trans-modernas ». Je traduis.

<sup>103</sup> *Loc. cit.*, « quiere indicar esa radical novedad que significa la irrupción, [...] desde Exterioridad alterativa de lo siempre Distinto, de culturas [...] que asumen los desafíos de la Modernidad, y aún de la Post-modernidad europeo-norteamericana, pero que responden desde otro lugar ». Je traduis.

institutionnellement dominant»<sup>104</sup>. Ainsi, cette transmodernité n'est pas à comprendre comme une anti-modernité, ou comme le retour à une pré-modernité, mais comme un projet utopique d'instauration d'un dialogue horizontal interculturel, fondé sur une revalorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité a déprécié, afin de mettre à mal le différentiel de pouvoir existant entre les diverses cultures et civilisations. L'horizon transmoderne ne repose donc pas sur la volonté d'en finir avec la modernité, mais sur celle d'en finir avec la colonialité, partant du principe que la modernité doit pouvoir dialoguer, dans un échange enrichissant et mutuel, avec les autres cultures qu'elle a, jusqu'alors, jugées inférieures.

Le genre, un impensé des études décoloniales ?

Je voudrais désormais faire mention des critiques émises par des féministes, pour la plupart latino-américaines, aux théories et concepts proposés par le groupe M/C/D que je viens d'exposer. Ces critiques mettent en évidence les limites de la théorisation du groupe susnommé, relatives à la question du genre et de l'hétéronormativité. À mon sens, c'est la mise au jour de ces limites qui amène des féministes latino-américaines, telle que María Lugones, Laura Rita Segato ou encore, plus récemment, Breny Mendoza, à compléter les apports conceptuels du groupe M/C/D. Certes, comme le signale Breny Mendoza, Aníbal Quijano, Walter Dignolo et Enrique Dussel « ont tenté, d'une certaine manière, d'introduire le genre dans leurs appareils conceptuels »<sup>105</sup> ; cependant, selon elle, leurs propositions reconduisent une conception hétéronormée et moderne du genre et du patriarcat. Il ne s'agit pas, pour autant, pour elle, de nier l'apport considérable de leurs travaux à la recherche sociologique, ethnologique, sémiologique ou philosophique, mais de compléter ou de complexifier ces théories décoloniales par les apports de féminismes ayant radicalisé la notion d'intersectionnalité. Cette complexification s'avère nécessaire pour María Lugones, selon qui, « il n'y a pas de décolonisation si on ne se défait pas de l'introduction coloniale de la hiérarchie homme-femme, mâle-femelle »<sup>106</sup>, ou

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.18. « Un diálogo intercultural deber ser transversal, es decir, debe partir de otro lugar que el mero diálogo entre los eruditos del mundo académico o institucionalmente dominante ». Je traduis.

<sup>105</sup> Breny Mendoza, « La Epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano », in *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En la frontera, 2010, p. 20. « han intentado, de alguna manera, introducir el género en sus aparatos conceptuales ». Je traduis.

<sup>106</sup> María Lugones, « Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples », in *Pensando los feminismos en Bolivia*, La Paz, Conexión Fondo de Emancipación, 2012, p. 129. « No hay descolonización si no se desliga de la introducción colonial de la dicotomía jerárquica hombre-mujer, macho-hembra ». Je traduis.

selon Luis R. Delgado J. et Rebeca E. Madriz Franco, pour qui « les processus libérateurs dans une grande partie de la planète, et plus particulièrement en Amérique latine, doivent être des processus simultanément anticapitalistes, décoloniaux et anti-patriarcaux »<sup>107</sup>. Je voudrais alors, tout d'abord, souligner les limites des concepts et approches proposés par Aníbal Quijano, Walter Dignolo et Enrique Dussel, limites mises en lumière par les féministes latino-américaines. J'aimerais, ensuite, mettre l'accent sur le fait que, pour elles, le genre n'est pas un thème parmi d'autres au sein de la critique décoloniale, pas plus qu'il n'est un des nombreux aspects de la domination dans la matrice coloniale du pouvoir, mais qu'au contraire, il peut se concevoir comme « une catégorie centrale capable d'illuminer tous les autres aspects de la transformation de la vie des communautés soumises à l'ordre colonial et moderne »<sup>108</sup>, comme le note Laura Rita Segato.

Selon María Lugones, philosophe et féministe argentine, également membre du groupe M/C/D, si le patron global du pouvoir conçu par Aníbal Quijano a le mérite de montrer comment le pouvoir capitaliste, eurocentré et mondialisé s'organise autour de deux axes, à savoir la colonialité du pouvoir et la modernité, il présente, néanmoins, des limites et n'est pas suffisant pour « rendre compte de tous les aspects du genre »<sup>109</sup>. Je me propose alors de retracer les principales limites du patron global du pouvoir d'Aníbal Quijano quant à la question du genre, limites mises au jour par María Lugones et par Breny Mendoza, pour ensuite montrer comment ce patron a été complété et complexifié par l'apport des féminismes ayant radicalisé la notion d'intersectionnalité. Pour ce faire, j'aimerais rappeler que la matrice coloniale du pouvoir, selon Aníbal Quijano, touche toutes les « sphères basiques de l'existence », qu'il classe ainsi : 1/ le contrôle de l'économie, 2/ le contrôle de l'autorité, 3/ le contrôle du genre et de la sexualité et 4/ le contrôle de la connaissance et de la subjectivité. Toutes ces sphères basiques de l'existence font, pour Aníbal Quijano, l'objet de luttes pour le contrôle de ce qu'il appelle « l'accès,

---

<sup>107</sup> Luis R. Delgado J. et Rebeca E. Madriz Franco, « Colonialidad del poder, patriarcado y heteronormatividad en América latina », *Revista venezolana de estudios de la mujer*, vol. 19 / 42, 2014, p. 107. « los procesos liberadores en buena parte del planeta, y en específico en Latinoamérica, deben ser procesos simultáneamente anticapitalistas, descoloniales y despatriarcales ». Je traduis.

<sup>108</sup> Rita Laura Segato, « Género y Colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », in *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*, Buenos Aires, Godot, 2011, p. 17. « categoría central capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno ». Je traduis.

<sup>109</sup> *Loc. cit.*, « dar cuenta de todos los aspectos del género ». Je traduis.

les ressources, et les produits »<sup>110</sup>. C'est la théorisation de la troisième sphère de l'existence qui m'occupe ici. Concernant ce contrôle du genre et de la sexualité, Aníbal Quijano dit qu'il repose sur l'extension du modèle de la famille chrétienne bourgeoise, et que cette extension implique, en termes de pratiques sexuelles, les deux choses suivantes :

Dans tout le monde colonial, les normes et les modèles formels-idéaux de comportement sexuel, et par conséquent les modèles d'organisation familiale des Européens, étaient directement fondés sur la classification « raciale » : la liberté sexuelle des hommes et la fidélité des femmes a été, dans tout le monde eurocentré, la contrepartie du « libre » [...] accès sexuel des hommes « blancs » aux femmes « noires » et « indiennes » en Amérique, « noires » en Afrique et « de couleur » dans le reste du monde dominé. En Europe, en revanche, la prostitution des femmes était le pendant du modèle familial bourgeois.<sup>111</sup>

Or, l'imposition de ce modèle familial renvoie à ce qu'Aníbal Quijano nomme « le contrôle de l'accès sexuel, de ses ressources et de ses produits »<sup>112</sup>. Autrement dit, pour lui, les ressources sont les ressources économiques tirées de la commercialisation de la sexualité des femmes et les produits sont, quant à eux, à comprendre en termes de plaisir et de descendance. Selon María Lugones, l'utilisation d'un tel type de vocabulaire et de raisonnement, non seulement, est une réduction problématique du genre aux seules pratiques sexuelles et au modèle familial, mais en plus, repose sur un sexisme et une hétéronormativité, dans la mesure où Aníbal Quijano établit certains présupposés « quant à qui contrôle l'accès et qui est perçu comme ressource »<sup>113</sup>. La philosophe argentine dit, en effet :

Quijano semble prendre pour acquis que la lutte pour le contrôle du sexe est une lutte entre hommes, et qu'ils luttent pour contrôler des ressources, qui, elles, sont les femmes. Les hommes ne semblent pas non plus être considérés comme des

---

<sup>110</sup> Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder y clasificación social », in *Cuestiones y Horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014, p. 322. « accesos, recursos, productos ». Je traduis.

<sup>111</sup> *Loc. cit.*, « En todo el mundo colonial, las normas y los patrones formal-ideales de comportamiento sexual de los géneros y en consecuencia los patrones de organización familiar de los "europeos" fueron directamente fundados en la clasificación "racial": la libertad sexual de los varones y la fidelidad de las mujeres fue, en todo el mundo eurocentrado, la contrapartida del "libre" [...] acceso sexual de los varones "blancos" a las mujeres "negras" e "indias," en América, "negras" en el África y de los otros "colores" en el resto del mundo sometido. En Europa, en cambio, fue la prostitución de las mujeres la contrapartida del patrón de familia burguesa ». Je traduis.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 312. « el control del acceso sexual, sus recursos y productos ». Je traduis.

<sup>113</sup> María Lugones, « *Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial* », *op. cit.*, p. 23. « respecto a quien controla el acceso y quienes son constituidos como "recursos" ». Je traduis.

« ressources » dans les rencontres sexuelles. Et il ne semble pas non plus que les femmes luttent pour contrôler l'accès sexuel.<sup>114</sup>

Ensuite, Aníbal Quijano reconduit une conception binaire et biologique des sexes. Il dit, notamment :

Les mouvements féministes et le débat sur la question du « genre » ont amené de plus en plus de personnes à admettre que le genre est une construction mentale fondée sur les différences sexuelles, qui exprime des relations patriarcales de domination et vise à les légitimer. Certains proposent actuellement que, par analogie, l'on pense la « race » comme une autre construction mentale, fondée sur les différences de « couleur ». Ainsi, le sexe serait au « genre » ce que la « couleur » serait à la « race ». Cependant, il existe entre les deux équations une différence irréductible. La première renvoie au réel, ce qui n'est pas du tout le cas de la seconde. Premièrement, le sexe et les différences sexuelles existent réellement. Deuxièmement, ils constituent un sous-système à l'intérieur du système d'ensemble que nous connaissons comme l'organisme humain, de même que la circulation du sang, la respiration, la digestion, etc. C'est-à-dire qu'ils font partie de la dimension « biologique » de la personne. Pour cette raison, ils impliquent, troisièmement, un comportement « biologique » différencié entre sexes différents. Quatrièmement, ce comportement biologique différencié est lié, avant tout, à une question vitale : la reproduction de l'espèce. L'un des sexes insémine et féconde, l'autre ovule, conçoit, accouche, allaite, etc. En somme, la différence sexuelle implique un comportement, c'est-à-dire un rôle biologique différencié. Le fait que le « genre » soit une catégorie dont l'explication ne peut en aucune manière s'épuiser et encore moins se légitimer par là ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas un point de départ « biologique » dans la construction intersubjective de l'idée de « genre ». Il n'en est rien pour les rapports entre « couleur » et « race ».<sup>115</sup>

Le propos d'Aníbal Quijano consiste donc à penser que la couleur de peau est une invention eurocentrique, moderne et coloniale pour naturaliser et biologiser la « race », en dissimuler le caractère construit, contrairement au sexe qui, lui, existerait, serait naturel et biologique. Je remarque par ailleurs qu'il définit ce sexe en fonction de la capacité de reproduction des êtres : est considéré comme femme un individu susceptible d'avoir un ovule fécondé, d'enfanter et d'allaiter. Or, cette bicatégorisation des êtres entre femmes et hommes et cette naturalisation et biologisation du sexe me semblent assez problématiques et sujettes à polémique. En effet, d'une part, comme le précise María Lugones,

---

<sup>114</sup> *Loc. cit.*, « Quijano parece dar por sentado que la disputa por el control del sexo es una disputa entre hombres, sostenida alrededor del control, por parte de los hombres, sobre recursos que son pensados como femeninos. Los hombres tampoco parecen ser entendidos como "recursos" en los encuentros sexuales. Y no parece, tampoco, que las mujeres disputen ningún control sobre el acceso sexual ». Je traduis.

<sup>115</sup> Aníbal Quijano, « Race et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, vol. 51 / 3, 2007, p. 113.

reprenant les remarques de Julie Greenberg dans *Dilemas de Defición*, cette bicatégorisation exclut les personnes intersexuées. Selon Vincent Guillot<sup>116</sup>, alors que le corps médical annonce un chiffre compris entre 1 et 4%, 10 % de la population mondiale peut, en réalité, être dite intersexuée dans la mesure où l'intersexualité<sup>117</sup> désigne « toute personne ne correspondant pas aux standards morphologiques du mâle ou de la femelle »<sup>118</sup>. Ainsi définie, une personne intersexuée peut être dotée de chromosomes XXY, ou présenter des variations par rapport aux standards, en termes anatomiques, gonadiques ou hormonaux. Comme l'explique Vincent Guillot, cette variation n'est pas une pathologie ou une anomalie :

Nous ne sommes pas des hommes ou des femmes raté.e.s qu'il faudrait à tout prix faire entrer dans le binarisme sexuel, mais bien des individus normalement configurés au même titre que ceux qui ont un corps, un patrimoine génétique, des flux hormonaux et un genre conformes à la masculinité ou à la féminité admise en Occident. [...] L'intersexualité ne peut donc pas être un handicap ou une maladie.<sup>119</sup>

Il me semble donc que la définition qu'Aníbal Quijano donne du sexe, exclut *de facto* les personnes intersexuées, et sous-entend alors que ces personnes sont des anomalies. De plus, l'affirmation consistant à dire que le sexe existe naturellement, qu'il ne s'agit pas, contrairement à la couleur de peau, d'une construction sociale, appelle grandement, à mon sens, à être remise en question. Premièrement, je voudrais rappeler que les personnes intersexuées sont souvent contraintes de subir des interventions chirurgicales ou un traitement hormonal, afin de pouvoir correspondre aux critères de différenciation entre hommes et femmes. Ainsi, on considère qu'entre « 1 à 2% des enfants naissant avec des caractéristiques de sexe indéterminées sont "corrigés " par le corps médical en

---

<sup>116</sup> L'article sur lequel je m'appuie est signé du nom de Vincent Guillot qui se prénomme désormais Sarita Guillot.

<sup>117</sup> Vincent Guillot utilise le terme intersexualité. On trouve également le terme d'intersexuation pour désigner le fait d'être une personne intersexuée. Il me semble alors que le terme d'intersexualité renvoie à une identité contrairement à celui d'intersexuation, mais cette question mériterait d'être creusée. Par ailleurs l'appellation fait débat entre personnes concernées et dans le corps médical. Depuis 2005, le terme d'intersexuation (ayant lui-même remplacé celui d'hermaphrodisme) a été supplanté par celui de « Désordre du Développement sexuel », sous la pression de la plus influente association américaine de personnes intersexuées. Pour autant, il n'y a pas consensus autour de ce terme, dans la mesure où le terme « désordre » est attaché à l'idée d'une pathologie. Le terme « variation du développement sexuel » est également utilisé.

<sup>118</sup> Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 27, Éditions Antipodes, 2008, p. 40.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 41.



fonction de la décision des médecins quant au "vrai " sexe de cet enfant »<sup>120</sup>. Or, cette intervention chirurgicale montre bien qu'il s'agit de corriger « toutes les occurrences qui risqueraient d'invalider les prémisses essentielles selon lesquelles il y aurait deux sexes naturels existant dans un domaine pré-social »<sup>121</sup>. Plutôt que d'accepter l'idée que la binarité des sexes est construite socialement, plutôt que de reconnaître que des corps se soustraient, dans leur matérialité, à cette bicatégorisation, plutôt que d'avouer qu'il n'y a pas uniquement deux sexes distincts, le corps médical mutile des êtres, leur impose des traitements lourds aux conséquences psychiques et physiologiques parfois désastreuses. Par ailleurs, depuis quelque temps, de nombreux travaux scientifiques se penchent sur les critères d'établissement du sexe. Il en résulte qu'il n'y a pas un seul et unique critère permettant de le désigner. En effet, afin d'établir le sexe, il existe une pluralité de données biologiques telles que :

les marqueurs chromosomiques ou hormonaux, la présence de gonades, des organes génitaux externes ou internes, mais aussi des caractéristiques physiques secondaires (poitrine, pilosité, taille des hanches...) et des capacités particulières (porter des enfants, pénétrer un orifice).<sup>122</sup>

Pour comprendre cette pluralité et cette complexité, j'aimerais reprendre divers exemples donnés par Anne Fausto-Sterling<sup>123</sup>. Le premier concerne le Comité International Olympique (CIO) qui exigeait, jusqu'en 1968, que les candidates défilent nues pour attester de leur féminité. Si elles avaient un vagin et de la poitrine, elles étaient considérées comme femmes. Cependant, les plaintes des candidates et l'accumulation de cas ambigus a amené le CIO à changer les modalités de détermination du sexe, en recourant au test ADN, qui, lui encore, n'était pas infallible. Anne Fausto-Sterling cite notamment le cas de María Patino, disqualifiée aux Jeux Olympiques de 1988, après un test génétique attestant qu'elle était dotée d'un chromosome Y. María Patino, refusant d'être interdite de jeux, multiplie les visites chez des médecins. Le corps médical lui explique alors qu'elle possède des testicules occultés par ses lèvres vulvaires, qui ont produit de l'œstrogène ayant permis à ses seins de se développer, à sa taille de s'affiner et à ses hanches de s'élargir, en somme, lui conférant tous les attributs considérés comme féminins. Après une longue bataille juridique, elle obtient

---

<sup>120</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2012, p. 37.

<sup>121</sup> *Loc. cit.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>123</sup> Anne Fausto-Sterling, *Cuerpos sexuados*, Barcelona, Melusina, 2006.

auprès du CIO de concourir dans la catégorie femme. Anne Fausto-Sterling raconte également l'histoire de Levi Suydam, datant de 1843. Assigné homme à la naissance, et jouissant alors, aux États-Unis, du droit de vote, l'un de ses voisins l'accuse de ne pas être un homme, et de ne pouvoir ainsi ni voter, ni se faire élire. Levi Suydam est alors ausculté par un médecin nommé William Barry qui certifie la présence d'un phallus et de testicules, mais découvre également que son patient a des menstruations, un orifice vaginal, les hanches larges et les épaules étroites, typiques des caractéristiques attribuées au sexe féminin. Anne Fausto-Sterling évoque ensuite d'autres personnes, notamment des individus ayant des chromosomes XX, un utérus, des ovaires, mais pas de poitrine et un phallus et des testicules ; des individus ayant des chromosomes XY, des testicules internes, un vagin et de la poitrine ; ou encore des individus ayant un testicule et un ovaire, des ovaires et des testicules. Ce travail de recherche conduit alors Anne Fausto-Sterling à conclure que :

Nos corps sont trop complexes pour nous fournir des réponses définitives sur les différences entre les sexes. Plus nous cherchons une base physique simple pour le sexe, plus il devient clair que le "sexe" n'est pas une catégorie purement physique.<sup>124</sup>

C'est alors que, selon elle, « les mâles et les femelles sont situés aux extrémités d'un continuum biologique, mais il existe de nombreux autres corps [...], qui combinent des composantes anatomiques classiquement attribuées à l'un ou l'autre pôle »<sup>125</sup>. Or, cette idée de continuum du sexe est chargée d'implications : elle sous-entend que la nature, la biologie, offre plus de deux sexes et que la binarité des sexes entre hommes et femmes n'est autre qu'une construction sociale. Anne Fausto-Sterling dit :

Les implications de mon idée d'un continuum sexuel sont profondes. Si la nature nous offre vraiment plus de deux sexes, alors nos notions actuelles de masculinité et de féminité sont des présomptions culturelles.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 19. « nuestros cuerpos son demasiado complejos para proporcionarnos respuestas definidas sobre las diferencias sexuales. Cuanto más buscamos una base física simple para el sexo, más claro resulta que «sexo» no es una categoría puramente física ». Je traduis. La traduction française de cet ouvrage existe, mais je n'étais en possession que de la version espagnole, au moment de ma rédaction. J'invite alors le lecteur ou la lectrice à consulter : Anne Fausto-Sterling, Oristelle Bonis et Françoise Bouillot, *Corps en tous genres*, Paris, La Découverte, 2012.

<sup>125</sup> *Ibid.* p.48. « Machos y hembras se sitúan en los extremos de un continuo biológico, pero hay muchos otros cuerpos, [...] que combinan componentes anatómicos convencionalmente atribuidos a uno u otro polo ». Je traduis.

<sup>126</sup> *Loc. cit.*, « Las implicaciones de mi idea de un continuo sexual son profundas. Si la naturaleza realmente nos ofrece más de dos sexos, entonces nuestras nociones vigentes de masculinidad y feminidad son presunciones culturales ». Je traduis.

Ainsi, si le sexe, compris dans sa binarité, est le produit de présomptions culturelles, et non de la nature, alors le sexe (binaire) est construit par le genre, autrement dit le sexe est déjà du genre. Anne Fausto-Sterling dit d'ailleurs que « seulement notre conception du genre, et non la science, peut définir notre sexe. C'est de plus, notre conception du genre qui affecte la connaissance du sexe produite par des scientifiques en premier lieu »<sup>127</sup>. Ainsi, non seulement le sexe, compris comme une binarité entre hommes et femmes « ne se trouve pas à l'état pur, prêt à l'emploi »<sup>128</sup> dans la nature, comme le souligne Christine Delphy, mais en plus, le genre influence la manière avec laquelle les scientifiques vont analyser les données qu'ils traitent : les personnes intersexuées, par exemple, ont longtemps (et toujours, parfois) été considérées comme des erreurs, des anomalies de la nature par le corps médical. De plus, Anne Fausto-Sterling montre comment la biologie, considérée comme une science de la nature, donc du vrai, de ce qui existe réellement, contribue à naturaliser la binarité des sexes en la prenant pour objet. En étudiant la binarité des sexes, cette science de la nature présuppose et pose donc l'existence biologique de cette binarité, la construit tout en prétendant l'élucider. La biologie en tant que science participe ainsi de la naturalisation du sexe binaire, et dissimule alors sa construction sociale. Ce détour par les analyses d'Anne Fausto-Sterling m'a alors permis de révéler le caractère problématique des propos d'Aníbal Quijano prétendant que « le sexe et les différences sexuelles existent réellement [...] qu'ils font partie de la dimension biologique de la personne »<sup>129</sup>. En ayant montré que le sexe peut se lire comme construit par le genre, qu'il ne se trouve pas dans sa binarité homme/femme dans la nature, et qu'il est davantage à comprendre en termes de continuum, il me semble que j'expose alors les présupposés genrés d'Aníbal Quijano dans son traitement du sexe, présupposés que critiquent ostensiblement María Lugones et Breny Mendoza. Selon elles, Quijano accepte, sans s'en rendre compte, les prémisses patriarcales, hétérosexistes et eurocentrées sur le genre. C'est pourquoi, tout en reconnaissant l'importance du concept de colonialité du pouvoir introduit dans la discussion par Aníbal Quijano, María Lugones se propose d'enrichir, de complexifier ce cadre de pensée par les apports des féminismes insistant sur le concept d'intersectionnalité. Elle dit :

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 17. « sólo nuestra concepción del género, y no la ciencia, puede definir nuestro sexo. Es más, nuestra concepción del género afecta al conocimiento sobre el sexo producido por los científicos en primera instancia ». Je traduis.

<sup>128</sup> Christine Delphy, *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Sillepse, 2001, p. 3.

<sup>129</sup> Aníbal Quijano, « Race et colonialité du pouvoir », *op. cit.*, p. 113.

Je mène des recherches qui rassemblent deux cadres d'analyse qui n'ont pas été suffisamment explorées ensemble. D'une part, il s'agit de l'important travail sur le genre, la race et la colonisation mené par les féminismes des femmes de couleur aux États-Unis, par les féminismes des femmes du tiers monde [...]. Ces cadres analytiques ont mis l'accent sur le concept d'intersectionnalité et ont démontré une exclusion historique et théorico-pratique des femmes non blanches des luttes libératrices menées au nom des femmes. L'autre cadre est celui introduit par Aníbal Quijano et qui est au cœur de son analyse du modèle de pouvoir mondial capitaliste. Je fais référence au concept de colonialité du pouvoir qui est au cœur des travaux sur la colonisation du savoir, de l'être et de la décolonialité. Entrelacer les deux fils d'analyse conduit à ce que j'appelle, provisoirement, "le système colonial moderne du genre". Je crois que cette compréhension du genre est présupposée dans les deux cadres d'analyse en termes généraux, mais n'est pas expressément explicitée, ou du moins pas dans la direction que j'estime nécessaire pour révéler l'étendue et les conséquences de la complicité de la Colonialité et du genre qui motivent cette enquête. [...] Je présente et complique le modèle de Quijano, car celui-ci nous donne, avec la logique des axes structurels, une bonne base à partir de laquelle comprendre les processus entrelacés de la production de race et de genre.<sup>130</sup>

Ainsi, selon María Lugones, la théorisation de la colonialité et de l'intersectionnalité se complètent l'une l'autre, comblant leurs failles ou brèches respectives. Pour elle, les études intersectionnelles ont, en effet le mérite de rompre avec des féminismes qui n'ont pas explicité les connexions entre le genre, l'hétérosexualité et « la race »<sup>131</sup>. Elles prennent ainsi leurs distances avec des féminismes qui ont exclusivement centré leurs combats et leurs théorisations contre un essentialisme faisant des femmes, entre autres choses, des êtres faibles, fragiles corporellement et mentalement, des êtres sexuellement passifs, cantonnés à leur maternité au sein de l'espace privé. Ces féminismes tendent, selon María Lugones, à universaliser la femme blanche bourgeoise, et donc à uniformiser la

---

<sup>130</sup> María Lugones, « Colonialidad y Género », *Tabula Rasa*, n°9, 2008, p. 77. « Llevo a cabo una investigación que acerca dos marcos de análisis que no han sido lo suficientemente explorados en forma conjunta. Por un lado, se encuentra el importante trabajo sobre género, raza y colonización que constituye a los feminismos de mujeres de color de Estados Unidos, a los feminismos de mujeres del Tercer Mundo, [...]. Estos marcos analíticos han enfatizado el concepto de interseccionalidad y han demostrado la exclusión histórica y teórico-práctica de las mujeres no-blancas de las luchas liberatorias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer. El otro marco es el introducido por Aníbal Quijano y que es central a sus análisis del patrón de poder global capitalista. Me refiero al concepto de la colonialidad del poder, que es central al trabajo sobre colonialidad del saber, del ser, y descolonialidad. Entrelazar ambas hebras de análisis me permite llegar a lo que estoy llamando, provisoriamente, « el sistema moderno-colonial de género ». Creo que éste entendimiento del género está presupuesto en ambos marcos de análisis en términos generales, pero no está expresado explícitamente, o en la dirección que yo considero necesaria para revelar el alcance y las consecuencias de la complicitad con él que motivan esta investigación. [...] Presento y complico el modelo de Quijano porque nos brinda, con la lógica de ejes estructurales, una buena base desde la cual entender los procesos de entrelazamiento de la producción de raza y género ». Je traduis.

<sup>131</sup> Les guillemets permettent de mettre en évidence que la race est construite socialement.

catégorie « femmes », en omettant les femmes de couleur et des classes populaires. C'est à ce titre qu'Adrienne Rich parle d'ailleurs de « solipsisme blanc »<sup>132</sup> et que Deborah King, par son concept de « péril multiple »<sup>133</sup>, met en lumière le fait que les femmes ne sont pas soumises à un patriarcat abstrait, mais se trouvent à l'intrication de différentes formes de domination. Le terme d'intersectionnalité pour désigner cette intrication est proposé par Kimberlé Crenshaw. Il permet de mettre au jour l'invisibilité des femmes de couleur et des classes populaires dans les mouvements féministes, et l'entremêlement du racisme, du classisme et du sexisme. Selon María Lugones, l'intersectionnalité révèle ainsi « ce qui se voit quand les catégories comme celles de genre et de race se conceptualisent séparément l'une de l'autre »<sup>134</sup>. Elle dit :

Kimberlé Crenshaw et nous, d'autres femmes féministes de couleur, avons soutenu que les catégories ont été comprises comme homogènes et qu'elles choisissent la dominante comme leur norme ; par conséquent, la « femme » sélectionne les femmes bourgeoises blanches hétérosexuelles comme norme, « l'homme » sélectionne les hommes bourgeois blancs hétérosexuels, « les noirs » choisissent les hommes noirs hétérosexuels, et ainsi de suite. Ensuite, il devient logiquement clair que la logique de la séparation catégorique déforme les êtres sociaux et les phénomènes qui existent à l'intersection [...]. À l'intersection entre « femme » et « noire », il y a une absence où la femme noire devrait être précisément, parce que ni la catégorie « femme » ni la catégorie « noir » ne l'incluent. L'intersection nous montre un vide. Par conséquent, une fois que l'intersectionnalité nous montre ce qui est perdu, il nous reste la tâche de reconceptualiser la logique de l'intersection, évitant ainsi la séparabilité des catégories données et la pensée catégorielle.<sup>135</sup>

C'est alors que la conceptualisation de la logique de cette intersection doit, pour María Lugones, faire appel au concept de colonialité du pouvoir introduit

---

<sup>132</sup> Adrienne Rich, *On Lies, Secrets en Silence. Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979.

<sup>133</sup> Deborah King, « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness : The Cotext of Black Feminist Ideology », *Signs. Journal of Women Culture and Society*, vol. 14 / 1, 1988, p. 42-72.

<sup>134</sup> María Lugones, « Colonialidad y género : hacia un feminismo descolonial », *op. cit.*, p. 20. « lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra ». Je traduis.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 21. « Kimberlé Crenshaw y otras mujeres de color feministas hemos argumentado que las categorías han sido entendidas como homogéneas y que seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma; por lo tanto, “mujer” selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterosexuales, “hombre” selecciona a machos burgueses blancos heterosexuales, “negro” selecciona a machos heterosexuales negros y, así, sucesivamente. Entonces, se vuelve lógicamente claro que la lógica de separación categorial distorsiona los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección [...]. En la intersección entre ‘mujer’ y ‘negro’ hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni ‘mujer’ ni ‘negro’ la incluyen. La intersección nos muestra un vacío. Por eso, una vez que la interseccionalidad nos muestra lo que se pierde, nos queda por delante la tarea de reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial ». Je traduis.

par Aníbal Quijano, mais enrichi, complexifié par l'attention portée au genre et à la sexualité que proposent les divers féminismes auxquels elle se réfère.

Ensuite, il me semble que Walter Mignolo, à la suite d'Aníbal Quijano, reconduit des présupposés genrés et hétéronormatifs. Tout d'abord, dans son introduction à l'ouvrage *Género y Descolonialidad*, il reprend le patron global du pouvoir pensé par Aníbal Quijano, dont j'ai déjà souligné le caractère genré et hétéronormatif. Il écrit :

Je rappelle ce qui a déjà été dit dans des introductions précédentes, à savoir que la matrice coloniale du pouvoir est définie par quatre niveaux interdépendants, de telle sorte qu'il n'est pas possible d'en comprendre un sans sa relation aux autres. [...] Les quatre niveaux ou sphères de contrôle sont : 1) Contrôle de l'économie [...] 2) Contrôle de l'autorité [...] 3) Contrôle du genre et de la sexualité [...] 4) Contrôle des connaissances et de la subjectivité [...].<sup>136</sup>

Le lecteur ou la lectrice aura donc reconnu les quatre points de cette matrice du pouvoir, et plus particulièrement le troisième dont María Lugones exhibe le caractère genré et hétéronormatif. Ensuite, dans *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Walter Mignolo explique comment l'adoption d'une géo- et d'une corpo-politique du savoir et de la connaissance s'offre comme un retour de la dignité des personnes ayant été infériorisées par la modernité/colonialité, ayant été rabaissées, ayant ontologiquement et épistémiquement été taxées d'arriérées. Cette géo- et cette corpo-politique ne croit plus aux hiérarchies entre les êtres et les savoirs établies par la colonialité du pouvoir, et à l'idée selon laquelle on ne peut penser qu'à partir du cœur de l'épistémologie de la modernité/colonialité s'étant approprié le concept de raison. Il s'agit donc d'une manière de « légitimer des formes de pensées dévalorisées par les acteurs et les institutions qui contrôlent les principes de la connaissance »<sup>137</sup> et de se détacher du cadre épistémique de la modernité/colonialité. Or, selon Walter Mignolo :

Le détachement géo-politique et corpo-politique sont complémentaires. Aujourd'hui, on les trouve dans des organisations se battant pour la décolonisation

---

<sup>136</sup> Walter Mignolo, « Introducción ¿cuáles son los temas de género y (des)colonialidad », in *Género y Descolonialidad*, *op.cit.*, p. 9 « Recordando lo dicho en anteriores introducciones acerca de la matriz colonial de poder, la cual queda definida por cuatro niveles interrelacionados, de tal manera que no es posible entender uno sin su relación con los otros. [...] Los cuatro niveles o esferas de control son: 1) Control de la economía [...] 2) Control de la autoridad [...] 3) Control del género y de la sexualidad [...] 4) Control del conocimiento y de la subjetividad [...] ». Je traduis.

<sup>137</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 70.

des relations entre les sexes et les genres – décolonisation du patriarcat et de la normativité hétérosexuelle –, contre la mercantilisation des aliments.<sup>138</sup>

Je remarque alors qu'il utilise le terme genre au pluriel, et non au singulier, ce qui sous-entend que le genre correspond, selon lui, aux caractéristiques construites socialement et apposées sur chaque sexe, et non à « un rapport social dichotomisant [...], un diviseur [...] produisant deux sexes posés comme antagonistes : les hommes et les femmes »<sup>139</sup>. Cet usage au pluriel du terme genre adjoint à celui de sexe, laisse à penser que Walter Mignolo naturalise le sexe. En effet, ainsi formulés, les propos du sémiologue semblent sous-entendre qu'il existe, d'une part, des attributs répartis arbitrairement à chaque sexe, des caractéristiques construites socialement et historiquement, et d'autre part, deux sexes qui, eux, seraient biologiques et naturels. Or, j'ai montré comment le sexe conçu dans sa binarité était déjà une construction sociale. Dans les divers écrits que j'ai pu lire de Walter Mignolo, il m'apparaît que cette naturalisation du sexe est toujours reconduite. De plus, il limite son analyse de l'imbrication du genre et de la colonialité à quatre domaines : celui de la hiérarchisation entre hommes et femmes, celui de l'hétérosexualité imposée comme norme, celui de l'attribution de caractéristiques présentées comme essentielles à chaque sexe, et celui de l'exclusion des femmes du domaine de la connaissance. En somme, je n'ai pas trouvé d'écrits dans lesquels il interroge le caractère construit du sexe, comme s'il le présupposait toujours comme naturel et biologique.

Par ailleurs, dans son introduction de *Género y Descolonialidad*, il signale que les instances énonciatives de la colonialité, au XVI<sup>e</sup> siècle, sont ancrées dans deux principes recteurs : le patriarcat et la colonialité. Concernant le patriarcat, il se contente uniquement de dire qu'il :

régule les relations sociales de genre et aussi de préférences sexuelles, et le fait en relation avec l'autorité, l'économie et la connaissance : il définit ce qui peut/doit être connu et qui peut et doit savoir. Femmes, Indiens et Noirs étaient exclus de l'accès à ce qui était considéré comme le dôme du savoir.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>139</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunat, Anne Revillard, *op. cit.*, p. 31.

<sup>140</sup> Walter Mignolo, « Introducción ¿cuáles son los temas de género y (des)colonialidad », in *Género y Descolonialidad*, *op.cit.*, p 10. « El patriarcado regula las relaciones sociales de género y también las preferencias sexuales y lo hace en relación a la autoridad y a la economía, pero también al conocimiento: qué se puede/debe conocer, quiénes pueden y deben saber. Mujeres, Indios y Negros estaban excluidos del acceso a lo que se considera la cúpula del saber ». Je traduis.

Il développe, ensuite, très succinctement un exemple de cet accès restreint au savoir pour les femmes, en citant Sœur Juana Inés de la Cruz. Il développe, davantage cet exemple, dans le troisième chapitre de *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, lorsqu'il dit :

Sœur Juana [...] en tant que femme, que femme de couleur parce que métisse et que femme habitant les Indes occidentales, a été châtiée et on lui a interdit de continuer sur le chemin qu'aujourd'hui on qualifierait de féminisme décolonial. Sœur Juana est un bon exemple du châtement qu'encourageaient les femmes, qui avaient osé entrer dans la maison de la connaissance réservée aux hommes [...]. Le rejet qu'elle subit montre bien qu'il n'y avait pas d'espace pour les femmes et pour celles de couleur dans la maison de la connaissance, ni en Europe ni dans le Nouveau Monde.<sup>141</sup>

Le problème est alors que cet exemple de Sœur Juana Inés de la Cruz illustre un tout autre argument que celui de l'imbrication du genre et de la colonialité, dans la démonstration que fait Walter Mignolo. En effet, il précise quelques lignes avant la citation que je viens de retranscrire que « le cas de Sœur Juana Inés de la Cruz est exemplaire »<sup>142</sup> du « changement de la politique de la connaissance et du conflit entre la théologie et l'égologie »<sup>143</sup>. La construction de son raisonnement est alors telle que la question du genre est abordée de manière lointaine, en guise uniquement d'exemple pour illustrer un autre propos que celui de l'intrication du genre et de la colonialité. Ceci témoigne, à mon sens, des difficultés rencontrées par Walter Mignolo pour penser spécifiquement cette intrication. Dans les textes que j'ai pu lire, Walter Mignolo n'aborde pas frontalement le lien entre la colonialité et le genre ou alors il se contente de rester très général dans ses affirmations en disant, par exemple, que « la modernité produit des blessures coloniales, patriarcales (normes et hiérarchies qui régulent le genre et la sexualité) et racistes (normes et hiérarchies qui régulent l'ethnicité) »<sup>144</sup>, sans approfondir les mécanismes de ces blessures patriarcales. Je dirais donc que l'intrication du genre et de la colonialité est une thématique qui a été mentionnée

---

<sup>141</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 107

<sup>142</sup> *Loc. cit.*

<sup>143</sup> *Loc. cit.*

<sup>144</sup> Walter Mignolo, « Introducción ¿cuáles son los temas de género y (des)colonialidad », in *Género y Descolonialidad*, op.cit., p 7. « La modernidad produce heridas coloniales, patriarcales (normas y jerarquías que regulen el género y la sexualidad) y racistas (normas y jerarquías que regulan la etnicidad) ». Je traduis.



par Walter Mignolo, mais qui n'a pas été creusée, approfondie par ses soins, autrement dit qu'elle n'a pas été réellement pensée<sup>145</sup> et qu'elle appelle à l'être.

De plus, il me semble que cet impensé influe sur le traitement que Walter Mignolo fait des écrits de Guamán Poma de Ayala. En effet, le sémiologue argentin, dans divers travaux<sup>146</sup>, présente *La Nueva Crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, comme l'un des premiers textes de la pluriversalité épistémique, de la pensée frontalière, en somme, du projet décolonial. Il dit, par exemple :

L'expansion de l'idée de modernité [...] qui amène la colonialité [...] engendre la pensée décoloniale et celle de la décolonialité en tant que volonté de détachement. Bien avant les Créoles d'origine européenne [...] des intellectuels indigènes [...] avaient formulé et intégré le besoin d'un détachement par rapport à un discours argumentatif philosophique, politique et éthique. On ne saurait trouver meilleur exemple que celui de Guamán Poma de Ayala à la charnière du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce dernier a joué un rôle essentiel dans la formation de la pensée politique décoloniale et par rapport au détachement [...]. *La Nueva Crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala a été un événement crucial. [...]. L'idée fondamentale de l'argument de Guamán Poma de Ayala réside dans la nécessité de réaliser, pour commencer, une « nouvelle chronique ». Sa particularité serait de raconter l'histoire de la civilisation andine avant l'arrivée des Espagnols. L'objectif visé est un détournement épistémique radical : celui-ci consiste à raconter l'histoire à partir d'une perspective « andine » [...] parce que toutes les histoires écrites jusqu'alors étaient narrées par les Espagnols, c'est-à-dire à partir du point de vue hispanique et en fonction de leur avantage. [...]. Pour y parvenir, Guamán Poma de Ayala a inventé par nécessité, pour ainsi dire, l'épistémologie de frontière (*border thinking*).<sup>147</sup>

Or, Irene Silverblatt, dans son article « Chasteté et pureté des liens sociaux dans le Pérou du XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>148</sup>, s'intéresse à Guamán Poma de Ayala pour montrer l'articulation du genre, de la sexualité et de la colonialité lors de la colonisation des Andes péruviennes. Elle explique, tout d'abord, que l'enjeu fondamental pour l'Espagne de la Contre-Réforme concerne la pureté du sang assurée par le mariage catholique et le contrôle de la sexualité des femmes. Par

---

<sup>145</sup> Peut-être a-t-il explicité l'autoconstruction de la colonialité et du genre dans des écrits qui m'auraient échappé.

<sup>146</sup> Voir, notamment : Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, op. cit.

<sup>147</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 62-64.

<sup>148</sup> Irene Silverblatt, « Chasteté et pureté des liens sociaux dans le Pérou du XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers du Genre*, n°50, 2011, p. 17-40.

conséquent, la christianisation du « Nouveau Monde »<sup>149</sup> importe les valeurs chrétiennes de l'honneur lié à la chasteté. Elle dit :

Les textes de la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles péruviens imposaient des contraintes explicites en matière de relations sexuelles. Tous célébraient la chasteté comme le plus haut degré d'accomplissement de l'être humain, ils s'insurgeaient contre les diverses catégories de péché sexuel, avec souvent force détails étonnants.<sup>150</sup>

Il s'agit d'inculquer aux indigènes, en même temps que les préceptes de la Bible, l'importance de la virginité féminine pré-nuptiale ainsi que de la fidélité :

Les curés chargés d'extirper l'idolâtrie et de passer au peigne fin les colonies indiennes du département de Lima étaient non seulement à l'affût d'idoles, mais de toutes sortes de crimes sexuels — les mauvaises mœurs que l'on pensait entachées de maléfices. En tête de liste, des transgressions sexuelles figuraient l'*amancebamiento* (l'union libre entre un homme et une femme célibataire, ou la très ancienne coutume quechua du mariage à l'essai), et l'adultère [...].<sup>151</sup>

Cette christianisation va de pair avec l'introduction de la double image biblique de la femme entre madone d'une part, et traîtresse d'autre part, et avec l'implantation de l'idée d'une infériorité féminine, excluant les femmes de tout rôle politique. Or, comme le remarque Irene Silverblatt, non seulement, chez les Andins, les femmes avaient un pouvoir décisionnel dans la cité, mais en plus, les Andins étaient étrangers aux concepts de virginité et de chasteté. Une tradition quechua autorisait même l'invalidation d'un mariage après dix jours passés à l'essai, si le mari ou la femme jugeait que le mariage n'était pas bon. Par ailleurs, il était mal vu d'arriver vierge au mariage comme en témoignent les propos du chroniqueur espagnol Pedro Pizarro : « les paysannes sont fidèles à leur mari après le mariage ; mais avant cela, leurs pères ne se souciaient pas de savoir si elles se comportaient bien ou non ; et ils ne considéraient par cela comme honteux »<sup>152</sup>. José de Accosta, célèbre Jésuite, ajoute également :

Alors que tous les hommes considèrent la virginité comme honorable et digne d'estime, eux la traitent comme quelque chose de vil. À l'exception des vierges consacrées au soleil ou au dieu inca (*l'accha*), toutes les autres femmes ont moins de

---

<sup>149</sup> Terme moderne et colonial.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>152</sup> Propos de Pedro Pizarro rapportés par Irene Silverblatt, *op. cit.*, p. 26.

valeur à leurs yeux lorsqu'elles sont vierges. Aussi se donnent-elles au premier homme venu quand elles le peuvent.<sup>153</sup>

Ainsi, avant la colonisation « les femmes indigènes pouvaient avoir des relations sexuelles avant le mariage, tout comme les hommes, sans être stigmatisées pour autant et sans que cela ne pèse sur la réputation des hommes de leur famille »<sup>154</sup>. La colonisation et la christianisation amènent alors une mutation dans la conception des femmes, de leur place dans la société, et de leur sexualité : émerge l'idée de la catin, de la traîtresse, déshonorant son père et sa famille en jouissant d'une sexualité hors mariage. Or, Irene Silverblatt fait remarquer que cette conception, héritée de la colonisation et de la christianisation, est partagée par Guamán Poma de Ayala. Elle dit :

Réagissant de façon paradoxale – en intériorisant et contestant à la fois les préjugés de genre –, [il] associa la vertu sexuelle des femmes (et peut-être le prestige politique attribué aux vierges du soleil des temps incas) aux efforts visant à sauvegarder la pureté de la vie traditionnelle des Andes.<sup>155</sup>

En effet, Guamán Poma de Ayala cherche à établir une stratégie de résistance face à la colonisation et cette stratégie passe par la volonté de sauvegarder la pureté des races précolombiennes en contrôlant la sexualité des femmes :

Dans sa chronique sur le *Buen Gobierno*, il affirmait que la reproduction biologique des Indiens dépendait étroitement de l'ordre social [...]. S'appuyant (tout en la transformant) sur l'idéologie ibérique quant aux rapports de genre, Guamán Poma accordait une importance essentielle au contrôle de la sexualité des femmes, à leur vertu et à leur honneur : la chasteté prémaritale, assortie d'un mariage approprié, garantirait la pureté du lignage, condition nécessaire à l'ordre social et à la perpétuation des peuples autochtones.

Il accuse, par ailleurs, les femmes andines de souiller leur propre race lorsqu'elles s'accouplent avec des hommes blancs et enfantent des Métis, et n'hésite pas à qualifier ces femmes de traîtresses et de catins, comme le dit Irene Silverblatt :

Il associait [...] la corruption de l'ordre social à celle des femmes : leur déloyauté fondamentale et leurs pulsions sexuelles gratuites se traduisaient par un déclin social, des races impures, brouillant les frontières de classe. Dénonçant la vilenie

---

<sup>153</sup> Propos de José de Accosta rapportés par Irene Silverblatt, *op. cit.*, p. 26.

<sup>154</sup> *Loc. cit.*

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 36.

des Indiennes, il affirmait qu'elles étaient attirées par les hommes étrangers à leur caste, préférant les Espagnols aux Andins. Telle était leur tare insidieuse. Pire : elles n'avaient aucun sens de l'honneur [...] Traitant les Indiennes de putains, de femmes sans vertu, Guamán Poma déplorait leur trahison.<sup>156</sup>

Il semble alors que Guamán Poma de Ayala reconduise trois choses, ici. Tout d'abord, il reprend l'idée de sang pur, de race pure, introduite par les Espagnols de la Contre-Réforme. Ensuite, il semble hériter de cette binarité de l'image des femmes entre madone et putain promulguée par la christianisation. Enfin, en insistant sur le contrôle de la sexualité féminine et sur l'exigence de la virginité et de la chasteté des femmes, il reproduit une conception du genre et de la sexualité féminine importée d'Espagne. Parce que pour Guamán Poma de Ayala la seule manière de survivre à la colonisation consiste à contrôler la virginité des femmes jusqu'à leur mariage avec un homme de leur « race », afin de préserver la « pureté de leur sang », parce que toute femme s'accouplant avec un Blanc est considérée comme une putain et une traîtresse, il m'apparaît que Guamán Poma de Ayala reconduit bien dans son discours une conception de la sexualité et du genre propre à la première forme de la modernité/colonialité. C'est alors à ce titre qu'il me semble problématique de présenter Guamán Poma de Ayala comme le premier penseur décolonial, le penseur du *détachement* épistémique, tel que le fait, à de nombreuses reprises, Walter Mignolo. Plus encore, il m'apparaît que l'insistance de Walter Mignolo sur l'apport colossal de Guamán Poma de Ayala aux études décoloniales met en évidence que le sémiologue délaisse ou méconnaît les questions de genre qu'il ne traite, dans le meilleur des cas, que très succinctement.

Enfin, je voudrais m'appuyer sur les remarques faites par Breny Mendoza<sup>157</sup> quant aux propositions décoloniales d'Enrique Dussel. Sa critique porte particulièrement sur la séparation entre espace public et espace privé que réalise le philosophe mexicano-argentin. Selon elle, il conçoit l'espace privé comme un espace intersubjectif protégeant les individus du regard et du contrôle de la part d'autres individus appartenant à d'autres systèmes intersubjectifs. À l'inverse, l'espace public est perçu comme l'espace intersubjectif au sein duquel les individus s'exposent au regard d'autres acteurs provenant d'autres systèmes intersubjectifs. Il fait alors, par définition, de l'espace public l'espace du politique et pense cet espace public-politique comme le seul espace où le changement

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>157</sup> Breny Mendoza, « La Epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano », *op. cit.*, p. 19-36.

civilisationnel est possible. Selon Breny Mendoza cette dépolitisation de l'espace privé est problématique dans la mesure où « les femmes ne sont pas protégées dans la sphère privée, et continuent d'être observées et attaquées par d'autres membres d'autres systèmes intersubjectifs »<sup>158</sup>, d'être frappées, violées, torturées et tuées. En effet, j'aimerais rappeler que la sphère privée est le lieu de violences intrafamiliales et conjugales, dont les femmes sont les premières victimes, qu'elle est le lieu des violences sexistes, jusqu'à leur point paroxysmique : le féminicide. Par ailleurs :

Le transfert des micropouvoirs de la sphère privée à la sphère publique – comme les tortures sexuelles à la prison d'Abu Ghraïb, les viols des femmes, les assassinats de personnes trans ou lesbiennes durant des crises politiques comme le coup d'État au Honduras – serait incompréhensible dans le schéma de Dussel si l'on comprend le domaine privé et le domaine public comme strictement séparés.<sup>159</sup>

Je rajouterais à cette critique qu'historiquement la dépolitisation de la sphère domestique, sa privatisation donc, est une conséquence de la colonisation, du moins en Amérique latine, et qu'Enrique Dussel reconduit alors une vision moderne et coloniale en restreignant le politique à la sphère publique. En effet, et j'aurai l'occasion d'y revenir, Rita Laura Segato montre comment la colonisation entraîne, notamment pour les peuples andins sur lesquels elle porte tout particulièrement son analyse, une surinflation du rôle des hommes, une perte de pouvoir des femmes, et une dépolitisation de l'espace domestique. Elle dit que la colonisation prend la forme d'un :

[...] détournement de la politique dans son intégralité, c'est-à-dire de toute délibération sur le bien commun, par la sphère publique [...] ayant pour conséquences la privatisation de l'espace domestique, sa stigmatisation, sa marginalisation et son expropriation du politique. [...] Cela signifie, pour l'espace domestique et pour celles qui l'habitent, ni plus ni moins qu'un effritement de leur

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 31. « las mujeres no se encuentran protegidas de ser observadas y atacadas por otros miembros de otros sistemas intersubjetivos en los ámbitos privados ». Je traduis.

<sup>159</sup> *Loc. cit.*, « El traslado de los micropoderes del ámbito privado al ámbito público – como las torturas sexuales del tipo Abu Ghraïb o las violaciones sexuales de mujeres, o los asesinatos de transexuales o lesbianas en crisis política como el golpe de estado de Honduras – sería incomprendible dentro del esquema de Dussel si vemos lo público y lo privado como esferas separadas ». Je traduis.

valeur et de leurs fonctions politiques, c'est-à-dire de leur capacité à participer aux décisions qui affectent l'ensemble de la communauté.<sup>160</sup>

Elle explique, en effet, qu'avant la colonisation, chez les peuples amazoniens et de la région de Chaco, certes les hommes délibéraient ensemble dans l'espace public, cependant, ils interrompaient leur réunion le soir venu, pour consulter les femmes, dans l'espace domestique, à la nuit tombée. Ce n'était alors que le lendemain que la délibération reprenait, alimentée par l'avis des femmes. Rita Laura Segato conclut alors que :

Ceci est courant et se produit clairement dans un monde compartimenté où, bien qu'il y ait un espace public et un espace domestique, le politique, compris comme un ensemble de délibérations menant à des décisions qui affectent la vie collective, traverse les deux espaces.<sup>161</sup>

Il me semble alors qu'Enrique Dussel, en circonscrivant le politique à l'espace public uniquement, reconduit, d'une certaine manière, une conception moderne et coloniale, ayant eu pour conséquence l'exclusion de la sphère politique des femmes qui étaient liées à l'espace domestique<sup>162</sup>. En omettant cette mutation historique, et en séparant le public/politique du privé comme il le fait, Enrique Dussel semble être sourd tant à l'histoire qu'aux violences machistes et hétérosexistes subies quotidiennement par les femmes, les homosexuels, les personnes trans et les lesbiennes, dans la sphère privée.

Souligner alors les présupposés genrés et hétéronormatifs des propositions intellectuelles d'Aníbal Quijano, de Walter Dignolo et d'Enrique Dussel est, à mon sens, un moyen de pouvoir les compléter et les complexifier, à l'image des travaux de María Lugones et de Rita Laura Segato. Or, selon les deux philosophes féministes, cette complexification s'avère nécessaire, d'une part,

---

<sup>160</sup> Rita Laura Segato, « Género y colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », in *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*, Buenos Aires, Godot, 2011, p.35. « el secuestro de toda política, es decir, de toda deliberación sobre el bien común, por parte de la naciente y expansiva esfera pública [...] y la consecuente privatización del espacio doméstico, su otrificación, marginalización y expropiación de todo lo que en ella era quehacer político. [...] Esto significa, para el espacio doméstico y quienes lo habitan, nada más y nada menos que un desmoronamiento de su valor y munición política, es decir, de su capacidad de participación en las decisiones que afectan a toda la colectividad ». Je traduis.

<sup>161</sup> *Loc. cit.*, « Esto es habitual y ocurre en un mundo claramente compartimentado donde, si bien hay un espacio público y un espacio doméstico, la política, como conjunto de deliberaciones que llevan a las decisiones que afectan la vida colectiva, atraviesa los dos espacios ». Je traduis.

<sup>162</sup> Il ne s'agit pas ici de prétendre qu'ontologiquement la place des femmes est au foyer, mais de prétendre avec Rita Laura Segato que dans les sociétés précolombiennes d'Amazonie et de la région de Chaco, le rôle des femmes se situait dans la sphère domestique qui n'était pas pour autant dépolitisée.

parce que les concepts proposés par les trois membres du groupe M/C/D, sont clés pour saisir les mécanismes de domination du système-monde capitaliste moderne et colonial, pour proposer des pistes quant aux modalités de décolonisation de la pensée ; et d'autre part, parce que le genre est central dans la matrice du pouvoir créant une classification de la population mondiale, comme le fait remarquer Breny Mendoza :

Le genre a été nécessaire à la destruction des relations sociales fondées sur la réciprocité, la solidarité et la complémentarité, relations incompatibles avec les desseins impériaux et coloniaux du pouvoir du système colonial/moderne capitaliste qui ont été imposés à mesure que la conquête et la colonisation avançaient. Le genre, peut-être même plus que la race, s'est avéré indispensable pour faire plier les sociétés et leur faire accepter les hiérarchies que la colonisation a imposées.<sup>163</sup>

C'est maintenant à ce deuxième point, celui de l'interrelation de la colonialité, du genre, et de la sexualité, que je voudrais m'intéresser.

Le patriarcat moderne et colonial et la colonialité du genre

Avant toute chose, je voudrais préciser que deux lignes distinctes se dessinent, quant à la nature des rapports entre genre/sexualité et colonialité. La première ligne, soutenue par María Lugones, Oyéronké Oyewúmi et Paula Gunn Allen, consiste à penser que la modernité/colonialité a introduit du genre là où il n'existait pas, quand la seconde ligne, soutenue par Laura Rita Segato, relativise cette affirmation et parle plus volontiers d'une modification du genre que de son implantation *ex nihilo*. J'aimerais alors rendre compte, successivement, de ces deux positions, pour explorer des pistes quant aux formes que peut prendre la relation consubstantielle du genre et de la colonialité.

Tout d'abord, comme je viens de le signaler, pour María Lugones la colonisation « a introduit des différences de genre, là où, antérieurement, elles n'existaient pas »<sup>164</sup>. Autrement dit, dans cette perspective, la bicatégorisation de la population et sa hiérarchisation en deux sexes antagonistes, ainsi que l'érection de l'hétérosexualité au rang de norme, sont des phénomènes nouveaux sur le

---

<sup>163</sup> Breny Mendoza, « La Cuestión de la colonialidad de género », in *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América*, México, Editorial Herder, 2014, p. 48. « El género se hizo necesario para destrozarse las relaciones sociales basadas en la reciprocidad, la solidaridad y la complementariedad porque éstas son incompatibles con los diseños imperiales y la colonialidad del poder del sistema colonial/moderno capitalista que se fue imponiendo en la medida que la conquista y la colonización avanzó; el género, quizá más que la raza, resultó indispensable para doblegar y hacer aceptar a estas sociedades las nuevas jerarquías que la colonización impone ». Je traduis.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 86. « introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no existía ninguna ». Je traduis.

continent américain (et africain), et ne datent que du XVI<sup>e</sup> siècle et de l'arrivée des colons. Cette conception se fonde, tout d'abord, sur les travaux d'Oyéronké Oyewúmi<sup>165</sup> qui « se demande si le patriarcat est une catégorie d'analyse transculturelle valide »<sup>166</sup>. Pour répondre à cette question, elle analyse la société yoruba chez qui, selon elle, le genre n'était pas un principe organisateur avant la colonisation. Elle remarque d'ailleurs que les traductions d'*obirin* par femme et de *okurin* par homme sont de mauvaises traductions. En effet, selon elle, les préfixes *obin* et *okun* signalent des différences anatomiques, mais ces différences ne se conçoivent ni en opposition les unes aux autres ni selon un ordre hiérarchique. De la sorte, ces deux préfixes ne peuvent être lus comme les preuves de la présence du genre, qui se conçoit, selon Oyéronké Oyewúmi, comme « un cadre de domination désignant deux catégories sociales qui s'opposent de manière binaire et hiérarchique »<sup>167</sup>. Avec la colonisation, *obirin* ne désigne plus uniquement un aspect anatomique, mais les êtres qui ne possèdent pas de phallus, ne détiennent pas le pouvoir, ne peuvent pas participer à la sphère publique, et qui se conçoivent en opposition aux hommes, considérés comme la norme. Ainsi, pour Oyéronké Oyewúmi la colonisation importe les notions de race et de genre. Avec la colonisation, les femmes perdent leur rôle politique, et leurs intérêts économiques comme leur droit à la propriété de la terre. Par ailleurs, selon Oyéronké Oyewúmi, « l'introduction du système de genre occidental a été acceptée par les mâles yoruba, qui se sont ainsi faits complices de l'infériorisation des femmes pour laquelle ils ont comploté »<sup>168</sup>. Ensuite, María Lugones se fonde sur les travaux de Paula Gunn Allen pour affirmer que la colonisation a introduit le genre là où elle n'existait pas. Elle explique que, selon Paula Gunn Allen, un certain nombre de tribus nord-américaines peuvent être qualifiées de gynécotropiques, car « elles pensent que la force primaire de l'univers est féminine et cette connaissance orchestre toutes les activités tribales »<sup>169</sup>. Ces tribus

---

<sup>165</sup> Oyéronké Oyewúmi, *Invention Of Women: Making An African Sense Of Western Gender Discourses*, Minneapolis, Université Of Minnesota Press, 1997.

<sup>166</sup> María Lugones, « Colonialidad y Género : hacia un feminismo descolonial », *op. cit.*, p. 29. « se pregunta si patriarcado es una categoría transcultural válida ». Je traduis.

<sup>167</sup> Oyéronké Oyewúmi citée par María Lugones, « Colonialidad y Género : hacia un feminismo descolonial », *op. cit.*, p. 26. « como una herramienta de dominación que designa dos categorías sociales que se oponen en forma binaria y jerárquica ». Je traduis.

<sup>168</sup> Oyéronké Oyewúmi citée par María Lugones, « Colonialidad y Género : hacia un feminismo descolonial », *op. cit.*, p. 27. « la introducción del sistema de género occidental fue aceptada por los machos yoruba, quienes así se hicieron cómplices, confabularon con la inferiorización de las anahembras ». Je traduis.

<sup>169</sup> Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 26. « think that primary force of universe is feminine and this knowledge organize all tribal activities ». Je traduis.



comptent plusieurs divinités féminines puissantes comme la Femme-Maïs ou la Femme-Serpent, par exemple, et selon Paula Gunn Allen, le remplacement de cette pluralité de divinités féminines par un dieu suprême masculin, conséquence de la colonisation et de la christianisation, a des effets cruciaux sur la transformation de la place accordée aux femmes au sein de la société. En d'autres termes, la christianisation entraîne une mutation de l'organisation égalitaire et gynécritique des tribus amérindiennes, qui devient alors hiérarchique et patriarcale. Cette mutation, selon Paula Gunn Allen, repose sur quatre points, que rapporte María Lugones :

1) La primauté du féminin comme créateur est déplacée et remplacée par des créateurs masculins. 2) Les institutions du gouvernement tribal et les philosophies sur lesquelles elles sont fondées sont détruites, comme cela s'est produit chez les Iroquois et chez les Cherokee. 3) Les individus sont expulsés de leurs terres, sont privés de leur subsistance économique et sont alors forcés de diminuer ou d'abandonner toute entreprise dont dépendent leur subsistance, leur philosophie et leur système rituel. Parce qu'ils deviennent ainsi dépendants des institutions blanches pour leur survie, les systèmes tribaux ne peuvent plus maintenir leur système gynécritique face au patriarcat qui assure leur survie et qui exige de leur part la domination masculine. 4) La structure clanique est remplacée en fait, et pas en théorie, par la famille nucléaire. De la sorte, les femmes chefs de clan sont remplacées par des officiers élus et le réseau psychique, créé et entretenu par une gynécriticité non autoritaire basée sur le respect de la diversité des dieux et des personnes, est détruit.<sup>170</sup>

Ainsi, selon Allen, la colonisation entraîne une modification de la vie tribale qui est synonyme d'infériorisation des femmes autochtones et de perte de leur rôle politique et religieux, alors qu'une grande partie des tribus d'Amérique du Nord sont gynécritiques. Elle cite notamment : les Susquehanna, les Hurons, les Iroquois, les Cherokee, les Pueblos, les Navajos et les Narragansett. De plus, et ce n'est pas d'une moindre importance, elle précise que le sexe n'était pas, dans certaines tribus, défini en fonction d'attributs biologiques. Allen cite notamment le cas des Yuma et la place des rêves dans l'assignation de sexe : si une personne

---

<sup>170</sup> María Lugones, « Colonialidad y Género », *op. cit.*, p. 89-90. « 1. La primacía de lo femenino como creador es desplazada y reemplazada por creadores masculinos. 2. Se destruyen las instituciones de gobierno tribal y las filosofías en las que están fundadas, como sucedió entre los Iroquois y los Cherokee. 3. La gente es expulsada de sus tierras, privada de su sustento económico, y forzada a disminuir o abandonar todo emprendimiento del que dependen su subsistencia, filosofía y sistema ritual. Ya transformados en dependientes de las instituciones blancas para su supervivencia, los sistemas tribales no pueden mantener la ginocracia cuando el patriarcado – en realidad su supervivencia – requiere la dominación masculina. 4. La estructura del clan debe ser reemplazada de hecho, sino en teoría, por la familia nuclear. Con este truco, las mujeres líderes de los clanes son reemplazadas por oficiales machos elegidos y la red psíquica creada y mantenida por la ginecentricidad no-autoritaria basada en el respeto a la diversidad de dioses y gente es destruida ». Je traduis.

rêvait d'armes ou de batailles, elle était alors assignée homme. Par ailleurs, María Lugones précise que s'il a parfois été question, dans la littérature ethnologique à propos des premières nations, d'un troisième sexe, cela ne signifie pas la reconnaissance de trois sexes distincts, mais bien l'absence d'une binarité dans la conception du sexe, d'un dimorphisme sexuel, dans certaines tribus. Enfin, elle précise que l'hétérosexualité n'était pas une norme, ou du moins que l'homosexualité était considérée en termes positifs, notamment chez les Apaches, les Navajos, les Winnebagos, les Cheyennes, les Pimas, les Crows, les Shoshonis, les Paiutes, les Osages, les Acomas, les Zuñis, les Sioux, les Pawnees, les Choctaws, les Creeks, les Séminoles, les Illinois, les Mohaves, les Shastas, les Aleuts, les Iowas, les Kansas, les Yuma, les Aztèques, les Mayas, les Naskapis, les Maricopas, les Lamaths, les Quinaults et les Kamias. Ainsi, en s'appuyant sur les travaux de Oyéronké Oyewúmi et de Paula Gunn Allen, María Lugones affirme que la colonisation a pour effet d'introduire le genre, compris comme système diviseur et hiérarchisant établissant des antagonismes de sexes, là où il n'existait pas.

Si Laura Rita Segato est réticente quant à cette idée d'une intrusion, elle pense tout de même que la colonisation modifie en profondeur et de manière pérenne les rapports de genre. En effet, elle identifie « dans les sociétés autochtones et afro-américaines une organisation patriarcale, bien que différente de celle du genre occidental et que l'on pourrait qualifier de patriarcat de faible intensité »<sup>171</sup>. Selon elle, des documents historiques et ethnographiques apportent la preuve de l'existence de structures distinguant et hiérarchisant le masculin du féminin dans les sociétés précolombiennes. À ce titre, Luis R. Delgado J. et Rebeca E. Madriz Franco citent Fonseca Ibarra<sup>172</sup> qui met en évidence :

à travers une analyse comparative, les variations des relations de genre entre la culture Teotihuacan et la culture Mexica [...]. Selon cette recherche archéologique et anthropologique, les différences entre hommes et femmes et la réglementation des comportements de chacun, ne semblent pas avoir été une préoccupation de l'État de Teotihuacan [...]. Dans le cas de l'État aztèque, la question est différente, il s'agissait d'une société hautement hiérarchique favorisant l'asymétrie de genre en faveur des hommes, réglementant strictement les différences entre les sexes,

---

<sup>171</sup> Rita Laura Segato, « Género y colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », *op. cit.* « identifica en las sociedades indígenas y afro-americanas una organización patriarcal, aunque diferente a la del género occidental y que podría ser descrita como un patriarcado de baja intensidad ». Je traduis.

<sup>172</sup> Enah Montserrat Fonseca Ibarra, « ¿ Ideales femeninos y masculinos ? Un acercamiento a la identidad de género de teotihuacanos y mexicas », in *Género y sexualidad en el México antiguo*, Puebla, Centro de estudios de antropología de la mujer, 2011, p. 75-98.

structurant une éducation différente pour les garçons et les filles, et confinant ainsi les femmes à l'espace domestique.<sup>173</sup>

María J. Rodríguez-Shadow et Lilia Campos Rodríguez<sup>174</sup> abondent d'ailleurs dans ce sens en analysant le contrôle de sexualité dans la société aztèque et finissent par conclure qu'elle était bien patriarcale. Cependant, tout en reconnaissant le caractère patriarcal et genré du monde préhispanique, Rita Laura Segato reconnaît que « les ouvertures, les passages et la circulation entre ces positions [de genre] sont plus fréquents que dans leur équivalent moderne où elles sont proscrites »<sup>175</sup>. Elle ajoute également que les Warao du Venezuela, les Cuna du Panama, les Guayaquis du Paraguay, le Trio du Surinam, les Javaés du Brésil et le monde inca précolombien, mais aussi certains peuples des premières nations au Canada utilisent non seulement des langues inclusives, mais autorisent le mariage entre des personnes qui, selon une conception occidentale, seraient considérées comme du même sexe. Elle note également, se fondant sur les travaux de Giuseppe Campuzano<sup>176</sup>, que dans certains peuples, des pratiques transgenres sont de mise, ainsi qu'une perméabilité de genre. Ainsi, pour Rita Laura Segato le genre existait bien dans les sociétés précolombiennes, mais de manière totalement différente au genre que la modernité/colonialité a alors importé. Cette intrusion du genre moderne et colonial a profondément transformé l'organisation sociale et les relations intersubjectives des peuples, tribus et civilisations où il a été implanté avec la colonisation. Selon Rita Laura Segato cette transformation, comme je l'ai déjà mentionné, prend une triple forme : 1/ une surinflation du rôle des hommes au sein de la communauté et à l'extérieur de la communauté dans leur fonction d'intermédiaire avec le monde extérieur, 2/ une perte de pouvoir et d'autorité face aux hommes blancs

---

<sup>173</sup> Luis R. Delgado J. et Rebeca E. Madriz Franco, *op. cit.*, p. 98. « a través de un análisis comparativo, las variaciones de las relaciones de género entre la cultura teotihuacana y la cultura mexicana, las cuales llegaron a constituirse en Estado en momentos históricos diferentes. De acuerdo a esta investigación arqueológica y antropológica, las diferencias o reglamentación del comportamiento de hombres y mujeres, no parece haber sido una preocupación del Estado teotihuacano [...] . En el caso del Estado mexicano, la cuestión es diferente, se trató de una sociedad muy jerarquizada que fomentó la asimetría de género en favor de los hombres, por lo cual las diferencias de género estaban rígidamente reglamentadas, se estructuró una educación diferencial entre niños y niñas, como consecuencia las mujeres fueron confinadas al espacio doméstico ». Je traduis.

<sup>174</sup> María J. Rodríguez-Shadow et Lilia Campos Rodríguez, « Concepciones sobre las sexualidades de las mujeres entre los aztecas », in *Género y sexualidad en el México antiguo*, Puebla, Centro de estudios de antropología de la mujer, 2011, p. 99-118.

<sup>175</sup> Rita Laura Segato, « Género y colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », *op. cit.* p. 23. « son más frecuentes las aberturas al tránsito y circulación entre esas posiciones que se encuentran interdictas en su equivalente moderno occidental ». Je traduis.

<sup>176</sup> Giuseppe Campuzano, « Reclaiming Travesti Histories », *IDS Bulletin*, vol. 37 / 5, 2006, p. 34-39.

administrateurs, 3/ une privatisation de la sphère domestique, excluant les femmes de toute fonction politique.

Au final, il me semble que le débat n'est pas clos quant à savoir si le genre a été implanté par la colonisation ou si celle-ci l'a modifié. Pour autant, la plupart des chercheuses et chercheurs s'étant penchés sur le sujet s'accordent à dire que la christianisation et le processus colonial ont entraîné un profond changement dans l'organisation des sociétés précolombiennes. À ce sujet Luis R. Delgado J. et Rebeca E. Madriz Franco affirment que :

Des formes patriarcales et hétéronormatives spécifiques seront imposées aux différents peuples colonisés de la planète, à travers des processus d'évangélisation chrétienne, l'introduction du droit canonique et la persécution des systèmes religieux et moraux originaires de chacun des peuples qui seront progressivement subjugués par l'Europe. Parler du christianisme en tant que promoteur fondamental des valeurs et des pratiques sociales à la fois misogyne et hétérosexuel, est maintenant un lieu commun.<sup>177</sup>

Par ailleurs, María Lugones, Oyéronké Oyewúmi, Paula Gunn Allen et Rita Laura Segato s'accordent également sur le fait que l'introduction du genre, tel qu'il est conçu en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, et de l'hétéronormativité au sein des territoires colonisés a pour effet de faciliter l'implantation des colons et la soumission des peuples, par la destruction des liens à l'intérieur de la communauté. En effet, elles expliquent que ce sont avec les hommes que les colonisateurs ont négocié et que « l'élection des hommes comme interlocuteurs privilégiés a été délibérée et propice aux intérêts de la colonisation et à l'efficacité de son contrôle »<sup>178</sup>. En renforçant le pouvoir des hommes dans la discussion des affaires externes à la communauté, ou en leur octroyant spécifiquement ce nouveau pouvoir, les colonisateurs se sont créés des alliés facilitant alors l'entreprise coloniale. María Lugones, Oyéronké Oyewúmi, Paula Gunn Allen et Rita Laura Segato mettent ainsi en évidence que la collaboration entre hommes indigènes et hommes blancs a affaibli le pouvoir des femmes, dissout l'organisation gynécritrique ou fondée sur une complémentarité des rôles,

---

<sup>177</sup> Luis R. Delgado J. et Rebeca E. Madriz Franco, *op. cit.*, p. 103. « Unas formas específicas patriarcales y heteronormativas serán impuestas a los distintos pueblos colonizados en el planeta, por medio de procesos de evangelización cristiana, la introducción del derecho canónico, y la persecución de los sistemas religiosos y morales originarios de cada uno de los pueblos que progresivamente serán subyugados por Europa. Hablar del cristianismo como promotor fundamental de valores y práctica sociales tanto misóginas como heterosexistas es hoy un lugar común ». Je traduis.

<sup>178</sup> Rita Laura Segato, « Género y Colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », *op. cit.* p. 36. « fue deliberada y funcional a los intereses de la colonización y a la eficacia de su control la elección de los hombres como interlocutores privilegiados ». Je traduis.

annihilant alors toute capacité de résistance efficace face au joug colon. Paula Gunn Allen développe particulièrement ce point dans ses travaux, expliquant comment les Européens se sont assurés d'avoir, à l'intérieur des tribus nord-américaines, des complices, en conférant aux hommes un nouveau pouvoir par l'instauration d'un ordre patriarcal. Ainsi, il semblerait que la normalisation de la classification genrée et hétéronormative de la population ait non seulement été introduite au XVI<sup>e</sup> siècle en Amérique par les Européens, mais qu'elle ait aussi facilité leur domination.

Je dirai alors que si la colonialité du pouvoir est comprise comme le dispositif d'énonciation épistémique créant la différence coloniale, autrement dit comme la matrice classifiant et hiérarchisant la population mondiale, cette matrice se fonde sur les notions de race et de genre. En effet, d'une part, Aníbal Quijano a montré comment la colonialité racialise les structures hiérarchiques, et comment la « race » a permis de justifier et de naturaliser l'infériorité supposée d'une partie de l'humanité, son exploitation, la réquisition de ses territoires et de ses richesses. D'autre part, les chercheuses féministes ont montré comment l'introduction du genre tel qu'il est conçu en Europe, ainsi que de l'hétéronormativité a créé une nouvelle classification hiérarchique de la population mondiale facilitant l'expansion de la domination européenne. Je dirais donc que la colonialité du pouvoir prend la forme d'une normalisation de la classification raciale et genrée de la population. Or, comme les penseurs du groupe M/C/D tel qu'Aníbal Quijano, Walter Dignolo ou Enrique Dussel ne mettent pas en évidence la centralité du genre dans la matrice coloniale du pouvoir, comme ils persistent à penser que le genre est secondaire à la race, María Lugones et Rita Laura Segato ont introduit de nouveaux concepts pour pallier cet impensé. Elles parlent alors de colonialité du genre et de patriarcat moderne et colonial. Si ces notions désignent donc le fait que la colonialité du pouvoir instaure une division et une hiérarchisation de la population fondée sur des soubassements genrés et hétéronormatifs, je voudrais cependant signaler que sous la plume de María Lugones le concept de colonialité du genre prend, dans ses écrits les plus récents<sup>179</sup>, une autre acception. En effet, il désigne « l'introduction [...] d'un système d'organisation sociale qui a divisé le peuple entre les êtres humains et les bêtes »<sup>180</sup>. Parmi les êtres humains, autrement dit les

---

<sup>179</sup> Voir notamment : María Lugones, « Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples », *op. cit.*

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 134. « la introducción [...] de un sistema de organización social que dividió a las gentes entre seres humanos y bestias ». Je traduis.

Européens et les Européennes, bourgeois et bourgeoises, blancs et blanches, existe une distinction entre femmes et hommes. L'homme y est défini comme :

Un être de raison, d'esprit, capable de gouverner, le seul capable d'être prêtre / médiateur entre le dieu chrétien et le peuple, le seul être civilisé, qui puisse utiliser la nature [...] l'utiliser à son profit exclusif, le seul capable de bien utiliser la terre et de créer une économie rationnelle, le seul qui ait des droits, le seul qui puisse savoir. La femme bourgeoise blanche européenne est [...] celle qui reproduit la race supérieure, celle qui reproduit le capital, mais qui en elle-même est inférieure à cause de son émotivité et de sa proximité avec la nature, mais elle est chaste. Elle ne se salit pas au travail, cultive sa fragilité physique et est émotionnellement et mentalement faible. Elle ne peut pas gouverner parce qu'elle n'a pas un usage développé de la raison.<sup>181</sup>

Dans cette perspective, seuls les individus européens blancs et bourgeois sont considérés comme hommes et femmes. Les personnes racisées, quant à elles, sont perçues comme « non-humaines, comme des êtres inférieurs, des bêtes, qui n'ont pas de genre »<sup>182</sup>. Le terme colonialité du genre recouvre alors un second sens, et désigne la déshumanisation des personnes racisées et leur exclusion du genre. Il me semble que cette seconde définition pose problème, car comme le signalent Françoise Vergès et Frederick Douglas, même l'esclavagisme ne procède pas à une déshumanisation radicale de l'individu. L'assimilation des personnes racisées à des bêtes est d'ailleurs perçue par Françoise Vergès comme « une approche paresseuse »<sup>183</sup> et par Frederick Douglass comme un amalgame. Ce dernier dit en effet : « qu'on me montre des lois semblables concernant les bêtes des champs et je consentirai peut-être un jour à débattre de l'humanité des esclaves »<sup>184</sup>. C'est donc la première définition que María Lugones donne de la colonialité du pouvoir, celle désignant la place que prend le genre aux côtés de la race, dans le dispositif d'énonciation épistémique hiérarchisant et classifiant la population, que je retiendrai, et c'est en ce sens qu'il faudra comprendre ce concept lorsque je l'emploierai.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 135, « ser de razón, de mente, capaz de gobernar, el único capaz de ser cura/mediador entre el dios cristiano y las gentes, el único ser civilizado, el que puede usar la naturaleza de la cual no participa y usarla para su exclusivo beneficio, el único capaz de usar bien la tierra y de crear una economía racional, el único que tiene derechos, el único que puede saber. La mujer burguesa europea blanca [...] la que reproduce el capital, pero que en sí es inferior por su emocionalidad y cercanía a lo natural, pero es casta. Ella no se ensucia con el trabajo, cultiva su fragilidad física y es débil emocional y mentalmente. No puede gobernar porque no tiene un uso desarrollado de la razón ». Je traduis.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 136, « como no-humanos, seres inferiores como las bestias, no tienen género ». Je traduis.

<sup>183</sup> Françoise Vergès, « Mémoires fragmentées, Histoires croisées. Esclavage colonial et processus de décolonisation », *NAQD*, N° 30, SARL NAQD, 2013, p. 123.

<sup>184</sup> Frederick Douglass, *Mémoires d'un esclave*, Canada, Lux éditeur, 2007, p. 157.

Les notions de colonialité du genre et de patriarcat moderne et colonial permettent alors, d'une part, de comprendre que la colonialité s'appuie sur le genre et la race, et d'autre part, qu'une approche se voulant décoloniale, désireuse de procéder à un détachement épistémique du cadre de pensée moderne et colonial, doit, en toute logique, remettre en question ce système diviseur, hiérarchisant, introduisant un antagonisme de sexe, qu'est le genre. Par ailleurs, le projet transmoderne d'Enrique Dussel, projet consistant, je le rappelle, en une revalorisation épistémique de ce qui a été déprécié et inférieurisé par la modernité/colonialité afin d'établir un dialogue interculturel horizontal, doit être complété par un projet féministe, au sens décolonial du terme<sup>185</sup>. En d'autres termes, il me semble qu'un projet utopique brisant l'hégémonie épistémique, politique et économique de la modernité/colonialité ne peut faire l'impasse d'une réflexion sur le genre et l'hétéronormativité. C'est alors à ce titre que je parle de féminisme transmoderne ou de transmodernité féministe.

Dialogisme entre études décoloniales et féministes et études décoloniales

Tout d'abord, je remercie le lecteur ou la lectrice pour sa patience face à ce long cadrage conceptuel qui me semblait nécessaire pour présenter les enjeux de ma réflexion. En effet, c'est parce que cette dernière prend pour point de départ la validation de l'hypothèse selon laquelle la colonialité – comprise comme le dispositif d'énonciation épistémique normalisant la classification raciale et patriarcale de la population mondiale – est constitutive de la modernité, qu'il me semblait judicieux de prendre le temps d'exposer consciencieusement mon cadre conceptuel. Il s'agit donc de considérer comme vraie l'affirmation selon laquelle le genre, aux côtés de la race, sont les deux piliers permettant une classification et hiérarchisation tant épistémique qu'ontologique à l'origine de l'organisation du système-monde, telle que nous la connaissons aujourd'hui. L'acceptation des propositions théoriques du groupe M/C/D, complétées par la critique féministe latino-américaine, m'a conduite à envisager l'apport que pourrait représenter une approche décoloniale pour le champ des études théâtrales. Alors que le groupe M/C/D souhaite opérer un déplacement épistémique par rapport à la philosophie et à l'épistémologie moderne et coloniale, il m'est apparu qu'un tel

---

<sup>185</sup> Par féminisme décolonial, j'entends les différentes formes de féminismes qui s'interrogent sur les origines de l'altération de l'organisation sociétale fondée sur l'introduction d'une nouvelle conception des sexes, d'une norme sexuelle et sur l'infériorisation du féminin, dans les sociétés colonisées ; en somme, des féminismes qui mettent en lumière le patriarcat moderne et colonial. J'entends également par féminisme décolonial, les formes de féminismes qui, contre un féminisme hégémonique blanc et bourgeois, prend en compte la réalité des femmes racisées. J'entends enfin par féminisme décolonial, un féminisme qui valorise des conceptions préhispaniques du genre, qui, aux yeux d'un certain féminisme blanc, pourraient paraître reconduire un essentialisme.

déplacement pouvait être entrepris par rapport aux savoirs produits à l'intérieur des études en arts.

Ce déplacement consiste dans l'attention portée aux potentiels aspects modernes et coloniaux des œuvres d'art, supposant qu'en art, toute forme est déjà idéologique. Ce présupposé ne signifie pas que tout artiste crée pour servir une idéologie, pas plus qu'il n'implique que l'idéologie soit conscientisée par le créateur ou la créatrice. Il ne s'agit donc nullement de réintroduire la notion d'intention d'auteur pour étudier les œuvres : il est tout d'abord difficile d'avoir accès à cette intention initiale, ensuite une intention n'est pas gage de réalisation effective, et enfin selon un présupposé structuraliste, l'œuvre dépasse toujours l'intention qui l'a fait naître. Il s'agit, en revanche, de penser qu'une œuvre est influencée par son contexte culturel, historique, géographique, social et politique d'apparition, auquel elle fait elle-même plus ou moins explicitement référence. Une telle perspective implique qu'une œuvre est traversée par les croyances, représentations, préoccupations, perspectives du lieu et de l'époque habitées corporellement par l'artiste. Je suppose donc l'existence d'une forme d'équivalence entre une œuvre d'art et les configurations du champ social, culturel et épistémique au sein desquelles elle apparaît. Une telle conception consiste alors à adopter une sorte de *corpo* et de *géo-politique* de l'œuvre : quand Walter Mignolo affirme que « l'on existe là où l'on pense »<sup>186</sup>, je dirais que l'on existe là où l'on crée. C'est donc sur ce présupposé, ainsi que sur celui de l'existence de la modernité/colonialité et de la colonialité du genre, que naît une première interrogation : existe-t-il des corollaires esthétiques à la modernité colonialité et au patriarcat moderne et colonial ? Quelles formes ces corollaires prennent-ils ? Comment la rhétorique de la modernité, la logique de la colonialité et la colonialité du genre façonnent-elles ces œuvres, dans leur économie interne ?

Par ailleurs, il me semble que l'art en général, et le théâtre en particulier, produisent du savoir et ouvrent la voie à des chemins encore insoupçonnés de la pensée. Cette ouverture s'explique, à mon sens, par la distance entre le champ artistique et le champ politique, comme le dit Muriel Plana :

L'autonomie de l'art par rapport à la politique, indispensable, vient justement de ce que loin de faire comme si elle n'existait pas [...] l'œuvre d'art la prend explicitement pour objet d'étude, la met en scène et, de la sorte, à distance d'elle-même. Elle se rend ainsi apte à la critiquer et à la démystifier [...].<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 39.

<sup>187</sup> Muriel Plana, *Théâtre et politique. Tome I. Modèles et Concepts*, Paris, Orizons, 2014, p. 18-19.



Parce que l'art se tient à distance du monde et du politique, il m'apparaît comme un possible « laboratoire du politique »<sup>188</sup>, pour reprendre, là encore, l'expression employée par Muriel Plana. C'est cette position d'extériorité par rapport au politique qui peut s'avérer, à mon sens, génératrice de perspectives critiques. Pour le dire en d'autres termes, il m'apparaît que l'art peut exhiber et dénaturer l'organisation qu'il perçoit du monde, et dans le cas qui nous occupe, l'organisation fondée sur une classification et une hiérarchisation genrée et raciale de l'être et du savoir. Parce que l'art relève également de l'imaginaire, il est aussi force de propositions utopiques. C'est alors qu'il m'apparaît pouvoir imaginer, et le terme est choisi à propos, ce que serait une transition vers un monde non moderne et non postmoderne, qu'il peut s'autoriser à faire basculer la réalité vers l'utopie, inventer d'autres mondes, d'autres configurations du monde, d'autres espaces et d'autres langages. Parce que l'art relève de l'imaginaire et qu'il est extérieur au politique qu'il peut tout de même convoquer et critiquer je dirais qu'il peut être qualifié, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, d'hétérotopie. Or, cet aspect hétérotopique de l'art, me semble pouvoir inviter à la réflexion, ouvrir de nouvelles voies à la pensée, et peut-être même, qui sait, amener le monde à changer. Une telle position générera, sans doute, quelques sourires, mais je crois, à titre personnel, que l'on ne s'engage pas dans cette aventure de la recherche en art, sans être animé par quelques croyances d'ordre similaire qui, il est vrai, essentialisent l'art, à tort ou à raison. Je n'affirme pas, cependant, que toute forme artistique génère des propositions utopiques et une critique du politique, mais que certaines formes, qu'il s'agira donc d'étudier ici, empruntent cette voie. Ainsi, aux côtés d'œuvres modernes et coloniales, ce que Hourya Bentouhami-Molino nomme les « écritures de l'Empire »<sup>189</sup>, il existe peut-être des œuvres qui mettent en crise la classification ontologico-épistémique de la modernité/colonialité et du patriarcat moderne et colonial, qui proposent des alternatives au système-monde global, des alternatives utopiques. Cette thèse se propose alors d'analyser quelques-unes de ces œuvres, dans le champ du théâtre, et d'interroger leur fonctionnement interne.

Cependant, une telle analyse requiert de s'interroger sur ses propres modalités méthodologiques. C'est, en effet, en considérant, avec le groupe M/C/D, que la colonialité entraîne une violence épistémique établissant les critères d'un bon travail académique ou encore d'une bonne approche scientifique, que je me suis interrogée sur la légitimité des méthodes d'analyse

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>189</sup> Hourya Bentouhami-Molino, *op. cit.*, p. 113.

d'objets artistiques que nous pouvons employer, au sein du monde universitaire français, et plus particulièrement au sein de la recherche en études théâtrales. Une telle interrogation consistait à me demander dans quelle mesure la méthodologie et les outils d'analyse utilisés dans les facultés pour étudier des œuvres artistiques ou dramatiques, tout comme les catégories esthétiques employées pour les qualifier, peuvent potentiellement reconduire un regard moderne et colonial sur les œuvres. Pour le dire autrement, la question était de savoir si les outils et concepts en ma possession, ceux que j'avais appris lors de ma formation académique, étaient adéquats pour analyser les objets que je me proposais d'étudier. N'étaient-ils pas, eux-mêmes, façonnés par la modernité/colonialité et le patriarcat moderne et colonial ? Ne risquaient-ils pas alors de faire achopper ma recherche ? Dans quelle mesure des théorisations comme celles, dans le champ des études théâtrales, du théâtre épique ou du théâtre postdramatique, ne sont-elles pas conçues au cœur même de la modernité ? C'est alors une méfiance envers les méthodologies et les termes propres aux recherches en théâtre qui m'a, d'une part, conduite à les interroger, systématiquement, sous l'angle des études décoloniales. D'autre part, cette méfiance m'a amenée à réutiliser et, dans un certain sens, à détourner des concepts du groupe M/C/D, comme celui de transmodernité. En effet, il m'est apparu que, pour qualifier des œuvres ni modernes ni postmodernes, des œuvres qui mettent en crise, dénaturent, critiquent la modernité/colonialité et le patriarcat moderne et colonial tout en proposant de nouveaux horizons utopiques, un nouveau terme devait être trouvé. C'est ainsi que je qualifie ces œuvres de transmodernes et de féministes. L'adjectif « féministe » vise, ici, à mettre l'accent sur le fait que ces œuvres ne réalisent pas uniquement une critique de la modernité/colonialité, mais également de la colonialité du genre et du patriarcat moderne et colonial<sup>190</sup>.

C'est alors que cette recherche se propose d'étudier la manière dont certaines œuvres dramatiques dénaturent la classification épistémico-ontologique fondée sur les notions de race et de genre et organisant le système-monde global, procèdent à une revalorisation épistémique de ce qui a été inférieurisé et méprisé par la modernité/colonialité, et créent les conditions d'un dialogue horizontal interculturel. L'étude de ces objets dramatiques, féministes et transmodernes, prend également la forme d'une interrogation sur la nature du lien entre ces œuvres et d'autres qui, elles, seraient issues de la modernité/colonialité et du patriarcat moderne et colonial, dont elles

---

<sup>190</sup> Bien sûr, cette attention aux concepts et appellations utilisés, ainsi que l'invention de nouveaux, ne me prémunissent pas de potentiellement reconduire un eurocentrisme, depuis l'Université française et la formation académique qui est la mienne. J'espère donc avoir su éviter cet écueil.

reconduiraient la logique, la rhétorique et la violence. Parmi les pistes envisagées concernant ce lien, la réécriture, la parodie ou la satire seront interrogées dans leur capacité à exhiber et critiquer les soubassements épistémiques d'œuvres considérées alors comme modernes et coloniales.

Ainsi, une approche décoloniale des savoirs établis dans le champ des études théâtrales m'a conduite à entreprendre un retour critique sur l'histoire du théâtre européen et mexicain depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, il s'agit de déterminer dans quelles mesures les formes canoniques, les principaux mouvements, courants ou tendances du théâtre, dans ces deux aires géographiques et depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, peuvent être le fruit de la modernité/colonialité et de la colonialité du genre, qu'ils reconduisent peut-être dans leur logique interne. Les bornes chronologiques et géographiques des objets sur lesquels j'ai choisi de porter un regard critique, alimenté par les apports des études décoloniales, pourront, sans doute, surprendre le lecteur ou la lectrice. Mais ils se justifient, chronologiquement, par le fait que la modernité/colonialité et le patriarcat moderne et colonial naissent au XVI<sup>e</sup> siècle, lors de la colonisation de l'Amérique, et prennent plusieurs modalités jusqu'à nos jours, comme je l'ai déjà mentionné. Il semble alors logique pour une investigation visant à identifier les corollaires dramatiques de la modernité/colonialité et du patriarcat moderne et colonial, de prendre pour objets d'études des œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Une analyse exhaustive de l'intégralité des œuvres produites durant cette période étant bien évidemment impossible, je me suis tournée vers celle d'œuvres canoniques, représentatives d'un mouvement ou d'un courant ayant marqué leur époque et étant passés à la postérité, ainsi que vers des ouvrages plus génériques, mettant en exergue les caractéristiques principales de chaque mouvement, courant ou tendance. Parce que ma démarche était transversale, à l'image de celle des études décoloniales, elle ne prétendait pas à l'exhaustivité. Il m'apparaît alors que chaque point abordé mériterait de se voir consacrer une recherche à part entière, sans pour autant délégitimer celle que je me suis proposé d'entreprendre ici. Je dirais même qu'il s'agit d'un travail préliminaire, creusant, peut-être, les fondations d'une nouvelle branche critique au sein des études théâtrales, ouvrant des pistes de réflexion qui ne demandent qu'à être saisies, déployées, contestées et enrichies. Concernant le cadrage géographique du retour que je me propose de réaliser sur l'histoire du théâtre, au travers du prisme décolonial, il me semble qu'il se justifie doublement. C'est, tout d'abord, parce que la modernité est, selon les études décoloniales, le récit d'une époque historique propre à l'Europe et raconté par des Européens ayant tenté de l'universaliser, qu'une recherche des formes dramatiques de la modernité/colonialité et du patriarcat moderne et

colonial, doit, en toute logique, s'intéresser à la production dramatique européenne. Ensuite, j'ai choisi d'étudier l'histoire du théâtre mexicain sous le prisme des études décoloniales, afin d'éviter de suggérer un binarisme faisant du théâtre européen, un théâtre moderne et colonial et du théâtre mexicain, un théâtre féministe et transmoderne. Il me semble qu'une telle opposition est, non seulement, réductrice, mais reconduit également un partage binaire, ce même partage entre centre et périphéries, les Uns et les Autres, l'Intérieur et l'Extérieur, qu'a produit la modernité/colonialité. C'est donc pour me prémunir d'une telle binarité que l'étude de l'histoire du théâtre mexicain depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, avec une approche décoloniale, m'est apparue nécessaire.

Elle est d'autant plus nécessaire que j'analyse, dans un second temps, sept œuvres mexicaines qui me semblent mettre en crise la logique de la colonialité reposant sur la hiérarchisation raciale et patriarcale de la population mondiale, tout en proposant de nouvelles perspectives sur la base d'une revalorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité a déprécié et infériorisé. Il ne s'agit pas, bien évidemment, de prétendre que seules des œuvres mexicaines peuvent procéder à un tel déplacement épistémique, mais d'envisager que de créer depuis l'Amérique latine en général, et le Mexique en particulier, permet peut-être de créer depuis la blessure de l'expérience de la différence coloniale. Or, selon les membres du groupe M/C/D, une pensée décoloniale porteuse d'un projet transmoderne ne peut émerger que depuis l'extérieur de la modernité/colonialité, depuis l'expérience de la subalternité, de « la barbarie », de « la primitivité », du « sous-développement », pour reprendre la taxinomie moderne et coloniale. En d'autres termes, il me semble que la dramaturgie mexicaine est un terrain propice à la découverte de pièces se substituant à la modernité/colonialité et ouvrant d'autres horizons. C'est donc l'analyse de sept pièces de trois autrices mexicaines qui me permettra de commencer à tracer les contours des modalités que peuvent prendre des esthétiques dramatiques transmodernes et féministes. Évidemment, là encore, il ne s'agit que d'une ébauche, et ces contours mériteraient d'être élargis et enrichis par l'analyse d'un plus ample corpus. Mais parce que cette recherche est déjà ambitieuse (et volumineuse), et que le temps imparti pour une thèse de doctorat reste limité, les contours des esthétiques dramatiques transmodernes et féministes seront établis, provisoirement, à partir de l'étude d'un corpus restreint. Cette étude sera l'occasion d'analyser les pièces dans leur économie interne, mais également de m'interroger sur le lien que ces pièces entretiennent avec des esthétiques qui elles peuvent être qualifiées de modernes et de coloniales.

La circonscription de mon corpus à des pièces uniquement mexicaines se justifie, quant à elle, par deux raisons principales. Si, certes, il me semble que l'Amérique latine est un terrain propice à la création d'œuvres transmodernes et féministes, de pièces écrites depuis la différence coloniale, par des damnés de la terre, pour reprendre l'expression de Franz Fanon, je n'ai pas souhaité constituer un corpus latino-américain par peur de suggérer l'existence d'une unité culturelle, sociale et politique de toutes les régions composant l'Amérique latine, unité qui me semble moins effective que relever d'un eurocentrisme. Bien sûr, ces régions ont en commun l'expérience de la colonisation datant du XVI<sup>e</sup> siècle, tout comme celle de la différence coloniale ; pour autant, les cultures andines, amazoniennes et mésoaméricaines, pour ne citer qu'elles, ont leurs particularités, leurs spécificités, leur propre histoire, et le nier reviendrait, il me semble, à reconduire la construction de l'autreté, celle qui a taxé, sous une même appellation, ces populations de « barbares », « primitives », ou encore de sous-« développées ». Composer alors un corpus à partir d'œuvres issues de diverses régions d'Amérique latine aurait nécessité une connaissance des imaginaires, représentations, contes, légendes, pratiques religieuses et rituelles d'une multiplicité de cultures, qu'il ne me semblait pas possible d'acquérir dans le temps qui m'était imparti. Je me suis donc tournée vers l'aire géographique d'Amérique latine que je connaissais le mieux, à savoir le Mexique, et l'on trouve ici la deuxième justification de la circonscription de mon corpus à des œuvres uniquement mexicaines. En effet, tout en ayant bien conscience que je reste Française, et que j'écris depuis un cadre universitaire français, le fait d'avoir vécu au Mexique, d'avoir appris les idiomatismes de l'espagnol que l'on y parle, d'avoir écouté les légendes que l'on y raconte, d'avoir participé aux divers rituels de fêtes comme celles du jour des Morts ou du maïs, m'a permis d'acquérir une expérience corporelle, personnelle, qui me semble pouvoir être mise à profit dans le cadre de l'étude d'un corpus mexicain. Parce que j'ai habité l'une des langues dans laquelle sont rédigées les pièces que j'analyse, parce que cette langue a de fait généré d'autres perspectives chez moi, parce que j'ai regardé, expérimenté et nommé le monde depuis un autre lieu, une autre épistémè, depuis lesquels sont également écrites les pièces de mon corpus, il m'apparaît que leur étude a été facilitée. Aussi mon corpus n'est-il constitué que de pièces mexicaines, et non de pièces latino-américaines. Par ailleurs, par souci de commodité, j'ai choisi de n'étudier que des textes dramatiques et non des représentations scéniques. En effet, effectuant ma recherche de doctorat au sein de l'Université Toulouse - Jean Jaurès, et n'ayant pu obtenir que très peu de captations de mises en scènes, malgré mon séjour de recherches au Mexique, j'ai dû favoriser l'étude de textes dramatiques dont l'accès a été grandement facilité par leur mise en ligne.

Ensuite, j'ai choisi de n'étudier que des pièces écrites par des femmes. Il ne s'agit, évidemment, nullement de présupposer une quelconque essence féminine à l'origine d'un type d'écriture particulier. Ce choix naît de ma consultation des anthologies de théâtre mexicain et de la constatation que bien peu de textes de femmes y figurent : seules Sœur Juana Inés de la Cruz et Josefina Hernández semblent de manière consensuelle y avoir mérité leur place. Or, comme le dit Emmanuelle Garnier au sujet de l'Espagne, si « les anthologies de théâtre moderne ne comptent qu'une proportion extrêmement réduite de textes écrits par des femmes »<sup>191</sup>, cette absence ne signifie pas que les femmes n'écrivent pas. Au contraire, Emmanuelle Garnier signale que :

du fond de ce mutisme auquel furent historiquement condamnées les femmes espagnoles s'étaient élevées de nombreuses voix dramatiques féminines que l'Histoire intellectuelle, artistique et sociale de l'Espagne n'avait, à l'époque, pas considérées comme des éléments constitutifs de son identité.<sup>192</sup>

Il me semble qu'un tel constat s'applique également au Mexique et qu'ainsi l'absence de figures féminines dans les anthologies de théâtre mexicain n'est que le symptôme d'un contrôle patriarcal du canon dramatique. Certes, depuis quelques années, des anthologies de théâtre contemporain écrit par des femmes mexicaines voient le jour. Je pense notamment à la publication, en 2003, de l'anthologie compilée par Reyna Barrera<sup>193</sup>. Il est vrai également que certaines dramaturges contemporaines bénéficient d'une visibilité tant nationale qu'internationale, et voient leurs œuvres montées, publiées et traduites. Cependant, la proportion de pièces écrites par des femmes reste minoritaire tant sur les scènes que sur les rayons des libraires. À titre d'exemple, j'aimerais mentionner que la plateforme créée en 2005 par Martín López Brie, Myriam Orva et Xavier Villanova, afin de rendre compte de la production dramatique mexicaine contemporaine et de « mettre en lien les autrices et auteurs avec la communauté du milieu théâtral, des universités et des centres de recherches »<sup>194</sup>, pour faciliter la lecture, la mise en scène, la traduction ou l'étude d'œuvres dramatiques produites au Mexique, ne recense que trente-six autrices contre soixante-neuf auteurs. De plus, les autrices jouissant d'une reconnaissance se

---

<sup>191</sup> Emmanuelle Garnier, *Les Dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine : Le tragique au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 9.

<sup>192</sup> *Loc. cit.*

<sup>193</sup> Reyna Barrera, *Antología de dramaturgas. Escena con otra mirada*, Mexico, Plaza y validez, 2003.

<sup>194</sup> URL : <https://www.dramaturgiamexicana.com/consejo-editorial>. Dernière consultation le 25/20/2020. « vincular autoras y autores con la comunidad del medio teatral, universidades, centros de investigación ». Je traduis.

consacrent souvent au théâtre pour enfants<sup>195</sup>. Sans nier la qualité de ce type de théâtre ni sa pertinence, il m'apparaît que la reconnaissance accordée aux autrices repose alors sur un présupposé essentialiste, fondé sur l'assimilation d'une femme à son statut de mère, et sur la croyance en une aptitude féminine innée relative à l'éducation des enfants. C'est alors dans l'optique de lutter contre de tels présupposés et dans celle de constituer un matrimoine théâtral que j'ai choisi de n'étudier que des textes de femmes. Étant consciente que l'université est un lieu de pouvoir, il m'apparaît stratégique de l'utiliser pour rendre visible et légitimer une production dramatique féminine<sup>196</sup> qui rencontre, encore aujourd'hui, des obstacles à sa diffusion.

J'aimerais, dès lors, présenter successivement<sup>197</sup> les trois dramaturges dont j'ai choisi d'étudier les œuvres et préciser qu'elles me semblent représentatives d'un type de dramaturgie qui existe, aujourd'hui, au Mexique. Je voudrais commencer par la présentation d'Elena Garro, dans la mesure où elle écrit bien avant les deux autres. Dramaturge, journaliste et romancière, elle naît en 1916 à Puebla, mais passe son enfance à la campagne, dans l'État de Guerrero. En 1936, elle entreprend des études de Lettres à l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tout en suivant des cours de danse et en intégrant une compagnie de théâtre. Sur les bancs de la faculté elle rencontre un jeune poète prometteur, Octavio Paz, avec lequel elle se marie. En 1937, ils partent tous deux pour la guerre d'Espagne. À leur retour, Elena Garro s'engage dans la vie journalistique au sein du journal *Así*<sup>198</sup>. Le couple vit ensuite à Paris, de 1946 à 1952, puis au Japon, avant de rentrer au Mexique en 1953. Il est probable que ce soit durant ce séjour à l'étranger qu'Elena Garro rédige son roman *Los Recuerdos del porvenir*, publié en 1963<sup>199</sup>. Elle est la seule femme à participer au festival expérimental de théâtre « Poesía en Voz Alta », de la UNAM, inauguré en 1956, et qui la fait connaître en tant que dramaturge. Si à l'origine ce festival était

---

<sup>195</sup> Je pense, par exemple, au théâtre de Berta Hiriart.

<sup>196</sup> J'entends, par « féminine », écrite pas des femmes.

<sup>197</sup> J'ai choisi de les présenter par ordre chronologique.

<sup>198</sup> Concernant la production journalistique d'Elena Garro voir : Patricia Rosas Lopátegui, *El asesinato de Elena Garro, Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.

<sup>199</sup> J'aimerais ici signaler une anecdote racontée par Patricia Rosas Lopátegui devenue la biographe officielle d'Elena Garro : à la lecture de *Los Recuerdos del porvenir*, Octavio Paz, désespéré de n'avoir pu écrire lui-même un si bon ouvrage, supplie sa femme de le jeter au feu. Ce serait Elena Paz Garro, la fille du couple, qui aurait sauvé le manuscrit des flammes et qui l'aurait conservé secrètement jusqu'au divorce de ses parents. Voir à ce sujet : Patricia Rosas Lopátegui, Luz María Zárate Martínez et Ana Patricia Patraca Rosas, *Diálogos con Elena Garro : Entrevistas y otros textos*, Ciudad de México, GEDISA, 2020.

consacré à la lecture à voix haute de poésie, il devient rapidement, sous l'impulsion d'Octavio Paz, un espace de création dramatique. Elena Garro y présente, lors de la quatrième édition, trois pièces, à savoir *Andarse por las ramas*, *Los Pilares de Doña Blanca* et *Un Hogar sólido*. Ses pièces décontenançant l'élite intellectuelle des années 1950, et le 7 août 1957, un article non signé paru dans la revue *Siempre!* dit : « nous qui connaissions Elena Garro, nous pouvions beaucoup attendre, mais ce qu'elle a fait a été beaucoup, mille fois plus que ce que nous pouvions imaginer »<sup>200</sup>. En parallèle du festival, elle écrit trois autres pièces, *El rey mago*, *Ventura Allende* et *El Encanto tendajón mixto*, dont les deux dernières sont présentées pour la première fois lors d'une lecture dramatisée en 1958 à l'Ateneo Español de Mexico. La même année, l'Université de Veracruz édite le premier livre d'Elena Garro intitulé *Un Hogar sólido y otras piezas en un acto*, qui contient toutes les pièces précédemment mentionnées. Cependant, il faut signaler qu'entre 1956 et 1957, Elena Garro a écrit sept autres pièces qui n'apparaissent pas dans la publication, à savoir : *Felipe Ángeles*, *La Dama boba*, *La Señora en su balcón*, *Los Perros*, *La Mudanza*, *El Rastro* et *Benito Fernández*. Ces pièces sont publiées de manière isolée dans des revues telles que la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, la *Revista de la Universidad de México*, ou encore *La Palabra y el hombre*. *La Señora en su balcón* est la seule pièce qui figure dans deux anthologies du théâtre, à savoir la *Tercera Antología de obras en un acto*<sup>201</sup> compilée par Maruxa Vilalta et l'anthologie d'Antonio Magaña Esquivel intitulée *Teatro mexicano del siglo XX*<sup>202</sup>. Par ailleurs, elle est mise en scène par Alexandro Jodorowsky en 1963, en 1966, puis en 1968. Patricia Rosas Lopátegui signale que dans les années 1960, Elena Garro écrit une autre pièce intitulée *Un Traje rojo para un duelo*, qui se transforme par la suite en conte, publié en 1996. Le texte dramatique n'a, quant à lui, jamais été publié, sans doute, à cause de la critique qu'y réalise Elena Garro de son ancien époux et de la mère de son époux. En 1963, Elena Garro adapte et fait publier son conte nommé *El Árbol* au théâtre. Il faut attendre 1983 pour que la Universidad veracruzana, grâce aux efforts d'Emilio Carballido, publie les œuvres de 1956, 1957 et 1958 excepté *Felipe Ángeles* et *La Señora en su balcón*. Comme le fait remarquer Patricia Rosas Lopátegui, « au début du XXI<sup>e</sup> siècle, le théâtre d'Elena Garro était épuisé et il

---

<sup>200</sup> Cité par Patricia Rosas Lopátegui, *El Asesinato de Elena Garro, periodismo a través de una perspectiva biográfica*, op. cit., p. 80. « mucho era lo que podíamos esperar quienes conocemos a Elena Garro, pero lo que nos ha dado, ha sido mucho, muchísimo más que cuanto nos hubiéramos podido imaginar ». Je traduis.

<sup>201</sup> Maruxa Vilalta, *Tercera antología de obras en un acto*, México, Teatro Mexicano, 1960.

<sup>202</sup> Antonio Magaña-Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XX*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1986.



était impossible de se le procurer »<sup>203</sup>. Certes, les pièces continuent de circuler de manière informelle, à l'aide de photocopies, et certaines troupes de théâtre universitaire continuent de les mettre en scène sur le continent américain. Cependant, la dramaturgie d'Elena Garro souffre de cette absence de diffusion et reste en marge du canon littéraire latino-américain, des anthologies, des œuvres étudiées à l'université et des grandes scènes de théâtre. C'est pourquoi Patricia Rosas Lopátegui décide de rééditer son théâtre. Ce n'est pas chose aisée, et face aux refus des divers éditeurs contactés, elle publie en 1999, 2000 et 2003, la compilation des œuvres dramatiques d'Elena Garro dans une maison d'édition qu'elle crée elle-même. Ses efforts pour faire survivre le théâtre garrien ne sont pas vains, et elle parvient, en 2007, à organiser un hommage à l'autrice mexicaine pour célébrer les cinquante ans de sa dramaturgie. Outre les communications scientifiques mettant à nouveau son théâtre à l'honneur, le colloque s'agrémenta de la mise en scène de *El Rastro*, *Bernito Fernández*, *El Árbol*, *Un Hogar sólido*, *Los Perros* et de *La Señora en su balcón*. Les actes de ce colloque sont publiés l'année suivante, dans l'ouvrage intitulé *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*. En 2009, Patricia Rosas Lopátegui parvient enfin à faire paraître aux éditions Fondo de Cultura Económica l'ensemble des textes dramatiques d'Elena Garro publiés de son vivant, ainsi que deux pièces posthumes intitulées *Parada San Ángel* et *Sócrates y los gatos* que fait paraître Helena Paz Garro pour la première fois en 2003. En 2016, une nouvelle version de la dramaturgie d'Elena Garro paraît aux éditions Fondo de Cultura Económica, compilée cette fois par Álvaro Álvarez Delgado. Ainsi, si Elena Garro écrit la majorité de ses œuvres dramatiques dans les années 1950 et 1960, il faut attendre les années 2000 et les efforts d'une biographe passionnée, pour qu'elles soient largement diffusées, reconnues et montées sur les scènes de théâtre mexicaines, ainsi que nord-américaines.

Je voudrais alors, brièvement, revenir sur les raisons de l'éviction d'Elena Garro du milieu théâtral mexicain, qui sont, à mon sens, très bien relatées par Patricia Rosas Lopátegui. La première est d'ordre matrimonial, pour ne pas dire patriarcal. L'anecdote du manuscrit de *Los Recuerdos del porvenir* jeté aux flammes suite aux supplications d'Octavio Paz est assez paradigmatique : le mariage avec le Prix Nobel de Littérature a pour fâcheuse conséquence de laisser Elena Garro dans l'ombre littéraire de son époux. Certes, la carrière dramatique d'Elena Garro débute en 1957, lors de la quatrième saison du festival de « Poesía en Voz Alta »

---

<sup>203</sup> Patricia Rosas Lopátegui, « Crónica del teatro de Elena Garro : la vida imitando el arte », in *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, México, Porrúa, 2008, p. 69. « En los albores del siglo XXI, el teatro de Elena Garro estaba agotado y era imposible de conseguirse ». Je traduis.

que préside Octavio Paz. Cependant, tant Elena Garro que sa fille racontent comment l'essayiste et poète mexicain restreint volontairement l'activité littéraire de sa femme. Au sujet de la création de *Un Hogar sólido*, de *Los Pilares de Doña Blanca* et de *Andarse por las ramas*, Helena Paz Garro raconte :

Mon père a demandé à ma mère une pièce de théâtre et ma mère l'a écrite. Mais il la lui a demandée parce que j'étais allée le voir à son élégant bureau des Affaires Étrangères. « Si tu continues à l'empêcher d'écrire, je convoque une conférence de presse et je te dénonce ». Il a eu très peur [...]. C'est ainsi qu'il lui a demandé d'écrire une œuvre pour lui. Et ma mère a écrit plusieurs pièces de théâtre.<sup>204</sup>

Pour autant, si Octavio Paz passe une commande auprès d'Elena Garro, il continue de la tenir à l'écart du monde théâtral. Leur fille se souvient qu'il « ne la laissait pas aller aux répétitions »<sup>205</sup>, et Elena Garro confesse : « Moi, je ne m'occupais pas tellement de quand on montait mes pièces de théâtre, parce que celui qui les amenait au théâtre c'était Octavio et il ne me permettait pas que j'y mette mon nez... »<sup>206</sup>. Patricia Rosas Lopátegui montre, dans la biographie autorisée d'Elena Garro, comment cette dernière est sous l'emprise d'un mari qui condamne et entrave fortement son activité littéraire et intellectuelle, même après leur séparation<sup>207</sup>.

Par ailleurs, Elena Garro est victime de ce que sa biographe nomme la légende noire de 1968. Le travail de réhabilitation littéraire et artistique de l'autrice mexicaine passe alors également par une réhabilitation politique et une déconstruction des imaginaires collectifs, entrepris par Patricia Rosas Lopátegui. Comme le lecteur ou la lectrice le sait, l'année 1968 est secouée par des contestations étudiantes, certes, à Prague et en France, mais également à Mexico. Ces contestations prennent racine dans le climat répressif instauré par le gouvernement depuis les années 1950, brisant successivement les révoltes des cheminots, des ouvriers, des paysans, des soignants et des enseignants. Il aura suffi d'un incident entre des élèves de deux écoles de la capitale le 22 juillet 1968,

---

<sup>204</sup> Helena Paz Garro citée par Patricia Rosas Lopátegui, « Crónica del teatro de Elena Garro : la vida imitando al arte », *op. cit.*, p. 22. « Mi papá le dijo a mi mamá que le escribiera una obra de teatro y mi mamá la escribió. Pero se la pidió porque yo fui a verlo a su despacho elegante de Relaciones Exteriores. “Si sigues sin dejarla escribir, voy a hacer una rueda de prensa y te voy a denunciar”. Se asustó mucho [...]. Fue así como le pidió que escribiera una obra para él. Y mi mamá escribió varias piezas teatrales ». Je traduis.

<sup>205</sup> *Loc. cit.*, « no la dejaba ir a los ensayos ». Je traduis.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 24. « Yo no me ocupaba mucho de cuando ponían mis obras de teatro, porque el que las llevaba al teatro era Octavio y no me permitía que metiera mano... ». Je traduis.

<sup>207</sup> Voir : Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro : biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Monterrey, México, Ediciones Castillo, 2002.

et de l'arrestation sans ménagement ni discernement de professeurs et d'étudiants extérieurs au conflit initial, par une police violente faisant usage de sa matraque et de ses bombes lacrymogènes sans ménagement, pour amorcer les prémices d'un mouvement de contestation étudiantin. Ce dernier prend de l'ampleur et est progressivement rejoint par des intellectuels, des artistes, mais aussi par les ouvriers et les paysans, si bien que le 27 août une manifestation regroupant des centaines de milliers de personnes a lieu à la capitale. Face à la popularité de la contestation, le pouvoir exécutif et législatif réquisitionne l'armée, la marine et l'aviation. Le 19 septembre, l'armée pénètre au sein de la cité universitaire de la UNAM, puis envahit également l'Instituto Politécnico Nacional. Le 2 octobre un grand rassemblement pour faire entendre la voix de la protestation est prévu sur la place de Tlatelolco. Le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz se sert du bataillon olympique – un groupe paramilitaire censé assurer la sécurité des Jeux Olympiques qui s'inaugurent, à Mexico, le 12 octobre – pour mettre fin à la contestation. Les membres du bataillon, habillés en civils, ont pour consigne d'ouvrir le feu sur l'armée encadrant la manifestation, créant ainsi une confusion générale. Les généraux, persuadés que les manifestants sont armés, tirent sur la foule, faisant alors des milliers de morts, dont le nombre reste, encore aujourd'hui, incertain<sup>208</sup>. Or, le nom d'Elena Garro est entaché du sang des étudiants morts dans ce qui, par la suite, sera connu sous le nom du massacre de Tlatelolco. En effet, comme le fait remarquer Patricia Rosas Lopátegui, Elena Garro est proche de son ancien camarade d'université, Carlos Madrazo, futur candidat aux présidentielles, voulant réformer de l'intérieur le parti politique issu de la Révolution mexicaine, et se disant fidèle à l'idéal révolutionnaire d'Emiliano Zapata et de Felipe Ángeles. Il enjoint ainsi à Elena Garro de rester à l'écart du mouvement étudiantin. Cette dernière, écoutant les conseils de son ami et convaincue que « les graves problèmes du Mexique n'allaient pas se résoudre dans la violence, ni avec les requêtes des étudiants, le boycott des Jeux Olympiques comme démonstration de force, le désordre, les manifestations, le communisme, ou le Conseil National de Grève »<sup>209</sup>, écrit le 17 août 1968 un article intitulé « El Complot de los cobardes ». Dans ce texte, elle accuse les intellectuels de gauche d'être des lâches, se donnant bonne conscience en appuyant officiellement une révolte étudiante depuis la sûreté de leur bureau, tout

---

<sup>208</sup> À ce sujet voir : Paco Ignacio Taibo, *68 : el otoño mexicano de la masacre de estudiantes en Tlatelolco*, México, Siete Cuentos Editorial, 2018.

<sup>209</sup> Patricia Rosas Lopátegui, « Crónica del teatro de Elena Garro : la vida imitando al arte », *op. cit.*, p. 51. « los graves problemas de México no iban a solucionarse con la violencia, ni el pliego petitorio de los estudiantes, ni con el boicot a la Olimpiada como de demostración de fuerza, ni con el desorden, ni las manifestaciones, ni con el comunismo, ni el Consejo Nacional de Huelga ». Je traduis.

en continuant d'encaisser l'argent du gouvernement. Elle regrette également qu'ils ne soutiennent pas les propositions politiques du futur candidat Carlos Madrazo. Elle pense, d'ailleurs, que l'affinité de ces intellectuels avec le parti communiste est dangereuse, car, selon elle, « il n'existait aucune différence entre le communisme et le capitalisme, les deux étant les deux faces de la même monnaie impérialiste, autoritaire et répressive »<sup>210</sup>. La parution d'un tel article lui attire alors les foudres de l'intelligentsia mexicaine. Parallèlement, elle est surveillée par les services de renseignements mexicains et la CIA, qui ne voient pas d'un très bon œil son alliance avec Carlos Madrazo<sup>211</sup>, si bien qu'elle ne sait plus qui sont les hommes, devant son domicile, qui la surveillent nuit et jour, ni même qui la menace de mort au téléphone. Le 6 octobre, Sócrates Compos Lemus, l'un des leaders du mouvement étudiant, désigne Carlos Madrazo et Elena Garro comme les principaux instigateurs du mouvement et les accuse d'être à la tête d'un complot communiste pour renverser le gouvernement, ce qui selon Patricia Rosas Lopátegui, n'est autre qu'une farce orchestrée par Gustavo Díaz Ordaz. Le lendemain, Elena Garro convoque la presse pour se défendre face à de telles accusations et deux journaux, à la solde du président, à savoir *El Universal* et *El Herald*, modifient les propos qu'elle tient : ils l'accusent, cette fois, d'avoir dénoncé près de cinq cents intellectuels engagés dans le mouvement de contestation. Elena Garro devient alors, aux yeux de tous, la grande traîtresse de 1968, celle qui a vendu ses alliés, ses camarades de lutte, pour se dédouaner du complot qu'elle organisait secrètement. Selon Patricia Rosas Lopátegui, il s'agit d'un coup de maître du gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz qui parvient ainsi, d'une part, à éliminer la contestation étudiante, et d'autre part, à éradiquer le danger représenté par la candidature du populaire Carlos Madrazo, soutenu par Elena Garro<sup>212</sup>. Or, ces déboires politiques ont des conséquences sur la carrière artistique de l'autrice mexicaine. Pour Patricia Rosas Lopátegui, « ce que les intellectuels de gauche ne pardonnent pas à Elena Garro – même au début du XXI<sup>e</sup> siècle – c'est qu'elle ait montré leur lâcheté et mis en évidence leur manque d'engagement envers ceux qui luttèrent pour de véritables changements

---

<sup>210</sup> *Loc. cit.*, « no existía ninguna diferencia entre el comunismo y el capitalismo, las dos caras de la misma moneda imperialista, autoritaria y represiva ». Je traduis.

<sup>211</sup> Carlos Madrazo meurt, quelques temps plus tard, dans l'explosion d'un avion décrétee accidentelle par le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz, menacé par la popularité du futur candidat.

<sup>212</sup> Pour plus de détails sur le complot dont est victime Elena Garro en 1968 voir : Patricia Rosas Lopátegui, *El Asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, *op. cit.*

sociaux »<sup>213</sup>. Par ailleurs, sa supposée trahison discrédite, avec son combat politique, toute son œuvre artistique. Cette légende noire vaudra donc à Elena Garro l'exil tant physique que littéraire, et il faut attendre le travail patient et consciencieux d'une biographe dévouée, pour que l'autrice mexicaine et ses œuvres retrouvent leur dignité. En choisissant d'étudier trois œuvres d'Elena Garro, à savoir *Benito Fernández*, *La Dama boba* et *El Árbol*, je m'inscris donc dans cette démarche de réhabilitation d'une figure dramatique majeure, injustement déconsidérée. J'espère ainsi contribuer à la reconnaissance et diffusion de sa dramaturgie. Si toutes ses œuvres me semblent présenter un intérêt pour ma recherche, j'ai sélectionné *Benito Fernández* pour son comique spécifique, *La Dama boba* car il s'agit, comme son nom l'indique, d'une réécriture, et *El Árbol* pour le lien qu'elle entretient, dans sa genèse, avec le genre romanesque. Si j'avais la sensation que la dramaturgie garrienne relevait d'un univers poétique procédant à une critique des rapports de pouvoir fondés sur le genre et la « race »<sup>214</sup>, l'étude spécifique de l'articulation de cette critique et de l'humour, de la réécriture ou encore de la romanisation, m'apparaissait prometteuse.

J'ai également choisi d'étudier *New York Versus el Zapotito* et *Los Maromeros* de la dramaturge mexicaine Verónica Musalem, dont j'aimerais brièvement retracer le parcours, les principales publications et mises en scène. Dramaturge, metteuse en scène et librettiste, elle est née en 1966, à Mexico, et réalise une licence de Littérature Dramatique et de Théâtre au sein de la Faculté de Philosophie et de Lettres de la UNAM, avant d'obtenir une bourse pour suivre les cours de dramaturgie de José Sanchis Sinisterra, à Barcelone en 1996. Elle qualifie la rencontre avec l'auteur et metteur en scène espagnol de « décisive dans sa vie et pour sa dramaturgie »<sup>215</sup>. En 2004-2005, elle se forme auprès d'Adel Hakim de la Royal Court de Londres, puis auprès de Rodolfo Obregón et de Mauricio Kartun. En 2000, elle gagne une bourse du programme de Fomento a Proyectos y Conversiones Culturales avec sa pièce *Eso que dicen los sueños*, qu'elle met en scène au théâtre Helénico de Mexico. En 2003, sa pièce *Adela y Juana* paraît dans l'anthologie *Escena con otra mirada : antología de dramaturgas*<sup>216</sup>. En 2006,

---

<sup>213</sup> Patricia Rosas Lopátegui, « Crónica del teatro de Elena Garro: la vida imitando al arte », *op. cit.*, p. 51. « Lo que los intelectuales de izquierda no le perdonan a Elena Garro – aun en los albores del siglo XXI – es que los haya puesto en evidencia demostrando su cobardía y su falta de compromiso con los verdaderos luchadores sociales ». Je traduis.

<sup>214</sup> Les guillemets insistent sur le fait qu'il s'agit d'une construction sociale.

<sup>215</sup> URL : <https://veronicamusalem.com>. Dernière consultation le 27/10/2020. « Un parte aguas en mi vida y mi dramaturgia ». Je traduis.

<sup>216</sup> Verónica Musalem, « Adela y Juana », *Antología de dramaturgas. Escena con otra mirada, op. cit.*, p. 289-318.

Verónica Musalem la met en scène au Centro Cultural del Bosque, à Mexico. La même année, *Adela y Juana* est traduite en anglais par Caridad Swich et une lecture dramatisée est présentée au Lark Center de New York. En 2009, la traduction anglaise paraît dans *The Mercurian*<sup>217</sup>. En 2008, Verónica Musalem publie *La Nueva Alejandría*<sup>218</sup> aux éditions Paso de gato, que met en scène Lydia Margules, la même année, au Théâtre Expérimental de Jalisco et au Cloître de Sœur Juana Inés de la Cruz, à Mexico. En 2013, Iván Domínguez Azdar en réalise également une mise en scène à Monterrey, et en 2014, Efrén Estrada la monte dans la ville de Saltillo. Suite à l'obtention de la prestigieuse bourse à la création dispensée par l'institution Iberescena, Verónica Musalem écrit, en 2010, *Nueva York versus El Zapotito*, seule pièce traduite, à ce jour, en français, publiée aux éditions du Miroir Qui Fume<sup>219</sup>. Une lecture dramatisée de cette traduction est présentée à l'Alliance Française de Mexico, en 2011, sous la direction d'Arnaud Charpentier, et en 2012, à la Bibliothèque de Mexico. Verónica Musalem la met en scène au Théâtre Hélénilco de Mexico, et Juárez de Oaxaca, la même année. En 2012, cette pièce obtient également le prix honorifique Emilio Carballido accordé à la meilleure dramaturgie et se fait publier aux éditions Los Textos de la Capilla<sup>220</sup>. En 2014, Hilda Valencia offre une nouvelle mise en scène de *Nueva York versus El Zapotito*, aux théâtres El Milagro et Sergio Magaña, de Mexico. La pièce est également montée lors du festival « Octubre 2014 », et « Wilberto Canton », à Mérida. En 2015, la metteuse en scène et réalisatrice mexicaine Jansen Itandehui présente *Nueva York versus El Zapotito*, lors d'une tournée dans les communautés indigènes des montagnes de l'État de Oaxaca. En 2018, la pièce est traduite en hongrois par Adrienn Bencze et Nikolett Varga et est publiée dans la revue hongroise *Homo Hispanisticus*<sup>221</sup>. La pièce *Rebanadas de vida*, écrite en 2010, est montée par Debbie Saivetz, en 2012, au théâtre Lab-trece et présentée lors de la Muestra de Artes Escénicas del Gobierno de la Ciudad de México. En 2016, Efrén Estrada et sa compagnie Calaverita de Azúcar présentent *Rebanadas de vida* dans la ville de Saltillo. En 2012, Verónica Musalem écrit *Latitud*, pièce sélectionnée au Festival International DRAMAFEST et mise en scène par Marión Potss. L'année suivante, elle écrit *Porque así son las cosas del mar*, mise en scène par Silvia Ortega

---

<sup>217</sup> Verónica Musalem, « Adela and Juana », *The Mercurian. A Theatrical Translation Review*, vol. 2 / 2, p. 166-251.

<sup>218</sup> Verónica Musalem, *La Nueva Alejandría*, México, Paso de gato, 2008.

<sup>219</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito*, Aubervilliers, Miroir qui fume, 2013.

<sup>220</sup> Verónica Musalem, *Nueva York versus El Zapotito*, Coyoacán, Los Textos de la Capilla, 2012.

<sup>221</sup> Verónica Musalem, « Nueva York versus El Zapotito », in *HOMO HISPANISTICUS*, Hongrie, SZEGED, 2018, p. 35-65.

Vetoretti au Centro Cultural del Bosque, de la ville de Mexico. Elle écrit, également, *Los Perdidos de la isla de San Luis*, mise en scène par Lydia Margules au théâtre El Milagro, et en tournée à Madrid, Cadix et Paris. En 2016, elle écrit une pièce intitulée *Delirio 3:45 am* qui connaît un grand succès. En effet, elle est sélectionnée pour être présentée dans le cadre du Festival « Théâtre à une seule voix » de Mexico, et gagne le prix du meilleur monologue. La même année, Verónica Musalem reçoit la bourse d'aide à la création du fonds EFIARTES, pour sa pièce *Punta Cometa*, mise en scène par David Ferré au théâtre Orientación de Mexico. En 2018, elle écrit trois pièces *Los Errantes*, *Los Caminantes* et *Los Maromeros*, composant une trilogie. Il serait question, prochainement, d'une publication et d'une traduction en français de cette trilogie par David Ferré aux éditions du Miroir Qui Fume. Ainsi, Verónica Musalem fait partie des autrices mexicaines émergentes de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, et les nombreux prix et bourses obtenus témoignent, à mon sens, de la qualité dramaturgique de son travail qui ne demande qu'à être davantage connu. J'aimerais faire partager quelques phrases de l'autrice au sujet de son théâtre, qui me semblent non seulement assez justes, mais également bien résumer sa dramaturgie. Elle dit :

Je pourrais parler d'une recherche entre ce qui est millénaire, traditionnel et le monde actuel. Une confrontation entre le fantastique et le réel. [...] Il y a une dualité dans mon œuvre, qui a à voir avec l'imaginaire de la mémoire, mes ancêtres, les histoires de mes grands-parents, Oaxaca, les contes, mais aussi avec des œuvres totalement urbaines, de n'importe quelle ville du monde, avec l'amour, le couple.<sup>222</sup>

C'est particulièrement à cette dualité interculturelle que j'aimerais m'intéresser, dualité qui me semble qualifier la majeure partie de ses œuvres et être au cœur de *Nueva York versus El Zapotito*, ainsi que de *Los Maromeros*, que j'ai choisi d'étudier. Ce choix de pièces se justifie uniquement par la nécessité de devoir réaliser une sélection pour constituer un corpus varié. J'aurais aimé pouvoir également analyser l'intégralité de la trilogie de 2018, ainsi que *Punta Cometa* ou encore *Eso que dicen los sueños*, mais la faisabilité d'un tel projet l'a emporté sur le désir. C'est donc vers la pièce la plus primée et traduite de Verónica Musalem, ainsi que la plus récente, que je me suis tournée pour interroger les modalités de ce dialogisme interculturel dont l'autrice se revendique elle-même.

---

<sup>222</sup> URL : <https://veronicamusalem.com>. Dernière consultation le 27/10/2020. « Podría hablar de una búsqueda entre lo milenario, la tradición y el mundo actual. Una contraposición entre lo fantástico y lo real. [...] Hay una dualidad en mi obra, las que tienen que ver con el imaginario de la memoria, mis ancestros, las historias de los abuelos, Oaxaca, los cuentos y las obras totalmente urbanas, en cualquier ciudad del mundo, el amor, la pareja ». Je traduis.

Enfin, les deux dernières œuvres composant mon corpus, *Mestiza Power* et *Piedra de lluvia*, sont écrites par la dramaturge mexicaine Conchi León. Née en 1973 à Mérida, dans l'état de Yucatán, au Mexique, elle est membre du prestigieux Système National de Créateurs en Art, CONACULTA-FONCA. Elle est diplômée en journalisme, en mise en scène de théâtre pour enfants et en dramaturgie. Autrice d'une soixantaine d'œuvres de théâtre et metteuse en scène, elle est également chroniqueuse dans la rubrique de critique dramatique et culturelle du journal *Milenio Yucatán* et chercheuse au Secrétariat de la Culture et des Arts du Yucatán. Elle dispense régulièrement des ateliers de dramaturgie, de théâtre rituel et testimonial, au Mexique et à l'étranger. En 2004, elle est publiée pour la première fois en tant qu'autrice dramatique dans l'ouvrage *Nuevos Dramaturgos de Yucatán*<sup>223</sup>, grâce à sa pièce *Las Creyentes*. En 2005, elle fonde, à Mérida, la compagnie de théâtre Sa'as Tun, dont elle est l'autrice et la metteuse en scène. Selon ses dires, Sa'as Tun naît de la « nécessité de créer un langage à la fois propre et commun, qui parle du mysticisme et de la mémoire des indigènes mayas du Yucatán »<sup>224</sup>. En 2005, la compagnie monte *Mestiza Power* écrite et dirigée par Conchi León, qui est, à l'heure actuelle, l'œuvre la plus jouée, primée et publiée de l'autrice. En effet, elle paraît, en 2006, dans l'ouvrage collectif *Dramaturgos de tierra adentro III*<sup>225</sup>, et en 2008, dans l'*Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*<sup>226</sup> qui compile les œuvres les plus représentatives du théâtre mexicain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Cette même pièce est traduite en anglais par « The Lark Play Development Center » de New York, et jouée dans de nombreux festivals, aux États-Unis, au Mexique, en Espagne ou encore au Pérou. La pièce connaît un incroyable succès, à tel point que pour la cinq centième représentation de *Mestiza Power*, Conchi León reçoit un prix du gouvernement de l'État du Yucatán. Cette pièce paraît également dans un recueil du même nom, en 2014, aux éditions Malaletra, aux côtés de *Después del eclipse*, *Piedra de lluvia* et de *Santa Sal*. Ces quatre pièces tirent leur source de la culture maya contemporaine du Yucatán. Elles montrent « comment s'entremêlent les légendes populaires, le mysticisme et l'Histoire – ancestrale et

---

<sup>223</sup> Fernando Muñoz Castillo Fernando (comp.), *Nuevos Dramaturgos de Yucatán, México*, Tierra Adentro, CONACULTA, 2004.

<sup>224</sup> URL : <http://conchileon.com>. Dernière consultation le 31/10/2020. « la necesidad de crear un lenguaje propio y común a la vez, que hable del misticismo y memoria de los indígenas mayas de Yucatán ». Je traduis.

<sup>225</sup> Ricardo Pérez Quitt, *Dramaturgos de tierra adentro III*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, 2006.

<sup>226</sup> Ricardo García-Arteaga, Alejandro Ortiz et Armando Partida, *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2008.



récente – dans la quotidienneté du peuple maya »<sup>227</sup>. *Piedra de lluvia* connaît, aux côtés de *Mestiza Power*, un retentissement tant national qu'international : elle est notamment présentée, en 2009, avec *Santificarás*, une pièce non publiée, au Cycle IX du Programme National de Théâtre Scolaire, à Buenos Aires, ainsi qu'au XXXVIII<sup>e</sup> Festival International de Marionnettes de Bilbao. En 2013, Conchi León met en scène sa pièce *Todavía... siempre*, un seul en scène interprété par l'actrice iconique Tara Parra, présenté, notamment, au Festival de Théâtre de Tárrega, en Espagne. La même année, elle écrit, en collaboration avec le dramaturge mexicain Antonio Zúñiga, *Memorias de dos hijos caracol*, qui est représentée au Texas. En 2014, Conchi León publie sa pièce intitulée *Todo lo que encontré en el agua*, aux éditions Paso de gato.

Par ailleurs, elle bénéficie d'une reconnaissance tant sur le plan national, qu'international. En effet, en 2009, elle est invitée par le Royal Court Theatre de Londres à participer au second Séminaire de dramaturgie donné à Mexico. En 2012, elle est invitée lors du cycle « Un regard sur le monde » au Centre Dramatique National de Madrid. En 2015, elle est nommée au Prix International de Dramaturgie de Heidelberg, en Allemagne. L'année suivante, elle est choisie pour représenter l'Amérique latine au festival Pen World Internacional Voices de New York, et en 2017, elle est sélectionnée pour participer au séminaire de dramaturgie Panorama Sur, en Argentine. En 2018, elle entre au prestigieux Système National de Créateurs, CONACULTA-FONCA. De plus, à partir de 2010, elle développe un travail pédagogique et dramatique auprès d'enfants des rues et délinquants, ainsi qu'un programme de théâtre conçu comme moyen de réinsertion sociale, à Mérida. Elle travaille également dans les prisons, auprès de femmes détenues. Cette implication sociale de son théâtre lui vaut de recevoir un prix de la Commission des Droits Humains du Yucatán. Ainsi, dramaturge du début du XXI<sup>e</sup> siècle, elle peut être considérée comme l'une des autrices dramatiques mexicaines contemporaines les plus reconnues.

Parce que souhaite ne souhaite pas plus longtemps différer le début de mon analyse, je voudrais achever cette introduction en rappelant que j'ai donc choisi d'étudier *La Dama boba*, *El Árbol* et *Benito Fernández* d'Elena Garro, *Nueva York versus El Zapotito* et *Los Maromeros* de Verónica Musalem, ainsi que *Mestiza Power* et *Piedra de lluvia* de Conchi León, pour commencer à tracer les contours des modalités esthétiques transmodernes et féministes, au théâtre. Au préalable,

---

<sup>227</sup> Conchi León, *Mestiza Power*, México, Mala letra, version en ligne Kindle, 2014. « cómo se han entremezclado las leyendas populares, el misticismo y la historia – ancestral y reciente – en el día a día del pueblo maya ». Je traduis.

je procéderai à un retour critique sur l'histoire du théâtre européen et mexicain, au prisme des études décoloniales, afin d'identifier des esthétiques, quant à elles, modernes et coloniales. Il s'agira donc, dans une première partie, de mettre au jour la manière avec laquelle la modernité/colonialité a su travailler certaines formes au théâtre, puis, dans une seconde partie, de voir que le projet utopique transmoderne et féministe trouve son pendant dans certaines écritures dramatiques du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle.

1. DE **L'EXISTENCE**  
**D'ESTHÉTIQUES**  
DRAMATIQUES MODERNES ET  
COLONIALES DANS LE THÉÂTRE  
EUROPÉEN ET MEXICAIN



Comme je l'ai indiqué, je cherche, tout d'abord, à identifier des esthétiques qui, au théâtre, sont façonnées par la modernité/colonialité<sup>228</sup>, dont elles se font le relais. Il s'agit ainsi d'identifier les configurations du théâtre qui seraient susceptibles de reconduire, de reproduire ou d'alimenter la manière avec laquelle une épistémologie a masqué sa géo- et sa corpo-politique pour prétendre à l'universel. Afin d'identifier ces configurations, je procéderai à une analyse des formes canoniques du théâtre européen – principalement françaises, espagnoles et allemandes – et du théâtre mexicain, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, autrement dit depuis l'avènement de la modernité selon la perspective décoloniale. Comme je l'ai déjà signalé, l'étude du théâtre européen me semble nécessaire car, depuis un prisme décolonial, la modernité est un récit européen élaboré et diffusé par des hommes ayant réussi à dissimuler la corporéité et la géographie de leur énonciation épistémique. C'est ce que prétend Walter Mignolo en affirmant que :

La rhétorique de la modernité est un récit européen, construit pour l'essentiel par des hommes de lettres, des philosophes, des intellectuels et des fonctionnaires, pour lesquels la modernité est un phénomène européen. [...] Le « tour » de magie était de parvenir à cacher sa propre géo- et corpo-politique, c'est-à-dire à dissimuler le fait que la modernité est une époque historique, racontée comme telle par des gens qui l'habitent avec leur corps en même temps qu'ils sont habités par elle, et qui sont habilités à la dire. La modernité est l'histoire racontée par des sujets impériaux autorisés à le faire. Lorsqu'ils narrent leur propre histoire, ils en occultent le caractère régional ainsi que le côté le plus obscur de la modernité. [...] Si nous avons le temps d'entrer dans la biographie de ceux qui construisirent la modernité [...], nous verrions qu'ils sont toujours issus d'un de ces six pays européens, ceux qui portèrent la Renaissance, l'expansion coloniale et l'accumulation économique ainsi que les Lumières européennes.<sup>229</sup>

Or, si la modernité est le récit européen d'une époque historique propre à l'Europe – elle-même rendue possible par la colonialité du pouvoir – dont la

---

<sup>228</sup> Dans cette première partie, je m'intéresserai principalement à ce qui, dans les courants, mouvements, ou tendances majeurs du théâtre européen et mexicain, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, relève de la logique coloniale et de la rhétorique moderne, et non du patriarcat moderne et colonial et de la colonialité du genre. En effet, si j'admets que la modernité/colonialité est constitutivement liée au patriarcat, il suffit de montrer comment des esthétiques sont le produit de la modernité/colonialité dont elles reproduisent la rhétorique et la logique, pour en conclure qu'elles relèvent également du patriarcat moderne et colonial. Une étude de l'aspect également patriarcal et genré des courants, mouvements ou tendances du théâtre européen et mexicain, aurait, il me semble, nécessité un temps bien plus conséquent que celui qui m'était imparti. Cette recherche mériterait donc d'être réalisée dans d'autres travaux. En revanche, je tenterai, dans ma deuxième partie, de montrer comment les œuvres de mon corpus mettent en crise tant la modernité/colonialité que la colonialité du genre et le patriarcat moderne et colonial, et réalisent une revalorisation épistémique nécessaire à l'instauration d'un dialogue interculturel horizontal.

<sup>229</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 83.

localité a été gommée par des hommes s'étant octroyé le droit de raconter universellement, il semble logique que les esthétiques qui s'en fassent le relais soient elles-mêmes européennes. De la sorte, il paraît nécessaire de s'intéresser aux formes canoniques du théâtre européen, telles qu'elles apparaissent dès le XVI<sup>e</sup> siècle, afin d'identifier des esthétiques modernes et coloniales.

Ensuite, puisque mon corpus principal est composé d'œuvres mexicaines de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du XXI<sup>e</sup> siècle, – œuvres que j'étudierai, dans une seconde partie, et que je questionnerai dans leur aspect critique de la modernité/colonialité – il m'est apparu nécessaire d'analyser, même brièvement, les formes canoniques du théâtre mexicain depuis la colonisation. Comme je l'ai signalé, cette brève étude a pour principal objectif de ne pas verser dans un manichéisme réductionniste qui chercherait dans les formes du théâtre européen les corollaires de la modernité/colonialité et dans les formes du théâtre mexicain des tentatives de mise en crise, de subversion, de cette même modernité/colonialité. En d'autres termes, je pars du présupposé que tant le théâtre européen que le théâtre mexicain, dans certaines de leurs configurations, sont susceptibles d'être le produit de la modernité/colonialité qu'ils reconduisent. Je tiens à signaler que si j'utilise l'adjectif mexicain, ce dernier est, parfois, anachronique. En effet, puisque mon étude débute au XVI<sup>e</sup> siècle, et que l'Indépendance du Mexique n'est proclamée qu'en 1810, certaines formes analysées ne sont pas à proprement parler mexicaines, mais cette appellation sera employée pour des raisons de commodité.

De plus, le lecteur ou la lectrice pourra être surpris de constater que mon étude des formes canoniques du théâtre mexicain est relativement concise en comparaison de celle du théâtre européen. Je ne crois pas qu'il faille, là encore, y voir un eurocentrisme, mais bien une conséquence de la faible documentation que j'ai réussi à me procurer sur le sujet. En effet, malgré mes allers-retours au Mexique, et malgré une mondialisation qui tenterait de faire croire que n'importe quel ouvrage est accessible quelle que soit notre localisation, les seuls documents que j'ai pu consulter relatifs à l'histoire du théâtre mexicain depuis la colonisation, ont été rédigés par Antonio Magaña Esquivel<sup>230</sup>, ainsi que par Enrique de Olavarria y Ferrari<sup>231</sup>. S'il est toujours périlleux de ne pas croiser ses sources, dans

---

<sup>230</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y Realidad del teatro mexicano hoy (1533-1960)*, México, Escenología A.C, 2000. Antonio Magaña Esquivel, *Breve Historia del teatro mexicano*, México, Manuales Studium-8, 1958. Antonio Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Antonio Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>231</sup> Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, México, Biblioteca de Porrua, 1961.

le sens où une pluralité de documents et de points de vue évite l'écueil du total subjectivisme, il me semble tout de même que cet écueil a été esquivé, dans la mesure où les ouvrages consultés semblent être des références dans le milieu des études théâtrales mexicaines<sup>232</sup>.

### 1.1. Les trois formes accumulatives de la modernité/colonialité : théo-, ego- et organo-politiques de la connaissance

Avant de procéder à l'étude des formes canoniques des théâtres européen et mexicain pour en questionner le caractère potentiellement moderne et colonial, il s'agit de réaliser un bref rappel définitionnel de la modernité/colonialité selon le groupe M/C/D et d'approfondir cette définition par les réflexions de Walter Mignolo. Les trois formes accumulatives et non successives de la modernité que le sémiologue argentin distingue m'aideront, en effet, à repérer les manières avec lesquelles certaines formes dramatiques peuvent être le produit et le relais de la modernité/colonialité.

Tout d'abord, j'aimerais revenir brièvement sur la définition décoloniale de la modernité, tant celle-ci est cruciale à ma démonstration. J'ai tenté de montrer, en introduction, comment la modernité et la colonialité sont, dans une perspective décoloniale, les deux faces d'une même monnaie et que la colonialité du pouvoir est un dispositif d'énonciation épistémique<sup>233</sup> qui dispense des degrés d'humanité, autrement dit des capacités en termes de production de savoir, de connaissances ou d'intelligence, comme le souligne Walter Mignolo dans ces propos :

---

<sup>232</sup> Tant la biographe officielle d'Elena Garro, que Verónica Musalem elles-mêmes se réfèrent à Antonio Magaña Esquivel, en tant qu'historien du théâtre mexicain.

<sup>233</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales, colonialidad, concocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 39. « La colonialité du pouvoir est le dispositif qui produit et reproduit la différence coloniale. La différence coloniale consiste à classifier les groupes de gens et de populations et à les identifier dans leurs manques et excès, ce qui marque la différence et l'infériorité par rapport à celui qui classifie. La colonialité du pouvoir est, surtout, le lieu épistémique de l'énonciation où se décrit et se légitime le pouvoir. Dans ce cas précis, le pouvoir colonial ». « La colonialidad del poder es el dispositivo que produce y reproduce la diferencia colonial. La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica. La colonialidad del poder es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder. En este caso, el poder colonial ». Je traduis.

La différence coloniale agit en transformant les différences en valeurs et en établissant une hiérarchie des êtres humains, ontologiquement et épistémiquement. Ontologiquement, on présuppose qu'il y a des êtres humains inférieurs. Epistémiquement, on présuppose que les êtres humains inférieurs sont déficients tant sur le plan rationnel qu'esthétique<sup>234</sup>.

Cette hiérarchisation des êtres humains et des intelligences repose, comme Edgardo Lander<sup>235</sup> le souligne, sur l'érection arbitraire, au rang d'universel, d'un type localisé de raisonnement, d'établissement de la connaissance et de transmission de celle-ci. Autrement dit, la matrice qui justifie le pouvoir colonial a établi un centre à la vérité, centre se trouvant en Europe, et a infériorisé toute forme de rationalité, de gnose, de philosophie ou de science ne coïncidant pas avec les épistémologies européennes. Le tour de force a été de dissimuler le caractère construit et donc non essentiel de cette classification, grâce à l'introduction du concept de « différence culturelle », que Walter Mignolo définit en ces termes :

La différence ou les différences coloniales furent dissimulées et vendues comme « différences culturelles » pour occulter le différentiel de pouvoir, ceci, c'est la colonialité du pouvoir. Entre les différentes choses dont les peuples non européens furent privés, il y avait la possibilité de créer de la pensée (pas de penser, parce que cela serait beaucoup dire), à la manière dont la pensée se conceptualisait à la Renaissance, quand le processus de colonisation et de classification des populations de la planète par leur niveau d'intelligence débuta.<sup>236</sup>

Si la logique de substituabilité des vies humaines sur laquelle repose l'internationalisation du capitalisme à l'échelle mondiale – autrement dit, la modernité telle qu'elle apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle selon Aníbal Quijano<sup>237</sup> – résulte de cette opération de classification et de hiérarchisation épistémico-ontologique,

---

<sup>234</sup> Walter Mignolo, « La colonialidad, la cara oculta de la modernidad », *op. cit.*, p. 47. « La diferencia colonial actúa convirtiendo las diferencias en valores y estableciendo una jerarquía de seres humanos, ontológicamente y epistémicamente. Ontológicamente, se presupone que hay seres humanos inferiores. Epistémicamente, se presupone que los seres humanos inferiores son deficientes tanto racional como estéticamente ». Je traduis.

<sup>235</sup> Edgardo Lander, *Colonialidad del Saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales : Perspectivas Latinoamericanas*, *op.cit.*

<sup>236</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales, colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 27. « La diferencia o diferencias coloniales fueron enmascaradas y vendidas como « diferencias culturales » para ocultar el diferencial de poder ; esto es, la colonialidad del poder. Entre las muchas cosas de las que los pueblos no europeos fueron privados estaba la posibilidad de crear pensamiento (no de pensar, porque eso ya sería mucho decir) a la manera en que el pensamiento se concebía en el Renacimiento, cuando comenzó el proceso de colonización y la clasificación de las poblaciones del planeta por su nivel de inteligencia ». Je traduis.

<sup>237</sup> Aníbal Quijano, « Coloniality and Modernity/ rationality », *Cultural Studies*, vol. 21 / 2-3, 2007, p. 168-178.



il s'agit de mettre au jour les épistémologies européennes s'étant autoproclamées comme unique moyen valable d'accéder à la vérité. Ces épistémologies dominantes, Walter Mignolo les nomme des politiques de la connaissance, et il en distingue trois :

Durant le laps de temps compris entre 1500 et les années 2000 on peut distinguer trois figures accumulatives (et non successives) de la modernité : la première est la figure ibérique et catholique, avec l'Espagne et le Portugal à sa tête (1500-1750, approximativement), la seconde est la figure du « cœur de l'Europe » (Hegel), prise en charge par l'Angleterre, la France et l'Allemagne (1750-1945), et enfin, il y a la figure étasunienne ayant les États-Unis pour leader (1945-2000).<sup>238</sup>

Selon le sociologue argentin, la politique ibérique de la connaissance est dite théo-logique, quand celle du cœur de l'Europe est dite ego-logique, et que la dernière est qualifiée d'organo-logique. Si je reviendrai en détail sur chacune de ces formes, il est nécessaire à ce stade de la démonstration, d'insister sur le fait que si la première est née au XVI<sup>e</sup> siècle, la seconde au XVIII<sup>e</sup> et la dernière au XX<sup>e</sup> siècle, elles ne se succèdent, ni ne se remplacent, mais coexistent, aujourd'hui encore. Il s'agit donc bien de politiques accumulatives de la connaissance, et non de politiques successives, comme le précise Walter Mignolo :

La théo- et l'ego-politique de la connaissance trouvent leur origine respectivement dans la Renaissance et dans les Lumières. Toutefois, la théo-politique ne fut pas éliminée à l'arrivée de l'ego-politique. Au contraire, elle fut « ajoutée ». La critique séculaire du moment théologique n'a pas éradiqué le rôle de la théologie chrétienne dans la civilisation occidentale. Le point de vue séculaire devient dominant au même moment où la théologie sépare l'État de l'économie et qu'elle reste utile ainsi que nécessaire dans le domaine de la morale. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la politique « organique » (à défaut de mieux) de la connaissance a commencé à avoir un rôle dominant. L'organisation et le travail en équipe ont détrôné l'individu. [...] La conception organisationnelle de la connaissance déplace et complète – mais ne supprime pas – la théo- et l'ego-politique.<sup>239</sup>

J'insiste sur le fait que si la théo-, l'ego-et l'organo-politique de la connaissance servent de fondement à l'opération de classification ontologique et

---

<sup>238</sup> Walter Mignolo, « la colonialidad, la cara oculta de la modernidad », *op. cit.*, p. 40. « Durante el lapso de tiempo comprendido entre el año 1500 y el 2000 se pueden percibir tres caras acumulativas (y no sucesivas) de la modernidad: la primera es la cara ibérica y católica, con España y Portugal a la cabeza (1500-1750, aproximadamente) ; la segunda es la cara del « corazón de Europa » (Hegel), encabezada por Inglaterra, Francia y Alemania (1750-1945), y por último, está la cara estadounidense liderada por Estados-Unidos (1945-2000) ». Je traduis.

<sup>239</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 84.

épistémique qui constitue la différence coloniale, le projet décolonial consiste, quant à lui, à mettre à mal cette classification en révélant la géo- et la corpo-politique. Il s'agit, en somme, de dés-essentialiser la « différence culturelle ». Voici, comment Walter Mignolo définit ce projet décolonial :

Tandis que la théo- et l'ego-politique constituent les bases sacrées et séculaires de l'épistémologie dont l'objectif est de classer les régions du monde ainsi que les gens qui y habitent, la géo- et la corpo-politique se structurent autour d'un travail de déclasserment, c'est-à-dire autour d'une dés-identification des identités et des classifications imposées par l'épistémologie impériale – la théo- et l'ego-politique.<sup>240</sup>

Or, si le projet décolonial vise à défaire la classification ontologique et épistémique qui organise le système-monde moderne colonial en mettant au jour la localité et la corporéité des épistémologies à l'origine de cette classification, il semble logique que le projet décolonial centré sur les esthétiques théâtrales, révèle l'entrelacement entre les esthétiques d'une part, et ces épistémologies dominantes, d'une autre. Pour ce faire, une étude approfondie des trois politiques de la connaissance identifiées par Walter Mignolo semble nécessaire.

### 1.1.1. Les caractéristiques de la politique théo-logique de la connaissance

Selon Walter Mignolo, la première forme de la modernité/colonialité, prise en charge par l'Espagne et le Portugal, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, repose sur une conception théo-logique de la connaissance, c'est-à-dire que « le contrôle de la connaissance était exercé par les hommes chrétiens. Autrement dit, pour eux, le monde était seulement celui qu'ils – hommes chrétiens d'Occident – percevaient »<sup>241</sup>. Ayons à l'esprit que le XVI<sup>e</sup> siècle est le moment historique de la Contre-Réforme, de l'expulsion des Maures, faisant suite à l'expulsion des Juifs d'Espagne. Il s'agit du moment où est niée toute forme alternative à la forme chrétienne d'établissement d'un savoir, d'une vérité ou d'une philosophie. Walter Mignolo remarque que :

Lorsque les Maures furent expulsés de la péninsule ibérique, la connaissance islamique fut prohibée dans la maison de la connaissance chrétienne. [...] Ainsi, le savoir accumulé dans la philosophie arabo-islamique dont s'était nourri l'Occident fut occulté. Seules les langues grecque et latine, ainsi que leurs rejetons chrétiens

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 107.

d'Occident (l'italien, l'espagnol, le portugais, le français, l'allemand et l'anglais, héritier anglo-saxon du Saint-Empire romain germanique) pouvaient prétendre à la connaissance. [...] Ainsi, avec l'expulsion des Juifs d'Espagne, l'hébreu fit l'expérience qui avait été celle des Arabes [...] : il perdit sa place dans la maison de la connaissance.<sup>242</sup>

Cette exclusion d'épistémologies non chrétiennes n'est pas à comprendre uniquement comme une infériorisation épistémique, mais bien en tant qu'infériorisation d'ordre ontologique, comme le montre l'introduction progressive, en Espagne, du statut de pureté du sang. Dans l'Espagne de l'Inquisition (1482), toute personne ne pouvant attester de la pureté de son lignage, autrement dit, ne pouvant prouver que ses ascendants étaient tous chrétiens, et non des chrétiens convertis, se voit refuser tout poste honorifique<sup>243</sup>. Plus encore, dans l'Espagne du Siècle d'or, la qualité de Vieux Chrétien est plus élevée que celle de noble dans l'imaginaire collectif. De la sorte, toute allégation, rumeur, accusation, ou dénonciation anonyme quant à la pureté du sang d'un individu, et donc de sa famille, équivaut à un déshonneur, prenant la forme d'une mise au ban de la société espagnole, comme le note en ces termes A.A Van Beysterveldt :

L'intensification du rôle que le *vulgo*, comme agent, de même que comme ferment, de l'opinion, va jouer dans cette société chargée de tension, est en rapport direct avec les procédés suivant lesquels avaient lieu les recherches effectuées pour examiner la pureté du sang d'un individu<sup>244</sup>.

En effet, l'accusation est suffisante à l'émergence du doute quant à la chrétienté de la famille d'un individu. Le *vulgo*<sup>245</sup> est la source du risque de déshonneur d'un individu et d'une famille et il suffit que la rumeur mette en doute le statut de Vieux Chrétien d'une lignée, pour que celle-ci perde ses privilèges, soit déconsidérée aux yeux de tous. Se faire accuser d'impureté par le *vulgo* est ainsi, synonyme de descension sociale. « Une perspective de honte et d'humiliations sans fin s'ouvrait à celui dont l'origine juive était mise au grand jour. Cette tare du sang juif était regardée comme une honte plus grande que le méfait du pire criminel<sup>246</sup> ». Ce qui est alors en jeu, outre l'insinuation que les

---

<sup>242</sup> *Loc. cit.*

<sup>243</sup> À ce sujet, voir : Raphaël Carrasco, Annie Molinié-Bertrand, et Béatrice Pérez (dir.), *La Pureté de sang en Espagne : du lignage à la race*, Paris, PUPS, 2011.

<sup>244</sup> A.A Van Beysterveldt, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la « comedia nueva » espagnole*, Paris, Albert Guillot, 1966, p. 19.

<sup>245</sup> En espagnol *vulgo* signifie l'opinion publique, la rumeur qui peut-être calomnieuse, injurieuse.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 54.

Juifs convertis seraient hypocrites dans leur foi, c'est l'inefficacité du baptême en termes de rédemption, comme le souligne Albert A. Sicroff :

Le sentiment de malaise suscité par la présence des Juifs convertis au sein de la communauté vieille-chrétienne, mena au cours du seizième siècle à une psychose collective qui se manifesta par l'établissement d'un nombre croissant de *Statuts de Pureté de sang*. La vision espagnole selon laquelle la tare du sang juif ne pouvait être lavée par les eaux du baptême, ouvrait largement les portes sur une situation sans issue dans laquelle une ample zone sociale, comprise entre la plus haute noblesse et le peuple, fut gagnée par l'obsession de *la limpieza de sangre*.<sup>247</sup>

Autrement dit, avec cette notion de pureté du sang, la foi chrétienne ne peut s'acquérir, ou du moins son acquisition ne garantit pas une égalité des statuts entre les êtres. Ceux dont aucun ascendant n'aurait jamais été converti sont considérés comme supérieurs aux Nouveaux Chrétiens et aux non chrétiens dans cette Espagne du Siècle d'Or. Ainsi, le concept de pureté du sang est bien une hiérarchisation et une classification des êtres, reposant sur l'appartenance religieuse. Nous voyons alors comment dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, la création du concept de « race »<sup>248</sup> est intrinsèquement liée à une question théo-logique.

Cette infériorisation des *Conversos*<sup>249</sup>, des *Morisques*<sup>250</sup>, des Juifs et des Musulmans, c'est ce que Walter Mignolo nomme la différence impériale externe, quand la différence impériale interne réside entre Catholiques et Protestants. Dans les deux cas, cette hiérarchisation des êtres repose sur une conception religieuse. Quand la différence impériale externe fait référence aux religions jugées douteuses pour les chrétiens d'Occident, la différence impériale interne fait référence à ce que Fray Bartolomé de Las Casas, dans son *Apologética Historia Sumaria*, appelle la barbarie contraire :

cette dernière forme de barbarie renvoyait aux envieux, aux ennemis du christianisme et à ceux qui voulaient le détruire. La barbarie d'opposition était définie clairement comme anti-chrétienne. Cette idée a été recyclée dans la notion actuelle de terrorisme. À l'époque, ce cinquième type de barbarie n'avait rien à voir avec l'islam ou le judaïsme. Elle concernait le protestantisme qui menaçait la chrétienté catholique « du dedans »<sup>251</sup>.

---

<sup>247</sup> Albert A. Sicroff, *Les Controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1960, p. 19.

<sup>248</sup> Ce mot est à comprendre en termes de construction sociale.

<sup>249</sup> Juifs convertis au christianisme.

<sup>250</sup> Musulmans convertis au christianisme.

<sup>251</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 89.

Avec la « découverte » de l'Amérique et des populations qui habitaient ce territoire, cette classification mondiale de la planète a été déroutée. Les populations autochtones ne rentraient bien évidemment dans aucune des catégories façonnées par les Chrétiens d'Occident. À l'inverse des Juifs, des Musulmans ou encore des Protestants, elles n'étaient pas considérées comme adeptes d'une religion douteuse, ou encore d'une religieuse ennemie du catholicisme, mais comme n'ayant aucune religion. Pour autant, ces populations n'étaient pas considérés par les Catholiques occidentaux comme leurs égaux. Cette infériorisation particulière, c'est ce que Walter Mignolo nomme la différence coloniale, dont il parle en ces termes :

Dans le Nouveau Monde, l'apparition des Indiens produisit une véritable crise dans le système de la connaissance chrétienne [...]. Parce que les indigènes des Indes occidentales ne rentraient pas dans le moule normalisé qu'avaient façonné les hommes blancs chrétiens occidentaux, parce qu'ils n'avaient pas la légitimité pour classer eux-mêmes les hommes, les indigènes furent considérés comme inférieurs aux Espagnols. Ainsi, ils furent déclarés inférieurs par ceux qui avaient l'autorité de décider de l'« être » des choses. [...] Il y a eu des défenseurs de l'« humanité » des Indiens parmi les Espagnols. Cependant, le consensus quant à leur « infériorité » fut général. Cette conclusion se justifiait entre autres par le fait que les Indiens n'avaient pas de « religion » et que leurs croyances étaient assimilées à l'œuvre du Diable.<sup>252</sup>

Si, à partir de ces controverses sur le statut du sang en Espagne, il était exclu de convertir les Juifs ou les Musulmans, il n'en était pas de même pour les populations des Indes occidentales, qu'il s'agissait de christianiser pour le salut de leur âme<sup>253</sup>. Or, cette christianisation systématisée des populations amérindiennes prend la forme d'un lavage de cerveau, qui nous autorise à parler de violence épistémique. En effet, comme le note le sémiologue argentin :

Au XVI<sup>e</sup> siècle « les campagnes d'extirpation de l'idolâtrie » [...] furent de véritables lobotomies épistémiques qui trouvaient leur justification dans la soi-disant supériorité du système de connaissance chrétien et gréco-romain. De telles lobotomies étaient justifiées et mises en pratique par le contrôle théologique de la connaissance qui ne pouvait pas tolérer des connaissances se situant en dehors de sa propre logique.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>253</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales, colonialidad, concocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>254</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 69.

Plus encore, c'est cette logique de supériorité épistémico-ontologique des chrétiens d'Occident qui est à l'origine du génocide des populations autochtones des Amériques et de l'esclavagisme. La conceptualisation de la différence coloniale, autrement dit l'infériorisation des populations africaines et américaines dont la religion n'est pas le catholicisme, a rendu légitime aux yeux des chrétiens d'Occident une logique de substituabilité des vies humaines. De cette logique est née la colonisation et le commerce triangulaire à l'origine d'un nouveau circuit commercial, d'un nouveau type d'économie, qui placent l'Europe au cœur des échanges internationaux. Ainsi, l'opération de classification raciale justifiant la colonisation est autorisée par cette classification épistémico-ontologique prenant sa source dans une politique théo-logique de la connaissance<sup>255</sup>. Nous comprenons, alors, que le concept de race s'articule, dans un premier temps, avec des questions d'ordre religieux.

### 1.1.2. Les caractéristiques de la politique ego-logique de la connaissance

#### 1.1.2.1. *Le déclin de l'Espagne*

Ce que Walter Mignolo identifie comme la seconde modernité correspond au moment européen de la supplantation de l'Espagne et du Portugal par la France, l'Angleterre et l'Allemagne, en termes de rapports de pouvoir tant économique que décisionnel. En effet, l'État espagnol connaît, dès le XVII<sup>e</sup>, un affaiblissement de son rôle dans les relations internationales qui prend sa source non seulement dans le désintérêt de ses souverains en matière de politique, mais surtout dans la crise économique qui frappe l'Empire espagnol. Cette dernière est produite d'une part, par la baisse de l'arrivée de métaux précieux en provenance d'Amérique, causée par le développement de la piraterie. D'autre part, le remplacement de la culture céréalière par la culture ovine oblige l'Espagne à importer toujours plus de blé, dont les prix sont en hausse, ce qui crée un

---

<sup>255</sup> « Au XVI<sup>e</sup> siècle, le racisme devient une opération épistémique qui permet d'institutionnaliser l'infériorité des Indiens et des Africains réduits à l'esclavage. En ce qui concerne les Indiens, il légitima la violence du génocide, comme l'a remarqué Dussel, et l'exploitation de la main d'œuvre, comme l'a souligné Quijano. [...] La violence génocidaire, qui causa la mort de millions d'Indiens, et rendit nécessaire un renouvellement de la force de travail, est à l'origine, comme nous le savons, d'un afflux massif d'Africains asservis, qui sont tous devenus des « Negros », parmi lesquels on comptait aussi des Musulmans. Ces nouveaux arrivants avaient tous une peau plus foncée que celle des Indiens. Dans ce contexte, la connaissance articula les cinq sphères de la matrice coloniale du pouvoir en fonction de deux critères : l'aspect physique et la foi. Celui qui, de par sa foi ou son phénotype, ne correspondait pas aux standards religieux ou aux normes morales établies par le christianisme était rejeté hors de l'humanité. Une fois classées, ces personnes se virent attribuer une place dans une généalogie des êtres, une caste » *Ibid.*, p. 109.

déséquilibre de la balance commerciale<sup>256</sup>. À cette crise économique s'ajoute une crise démographique dont les raisons sont multiples, et que je n'énumérerai pas ici, par souci de concision. Je note simplement que cette faiblesse économique et démographique aiguise les velléités indépendantistes du Pays-Bas et du Portugal. L'indépendance du premier proclamée en 1621 ruine les caisses de l'État espagnol, et l'ampute d'une partie de son territoire. L'indépendance du second, reconnu par l'Espagne en 1665, a de terribles conséquences économiques et démographiques causées par les vingt-sept années de guerre qui l'ont précédée<sup>257</sup>. Ainsi le XVII<sup>e</sup> siècle est le moment du déclin de l'Espagne, et de l'affirmation des pays situés au nord des Pyrénées, autant sur la scène politico-économique européenne que mondiale.

#### 1.1.2.2. *Changement de paradigme épistémique en Europe : le rôle du protestantisme*

La passation du pouvoir aux mains des Français, des Anglais et des Allemands s'accompagne d'un changement de paradigme épistémique prenant la forme d'une sécularisation progressive du paradigme théo-logique, au nom de l'affirmation du sujet, de sa rationalité pensante, et de son libre arbitre. Ce changement de paradigme épistémique prend sa source dans la Réforme et dans la conceptualisation que Luther fait de la liberté de l'individu. Le protestantisme intronise la contestation de la monopolisation des textes saints et de leur herméneutique par les institutions ecclésiastiques, tout en revendiquant un rapport d'intimité de chaque fidèle vis-à-vis des textes sacrés. De la sorte, il s'agit bien du développement d'un processus d'autonomisation et d'individuation du rapport à la divinité. En effet, « de plus en plus de croyants, à la suite de Luther, entendent exercer eux-mêmes leur esprit à l'exégèse de la Bible »<sup>258</sup>. Cette appropriation des textes saints par l'individu considéré comme souverain est facilitée par la traduction de la Bible en langue allemande, par Luther lui-même. En effet, la traduction du latin en langues vernaculaires semble procéder à une démocratisation de l'herméneutique, traduisant, sur le plan religieux, la confiance humaniste dans l'individu et dans ses capacités d'accès au savoir<sup>259</sup>. Cette

---

<sup>256</sup> À ce titre, voir l'ouvrage de Marc Zuili, *Société et économie de l'Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, 2008.

<sup>257</sup> Pour une étude plus approfondie du déclin espagnol, voir l'ouvrage d'Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de España. 6. La crisis del siglo XVII*, Barcelone, Editorial Planeta, 1988.

<sup>258</sup> Vincent Citot, « Le processus historique de la Modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme) », *Le Philosophoire*, 2005/2 (23), . p. 54, [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2005-2-p-35.htm>, dernière consultation le 05/09/2020.

<sup>259</sup> Pour une étude plus approfondie de la Réforme, voir l'ouvrage d'Oliver Christin, *Les Réformes, Luther, Calvin, les protestants*, Italie, Gallimard, 1995.

« confiance indéfectible en la capacité de l'homme à trouver en lui-même le fondement des normes et des valeurs, ainsi que l'accès aux vérités de ce monde<sup>260</sup> » repose sur le postulat que la raison – la réflexivité pensante propre à l'individu – est le moyen d'accès à son émancipation, émancipation de toute forme d'hétéronomie ou d'idiosyncrasie. En puissance, l'individu est libre, car par essence il est doué d'autoconscience critique. Ou pour le dire autrement, l'individu s'émancipe de son conditionnement idiosyncrasique et des diverses tutelles aliénantes, dont l'Église, ses dogmes et son ecclésia font partie, au moyen de l'exercice de sa réflexivité pensante. Habermas dit que : « à l'encontre de la foi en l'autorité de la prédication et de la tradition, le protestantisme affirme la souveraineté du sujet faisant valoir son discernement : l'hostie n'est plus que de la pâte, les reliques ne sont que des os »<sup>261</sup>. Ainsi, la conception humaniste de l'individu, la foi dans les capacités réflexives du sujet, au cœur de la seconde modernité, semblent prendre leurs sources de l'émergence du protestantisme.

Or, nous pouvons établir que cette conception humaniste tend à se séculariser au sein de la philosophie européenne et que cette sécularisation se décline en diverses modalités. Tout d'abord, le *cogito ergo sum* cartésien prolonge la conception protestante du sujet, en établissant que la conscience de soi est, non seulement, à l'origine de toute pensée, mais surtout sert de fondement à l'établissement de toute connaissance considérée comme certaine. Autrement dit, une vérité ne peut être jugée comme valable qu'à condition qu'elle ait été vérifiée et pensée par le moi. Descartes dépasse alors le cadre strictement religieux du protestantisme, en affirmant que tout type de connaissance ne peut être établi que par la réflexivité du sujet pensant. Vincent Citot note que, de la sorte :

il affirme la primauté de la conscience et de la raison subjective sur les savoirs, les croyances et les dogmes. Je doute, je démontre, et pendant ce temps, Dieu attend ! L'esprit du cartésianisme est l'esprit moderne par excellence : l'affirmation de l'autonomie subjective [...].<sup>262</sup>

Ensuite, le sujet transcendantal kantien s'offre comme une nouvelle modélisation de la conception humaniste du sujet. Le moi transcendantal, que Kant nomme également le moi nouménal par opposition au moi phénoménal, est conçu comme le pôle unitaire de l'être permettant la conscience de soi et du

---

<sup>260</sup> Vincent Citot, *op. cit.*, p.3.

<sup>261</sup> Habermas Jürgen, « La modernité : sa conscience du temps et son besoin de trouver en elle-même ses propres garanties », *Le Discours philosophique de la modernité* (trad. Bouchindhomme et Rochiltz), Paris, Gallimard, 2011, p. 20.

<sup>262</sup> Vincent Citot, *op. cit.*, p. 53-54.



monde. En effet, pour avoir conscience d'une chose, il faut avoir avant tout conscience de soi, et pour avoir conscience de soi, il faut qu'un « je » soit présupposé, ou tout simplement posé – autrement dit qu'un être unique et identique à lui-même soit conceptualisé malgré les aléas du moi phénoménal. Le sujet transcendantal est donc le point de départ de toute conscience de soi et de toute connaissance ou représentation du sujet<sup>263</sup>. La conception kantienne du sujet prend alors bien la forme d'une sécularisation de la conception protestante du sujet et de sa capacité à l'établissement d'une vérité.

Enfin, la liberté subjective et la critique autoréflexive telles qu'elles sont conceptualisées par Hegel, semblent elles aussi, procéder de ce même processus de sécularisation, comme le souligne Walter Mignolo :

En ce qui concerne la conception philosophique propre à la modernité, la Réforme fut une avancée essentielle et contribua à l'émergence d'une autoconscience critique. L'analyse permet de vérifier que le concept d'émancipation prend sa source dans l'affirmation de la « liberté subjective » et de la critique « autoréflexive » qui commença avec la Réforme. La même idée de liberté, que Luther greffait sur le corps de l'Église, prit de plus en plus d'autonomie et aboutit à une transformation « spirituelle », qui déboucha sur les processus de sécularisation ; tel que le *dicton* cartésien « je pense donc je suis » ; le sujet transcendantal de Kant ; la liberté subjective et la critique autoréflexive de Hegel.<sup>264</sup>

Ainsi, ce que nous nommons la seconde modalité de la modernité correspond à un changement épistémologique qui place l'individu au centre des préoccupations de par sa qualité intrinsèque à accéder – grâce à sa réflexivité pensante – à la connaissance<sup>265</sup>.

De plus, cette foi en la capacité du sujet repose sur une rupture épistémologique qui prend la forme d'un matérialisme. En effet, si l'individu est capable de connaître ce qui l'entoure, si c'est bien sa capacité rationnelle qui lui permet d'accéder à la compréhension des phénomènes qui l'entourent, c'est que ces derniers ne sont plus considérés comme les résultats d'une volonté divine, d'un principe spirituel, mais qu'ils sont régis par des lois mécaniques que l'observation de la matière et la logique permettent de mettre en évidence. Historiquement, ce sont certainement les découvertes coperniciennes, mais également la conceptualisation de la méthode expérimentale par Francis Bacon et

---

<sup>263</sup> Michel Blay, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, 2013, p. 119.

<sup>264</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémologique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 58.

la mathématisation du monde par Galilée<sup>266</sup> qui entraînent ce changement épistémologique en Europe, consistant en une rationalisation des phénomènes naturels et en l'introduction d'une doctrine matérialiste qui permettent à l'individu d'accéder aux « secrets de la nature »<sup>267</sup> et même de devenir, selon l'expression consacrée par Descartes, maître et possesseur de la nature. Ainsi, ce que nous nommons l'ego-politique de la connaissance renvoie à une rupture dans le rapport au savoir et à la connaissance prenant la forme d'un matérialisme et d'un rationalisme, mettant en place les conditions d'émergence de l'humanisme.

### 1.1.2.3. *La philosophie des Lumières et l'ego-politique de la connaissance*

L'ambition de ce paragraphe n'est bien sûr pas de réaliser une étude exhaustive de la pensée des Lumières, mais de comprendre comment ce moment fondamental pour l'histoire de la philosophie européenne s'illustre comme le moment historique du changement de paradigme épistémique instaurant l'avènement de la seconde modernité. En somme, il s'agit de mettre en exergue la manière avec laquelle le projet philosophique et politique des Lumières correspond à une politique ego-logique de la connaissance.

Tout d'abord, ce projet repose bien sur une conception humaniste de l'individu et sur la foi indubitable en ses capacités rationnelles comme principal moyen d'émancipation des diverses tutelles avec lesquelles il est aux prises, comme le souligne Emmanuel Kant :

Les « Lumières » se définissent comme la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans être dirigé par un autre. Elle est due à notre propre faute lorsqu'elle résulte non pas d'une insuffisance de l'entendement, mais d'un manque de résolution et de courage pour s'en servir sans être dirigé par un autre. *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Telle est la devise des Lumières.<sup>268</sup>

Kant utilise, par ailleurs, la métaphore filée de la progression de la vie, pour illustrer que l'individu, peut passer d'un état d'hétéronomie, qu'il nomme la minorité, à un état d'autonomie, qu'il nomme la majorité, par l'exercice de sa raison. Si certaines personnes restent toute leur vie durant à l'état de mineur, c'est-à-dire, dans une position d'assujettissement face à une autorité qui leur est

---

<sup>266</sup> À ce titre voir l'ouvrage d'Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>267</sup> Vincent Citot, *op. cit.*, p. 54.

<sup>268</sup> Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières?*, Paris, Garnier Flammarion, 2006, p. 43.

extérieure, c'est pour le philosophe allemand, le résultat d'une lâcheté ou d'une paresse, dans la mesure où la rationalité est une capacité universelle qui de ce fait place les individus sur un pied d'égalité. Il dit :

Paresse et lâcheté sont les causes qui expliquent qu'un si grand nombre d'hommes, alors que la nature les a affranchis depuis longtemps de toute tutelle étrangère (*naturaliter maiores*), restent cependant volontiers, leur vie durant, mineurs ; et qu'il soit si facile à d'autres de les diriger.<sup>269</sup>

Or, cette conception de la rationalité comme universel et principal moyen d'émancipation a deux conséquences que je peux identifier. La première consiste à vouloir remplacer la foi, la superstition, l'intuition, ou encore l'instinct par la raison afin d'accéder à la liberté. Cette supplantation systématique permettrait alors le progrès, conçu comme le temps nécessaire à la réalisation effective de cette liberté.<sup>270</sup> Le progrès est donc placé, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le signe d'une rationalisation. La seconde conséquence consiste en une modification des conditions matérielles d'existence des individus et, plus particulièrement, du régime politique en vigueur. En effet, si ontologiquement les individus sont considérés comme égaux par leur capacité rationnelle, et si cette même capacité est la condition nécessaire et suffisante de l'autodétermination de l'individu, il semble que la soumission à une tutelle politique extérieure à soi-même ne soit pas légitime. C'est alors sur ce principe philosophique que « les penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle et notamment Rousseau, élaboreront une théorie de l'État démocratique, avec la participation égale de tous aux institutions politiques »<sup>271</sup>, mais aussi que la rédaction de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen sera rédigée et enfin que la Révolution française s'appuiera sur celle-ci. Ainsi, parce que les individus sont considérés comme égaux de par leur faculté rationnelle, ils doivent l'être politiquement, ce qui encourage l'avènement d'un système démocratique<sup>272</sup>. Enfin, nous pouvons considérer, et j'aurai l'occasion d'y revenir plus loin dans ma démonstration, que les mouvements socialistes, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, sont la prolongation de ce type de raisonnement. Si les individus sont considérés comme égaux de par l'universalité de la rationalité, cette égalité doit s'exercer juridiquement et politiquement, comme je viens de le mentionner, mais également matériellement et socialement. Dans tous les cas, il semble que les

---

<sup>269</sup> *Loc. cit.*

<sup>270</sup> À ce titre voir Dominique Lecourt, *L'Avenir du progrès*, Paris, Textuel, 1997. Voir également Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès, une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion., 2004.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>272</sup> Voir à ce sujet : Luc Ferry, Alain Renaut, *Philosophie politique : des droits de l'Homme à l'idée républicaine. Volume 3 de Philosophie politique*, Paris, Presses Universitaires de France –PUF, 1988.

Lumières posent, elles aussi, les fondements d'un changement paradigmatique ayant des conséquences épistémiques et politiques, changement que je comprends comme un humanisme ayant pour principe la foi en la rationalité du sujet comme fondement de sa liberté. Pour le dire en d'autres termes, les Lumières participent d'un renversement du théocentrisme par un humanisme plaçant l'individu libre et rationnel au cœur d'une nouvelle représentation du monde, et c'est ce renversement que Walter Mignolo nomme l'ego-politique de la connaissance.

1.1.2.4. *L'ego-politique de la connaissance et l'introduction de la différence temporelle externe*

Avec l'introduction de la politique ego-logique de la connaissance aux côtés de la politique théo-logique de la connaissance, la colonisation spatiale s'accompagne d'une colonisation temporelle interne et externe à l'Europe. En termes internes, il s'agit de la création d'un Moyen Âge, qui s'impose comme un temps révoqué. Plus précisément, il s'agit pour les hommes de la seconde modernité, de se considérer comme plus évolués sur l'échelle civilisationnelle que leurs ancêtres, ancrés dans la tradition, dans leurs croyances et leurs superstitions. En termes externes, cette colonisation temporelle prend la forme d'une mutation de l'imaginaire collectif relatif aux populations autochtones d'Amérique. Alors qu'avec Las Casas, elles étaient, comme je l'ai dit, considérées comme « barbares »<sup>273</sup>, au sens négatif du terme, elles deviennent « primitives »<sup>274</sup>, aux yeux des Européens. Alors qu'elles vivaient dans un espace autre, elles se voient reléguées dans un temps autre : un présent qui est déjà dépassé par rapport au temps des Européens. Bien sûr, ici, il s'agit bien d'un différentiel de pouvoir. Ces populations ne sont pas ontologiquement « primitives », elles le sont pour ceux qui s'octroient la légitimité de les nommer ainsi, comme le souligne Walter Mignolo :

Avec le concept de « primitif », la différence temporelle externe fait son entrée dans le récit de la modernité : les barbares jusque-là relégués dans un espace autre deviennent « primitifs » ou encore ceux qui appartiennent à un temps révolu. L'autonarration de la modernité réalisée par les acteurs qui se revendiquent comme modernes, c'est-à-dire ceux qui racontent leur histoire comme si c'était une histoire universelle, entre dans sa deuxième phase, celle des Lumières. La modernité se distingue alors de la tradition. [...] Avec le développement de la « conscience moderne du temps », les sociétés qui ne répondent pas aux styles et aux exigences

---

<sup>273</sup> Les guillemets mettent en évidence le fait que ce terme provient d'une historiographie moderne et eurocentrée.

<sup>274</sup> *Idem.*

des modes de vie européens sont qualifiées d' « arriérées ». L'invention du « primitif » et de la « tradition » était une première étape du processus de traduction plus récent.<sup>275</sup>

La politique ego-logique de la connaissance prend alors la forme d'une négation de la contemporanéité de ceux qui ne partagent pas l'épistémologie des Européens. Toute forme de rationalité, autre que celle modélisée et canonisée par les hommes des Lumières, se voit alors niée, et est assimilée à une forme ancienne, traditionnelle, dépassée, de connaissance. Plus encore, en devenant des « primitifs », ces « barbares » – comme les nommait Las Casas – sont considérés comme arriérés, c'est-à-dire comme étant à un stade moins avancé que les Européens sur l'échelle de la civilisation. De la sorte, le nord de l'Europe s'autoproclame comme le *nec plus ultra* de la civilisation, et s'érige en modèle à imiter et à rattraper pour ceux qui ne partagent pas son système de rationalité. Enfin, cette hiérarchisation temporelle et spatiale de la civilisation est renforcée par les conceptions kantienne et hégélienne de la rationalité, comme le précise le sémiologue argentin :

Hegel réorganisa l'espace-temps et s'efforça de situer l'Allemagne dans l'espace comme la première nation, dans le temps. À côté du « cœur de l'Europe », l'Allemagne, Hegel fit une place à la France et à l'Angleterre. Il introduisit ainsi un paradigme spatio-temporel dans la classification géopolitique de la planète complétant ce que Kant avait commencé à faire quelques décennies plutôt. Ce dernier comparait les diverses nations à partir de leur progression vers la rationalité, la beauté et le sublime afin de montrer la place qu'occupaient la France, l'Angleterre et l'Allemagne.<sup>276</sup>

Ainsi, la seconde figure de la modernité/colonialité se caractérise par une politique ego-logique de la connaissance fondée sur la rationalité du sujet considérée, par les hommes de cette seconde modernité, comme le seul moyen d'accès à une émancipation de l'individu, émancipation jugée comme universellement souhaitable, et c'est au nom de ce principe universel que les campagnes de christianisation forcée de la première modernité sont supplantées, ou du moins accompagnées par les missions civilisatrices.

---

<sup>275</sup> Walter Dignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 90.

<sup>276</sup> *Ibid*, p. 97.

### 1.1.3. Les caractéristiques de la politique organo-logique de la connaissance

Si nous avons vu qu'avec la théo-politique de la connaissance les populations non européennes étaient qualifiées de « barbares » et qu'avec l'ego-politique de la connaissance, elles l'étaient de « primitives », l'organo-politique, propre au troisième type de modernité, présente ces populations comme en retard de développement. Walter Mignolo dit qu'« à présent, ce sont les notions de "zone et pays sous-développé" et "d'économie émergente", notions très récentes, qui servent à désigner ces sociétés non européennes »<sup>277</sup>. Cette organo-politique est à comprendre comme le moment à partir duquel une pluralité géographique de centres est reliée par un même type d'économie, le capitalisme libéral. Ces centres sont appelés par la rhétorique de la modernité, les « pays du nord », ou encore « les pays développés ». Je remarque alors que derrière ce concept de développement se cache un double présupposé.

Le premier consiste à penser que cette forme économique spécifique qu'est le capitalisme libéral conduit inexorablement à l'amélioration des conditions matérielles d'existence, en termes de niveau de vie, d'accès à l'éducation, à la santé, mais également en termes d'égalité et de liberté. Comme le dit Walter Mignolo, « le capitalisme [...] justifié par la philosophie libérale et néolibérale est décrit et est célébré en tant que moteur du progrès et de développement »<sup>278</sup>. Ce progrès est, en effet, perçu aussi bien en termes économiques – de possession de la richesse – qu'en termes démocratiques. L'implicite consiste alors à articuler forme économique et régime politique, comme si le respect constitutionnel ou du moins législatif des libertés individuelles, de la souveraineté du peuple et de la séparation des organes politiques, ne pouvait voir le jour que si le système économique-politique en vigueur était capitaliste et libéral.

Or, si la rhétorique de la modernité appelle capitalisme ce nouveau type d'économie succédant au féodalisme en Europe, ce terme, tel qu'il est conçu par Adam Smith ou par Karl Marx, occulte le différentiel de pouvoir sur lequel repose cette nouvelle économie – augurant l'avènement de ce qui sera, en Europe, au XIX<sup>e</sup> siècle, la révolution industrielle. Afin de rendre visible ce

---

<sup>277</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>278</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 116.

différentiel occulté par la rhétorique de la modernité, Aníbal Quijano<sup>279</sup> remplace le terme moderne et eurocentré de capitalisme par celui de colonialité économique. De la sorte, il rend explicite que la « découverte »<sup>280</sup> de l'Amérique n'intègre pas ce continent dans une économie capitaliste qui existait déjà, mais qu'à l'inverse, de la « découverte » de l'Amérique, naît le capitalisme tel qu'il existe de nos jours. « L'expropriation de la terre, l'exploitation massive du travail et la production des matières premières à nouvelle échelle, le marché global, sont possibles grâce à l'émergence de l'Amérique dans l'horizon européen »<sup>281</sup>. Ce qu'il faut entendre par « découverte » de l'Amérique, ce sont sa « conquête »<sup>282</sup> et sa colonisation autorisées et justifiées par les politiques théo et ego-logiques de la connaissance. La « conquête » et la colonisation se traduisent, concrètement, non seulement par l'expropriation des populations autochtones de leurs terres, mais surtout par leur exploitation. Cette exploitation doit être comprise en tant que main-d'œuvre, et est synonyme de violences génocidaires et du commerce triangulaire.

La contrepartie de la soudaine croissance économique fut la formation de nouvelles sociétés dans lesquelles l'apparition massive des terres créa les conditions pour l'émigration européenne ; pour la création des vice-royautés ; des « nouvelles » Europe, Nouvelle Espagne et Nouvelle-Angleterre, et pour la destruction des civilisations existantes. Le besoin d'hommes est aussi à l'origine des dégâts causés dans les communautés africaines par le rapt et le déplacement des Africains à des fins esclavagistes. Ces pratiques visaient à compenser les pertes massives en termes de force de travail dues au haut taux de mortalité des peuples indigènes.<sup>283</sup>

Or, si le capitalisme, dans sa version contemporaine, est engendré par la matrice coloniale du pouvoir, la rhétorique émancipatrice de la modernité occulte ce phénomène. De la sorte, dans le discours qu'elle fait d'elle-même, la modernité se présente comme le moment historique du changement de système économique – transition du féodalisme au capitalisme – à l'origine du progrès et du développement civilisationnel. En effet, comme nous l'avons vu, avec la politique théo et ego-logique de la connaissance, la modernité s'autodéfinit

---

<sup>279</sup> Anibal Quijano, « Colonialidad y modernidad/racionalidad », dans *Los Conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Quito, Tercer Mundo, 1992, p. 437-447.

<sup>280</sup> Les guillemets signalent que le terme est moderne et colonial.

<sup>281</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 103.

<sup>282</sup> Les guillemets signalent que le terme est moderne et colonial.

<sup>283</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 115.

comme le *nec plus ultra* de l'humanité, comme modèle à imiter universellement. Plus précisément, dans sa seconde version, la modernité se présente comme le moment historique du processus de libération tant individuelle que sociale. L'égo-politique de la connaissance articule alors capitalisme et émancipation, en dissimulant la matrice coloniale du pouvoir sur laquelle repose le capitalisme dans sa forme contemporaine. Ainsi, ce sont cette articulation et cette dissimulation qui sont présupposées ou plutôt qui façonnent, en partie, le concept de « pays développé » ou plus généralement de « développement ».

Le second présupposé de cette classification du monde en termes de niveau de développement, consiste, non seulement, à penser que les pays « sous-développés » n'ont pas encore réussi à imiter économiquement ceux qui sont censés être leurs modèles – les anciens pays colonisateurs, ainsi que l'Amérique du Nord et l'Australie –, mais surtout, que leur population est « arriérée »<sup>284</sup>, dans le sens où elle n'est capable de produire ni science ni philosophie, comme l'indique Walter Mignolo :

Les concepts de développement et de sous-développement, nouvelle version de la rhétorique de la modernité, furent créés tous les deux dans le but de réorganiser la différence coloniale spatio-temporelle. Catégoriser le monde en sous-développés, en *arriérés* dans le temps et en *éloignés* dans l'espace revenait à ne plus distinguer tiers-monde et sous-développement. Bien que la même idée de développement et de sous-développement – ou encore de la modernité/colonialité – vienne de l'économie, elle renvoie également aux autres sphères de l'expérience humaine qui configurent la matrice coloniale du pouvoir. Dans le monde industrialisé, si on est « sous-développé », *on est* aussi un « arriéré » tant au niveau spirituel qu'au niveau épistémique. [...] La conséquence directe est de penser que le monde sous-développé peut produire de la culture, mais qu'il est incapable de faire de la science ou de la philosophie.<sup>285</sup>

Ainsi, le terme de « sous-développé » vient compléter celui de « barbare », et de « primitif » dans cette opération de classification épistémico-ontologique de la population mondiale que réalise la modernité/colonialité, dans ses différentes figures.

Cette analyse définitionnelle des trois modalités de la modernité et de ses épistémologies, certes, assez longue, était toutefois nécessaire pour ma démarche d'identification des corollaires esthétiques à la modernité/colonialité. En effet, je

---

<sup>284</sup> Les guillemets signalent que le terme est moderne et colonial.

<sup>285</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 93.



réutiliserai dans les paragraphes suivants les diverses caractéristiques des trois aspects de la modernité/colonialité pour déceler, dans les formes canoniques des théâtres européen et mexicain, ce qui relève de la rhétorique de la modernité et de la logique de la colonialité dans les trois aspects qu'elles peuvent prendre.

## 1.2. La théo-politique de la connaissance de la *comedia nueva*

La première esthétique théâtrale parmi les formes canoniques des théâtres européen et mexicain que j'aimerais étudier à la lueur des études décoloniales correspond à la *comedia nueva* et c'est plus particulièrement à la lumière de la théo-politique de la connaissance que je souhaiterais l'analyser, afin de déterminer si elle est l'un des produits de la première modernité qu'elle reconduirait.

Tout d'abord, j'observe l'existence d'une concordance temporelle et géographique entre cette esthétique et la première forme de la modernité. En effet, alors que la première figure de la modernité/colonialité est ibérique et qu'elle s'étend approximativement du XVI<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme je l'ai indiqué plus haut en m'appuyant sur les hypothèses de Walter Mignolo, les pièces de théâtre, regroupées sous l'appellation *comedia nueva*, fleurissent, tout d'abord, dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, comme je l'exhiberai dans les paragraphes suivants, les thèmes de ces productions dramatiques sont pour la plupart théologiques et leurs mobiles sont motivés par des thèmes, dits *asuntos* en espagnol, reflétant l'épistémologie, ici théologique, dominante.<sup>286</sup> Il ne s'agira pas, dans les paragraphes à venir, de réaliser une étude exhaustive du théâtre du Siècle d'Or espagnol, dans sa complexité et dans sa pluralité de composantes, mais de dégager, à l'aide de quelques études d'œuvres, des thématiques sinon systématiques, du moins suffisamment récurrentes, pour être considérées comme constitutives en général du théâtre baroque espagnol. Je ne pourrai étudier l'intégralité des œuvres dramatiques de cette époque, et en ce sens mon raisonnement déductif rencontrera ses limites, c'est pourquoi j'appuierai en grande partie ma démonstration sur des arguments d'autorité, en

---

<sup>286</sup> À ce sujet voir : Fernández de Moratín Leandro, *La Comedia nueva*, Toulouse Paris, Edouard Privat Henri Didier, 1947.

faisant appel aux ouvrages de Charles Vincent Aubrun<sup>287</sup>, de A. Morel-Fatio<sup>288</sup> et de A. A. Van Beysterveldt<sup>289</sup>, tous relatifs aux caractéristiques de la *comedia nueva*.

### 1.2.1. La *comedia nueva* fait signe vers les préoccupations du Royaume d'Espagne et de la Vice-Royauté d'Espagne

La plupart des critiques s'accordent sur le fait que l'on retrouve, au sein des intrigues de la *comedia nueva*, beaucoup d'éléments propres à la société espagnole du Siècle d'Or. Plus encore, cette forme théâtrale serait à même de renseigner le lecteur ou la lectrice contemporain sur un certain nombre de préoccupations ou de peurs très présentes chez les Espagnols et Mexicains du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme le dit A.A. Van Beysterveldt :

Pour ce qui est de la fidélité avec laquelle la *comedia* dépeignait la réalité en général, les critiques sont presque unanimement d'accord pour y attribuer un haut degré de véracité [...]. Et ce théâtre [...] peint la vie telle qu'elle était, « sin quitar, ni poder nada ». <sup>290</sup>

Mais si la *comedia nueva* nous renseigne sur le Siècle d'Or espagnol, si elle comporte certains éléments historiques, il ne faut pas prendre le rapport qu'elle entretient avec la réalité qui lui est extérieure comme une imitation trait pour trait. Ce rapport analogique ne tend pas à dissimuler la fictionnalité du théâtre, à instaurer un ordre du « comme si », une illusion mimétique, projets qui seront ceux de Diderot et du théâtre naturaliste. En effet, les spectateurs pourraient difficilement « oublier » qu'ils sont au théâtre, dans la mesure où la théâtralité de la représentation leur est constamment rappelée, tant par la *loa*<sup>291</sup>, les

---

<sup>287</sup> Charles Vincent Aubrun, *La Comédie espagnole (1600-1680)*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.

<sup>288</sup> A. Morel-Fatio, *La Comedia espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle, leçon d'ouverture*, Paris, Honoré Champion, 1923.

<sup>289</sup> A.A. Van Beysterveldt, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la « comedia nueva » espagnole*, *op. cit.*

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>291</sup> Avant chaque représentation un texte qui peut être en vers ou en prose est lu ou chanté. Ce texte indique les intentions de l'auteur, il révèle le thème principal de la pièce, déployé lors de diverses intrigues. À cette occasion, la compagnie est présentée, et lorsqu'elle a un mécène ou un protecteur financier, un hommage lui est rendu. Outre d'assurer une survie financière à la compagnie, la *loa* sert à rendre le propos intelligible.

intermèdes<sup>292</sup>, les danses<sup>293</sup>, que par la *mojiganga*. Cette dernière se déroule lors du final de la représentation. Si, originellement, il s'agit d'une farce représentée avec des masques et des costumes lors des fêtes publiques prenant leur origine dans le Carnaval, la *mojiganga* de la *comedia* se présente sous la forme d'un défilé comique des acteurs qui dansent tout en exhibant leurs masques et en saluant l'auditoire. De la sorte, ils dénoncent leur rôle, brisent l'impression d'adéquation entre, d'une part, le personnage de théâtre, et d'une autre, l'acteur. Ainsi, le déroulement de la représentation tend bien à exhiber au spectateur la théâtralité du théâtre et non à la dissimuler. À cela, rajoutons quelques mots sur les personnages de la *comedia* espagnole. Chaque *comedia* compte une vingtaine de personnages qui se répartit en personnages-types tels que le galant, qui est généralement protéiforme, la dame, le barbon, la soubrette ou encore le *gracioso*. Remarquons, tout d'abord, que le panel de ces personnages ne renvoie qu'à une infime partie de la réalité sociale de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où les ouvriers, les artisans travaillant de leurs mains, les négociants, les banquiers, les boutiquiers, les usuriers, en somme ces nouvelles professions qui émergent de toutes parts dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, ne sont pas représentées sur scène. Il en va de même pour les prêtres, les religieuses, les mères et les grands-parents. En ce sens, les personnages de la fiction ne reflètent pas l'étendue de la société espagnole baroque. Ensuite, les personnages de la *comedia nueva* sont des personnages-types, ils sont dénués de complexité psychologique, n'ont pas d'histoire personnelle, de caractéristiques identitaires comme un nom ou un prénom, mais renvoient à un imaginaire social, dans le sens où ils sont déterminés par des codes, connus et intégrés par tout le monde, lors d'une époque donnée. En aucun cas ces personnages-types ne sont construits à l'image des personnes du monde, et en ce sens, il n'est pas possible de définir l'esthétique de la *comedia nueva* dans son rapport d'adéquation à la réalité qui lui est extérieure.

Pour autant, s'il n'y a pas adéquation, il y a bien rapport analogique. En effet, parce que l'analogie se comprend comme un « rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes préalablement soumises à comparaison ; des trait(s) commun(s) aux réalités ainsi comparées, une ressemblance bien établie, une correspondance »<sup>294</sup>, il est possible de comprendre

---

<sup>292</sup> Entre la première et la seconde journée (que nous pouvons transposer par le mot « acte », pour plus d'intelligibilité) se déroule l'*entremés* qui est un petit acte burlesque, dont on peut faire remonter l'origine à ce qui agrémentait autrefois les banquets royaux. Il s'agit d'une manière d'introduire au cœur de la représentation la farce traditionnelle, tant appréciée du public.

<sup>293</sup> La danse se déroule entre la seconde et la troisième journée (ou « acte ») et est simultanée à un texte chanté en musique.

<sup>294</sup> Trésors de la Langue française informatisés.

tant les thèmes que les intrigues de la *comedia* espagnole, comme des transpositions, des modélisations des rapports sociaux en vigueur ou des préoccupations en circulation, dans l'Espagne et la Vice-Royaume d'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce sont ces thèmes que je tâcherai d'isoler et d'interroger à la lueur de la politique théo-logique de la connaissance, pour voir dans quelle mesure la *comedia nueva* est susceptible de reconduire la logique de la colonialité et la rhétorique de la modernité, alors dans leur première phase. C'est plus particulièrement à la thématique de l'honneur, masculin d'abord, car moins évident, et féminin ensuite, car plus prégnant, que je m'intéresserai, avant de porter mon attention sur le rôle de la foi. Les deux paragraphes consacrés à la question de l'honneur reprennent les analyses et les exemples de l'ouvrage de A. A. Van Beysterveldt intitulé *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la « comedia nueva » espagnole*, qui a été une lecture cruciale. Il s'agit de rendre compte de sa démonstration consistant à montrer comment l'honneur, omniprésent dans les pièces de *comedia nueva*, est lié à l'obsession de la pureté du sang. C'est à partir de cette démonstration que j'articulerai alors la question de la pureté du sang avec celle de la colonialité du pouvoir.

### 1.2.2. La pureté du sang et l'honneur masculin

J'aimerais, tout d'abord, commencer ce paragraphe par cette interrogation proposée par Albert A. Sicroff :

On pourrait se demander [...] si le souci de la pureté de sang n'a pas joué quelque rôle dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Car cette susceptibilité envers le *pundonor* qu'on trouve comme thème principal de la *comedia* espagnole, n'aurait-elle rien à faire avec la susceptibilité envers la question de la *limpieza de sangre* ? Ne serait-ce pas que le thème de la pureté de sang, dans la vie espagnole mettait un accent encore plus vif sur la valeur de l'honneur ?<sup>295</sup>

Je l'ai exposé un peu plus haut, la politique de la connaissance de la première forme de la modernité/colonialité est théologique et la notion de pureté du sang, telle qu'elle apparaît dans l'Espagne de l'Inquisition et de la Contre-Réforme est l'une des manifestations de cette classification épistémico-ontologique de la population mondiale en fonction de ces critères théologiques. Plus précisément, la notion de pureté de sang renvoie à une classification raciale

---

<sup>295</sup> Albert A. Sicroff, *Les Controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du XV<sup>e</sup>, au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier, 1960, p. 16.

qui introduit ce que Walter Mignolo<sup>296</sup> nomme la différence impériale : les Juifs, et les Maures seraient inférieurs aux Chrétiens de par leur religion, et la pureté du sang renverrait à l'assurance d'une supériorité ontologique de par une filiation purement chrétienne. Or, il semble que la *comedia nueva* fait référence à cette pureté du sang, mais de manière implicite, jamais frontalement, comme le suggère Albert A. Sicroff, en affirmant qu'« il est fort intéressant de remarquer qu'aucun dramaturge n'a jamais écrit une pièce sur le thème de la *limpieza de sangre* en dépit du fait que la vie quotidienne lui aurait fourni une ample provision de matériaux à ce propos »<sup>297</sup>. Je nuancerais tout de même ce propos, car il n'est pas vrai qu'aucun auteur dramatique de l'époque n'ait jamais écrit sur le sujet ; cependant, les pièces relatives à la question du statut du sang sont fort peu nombreuses, du moins les pièces qui y font explicitement référence. Cela s'explique, selon Albert A. Sicroff, par deux raisons principales. La première concernerait la difficulté et la dangerosité pour l'auteur, de créer un sentiment de sympathie entre le public et un personnage victime d'accusation concernant l'hypocrisie de son statut de Vieux Chrétien. La seconde concernerait la distance prise par la *comedia nueva* d'avec la tragédie. En effet, la *comedia* espagnole n'admet pas de situations inexorablement tragiques dont souffrirait un personnage. Or, si un personnage avait été victime de la « tare »<sup>298</sup> juive héritée de ses ancêtres, ni ses actions ni la grâce du Roi n'auraient pu le libérer de son déshonneur, ce qui aurait rendu sa situation éminemment tragique.

Cependant, si presque aucune intrigue de *comedia nueva* n'est articulée explicitement autour de la question obsessionnelle du statut du sang dans l'Espagne du Siècle d'Or, il semble que cette thématique soit implicite, en filigrane, et se dissimule derrière la thématique omniprésente de l'honneur. En effet, comme nous l'avons vu, dans ce contexte d'Inquisition et de Contre-Réforme, l'accusation de la part du *vulgo* d'être un chrétien converti était source de déshonneur, autrement dit de mort sociale, comme nous l'indique A. A. Van Beysterveldt :

La mort par suite du déshonneur, qui [...] était déterminée par de vagues analogies avec la rupture du lien mystique (par le péché) qui unit la créature avec Dieu, prend dans ce contexte une signification concrète, sociologique : la découverte de la tare juive dans le sang d'un individu entraînait son élimination de la société, faisait de

---

<sup>296</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*

<sup>297</sup> Albert A. Sicroff, *op. cit.*, p. 299.

<sup>298</sup> Les guillemets marquent la conception théo-politique de la connaissance adoptée ici.

lui *ipso facto* un infâme. L'atmosphère religieuse, dans laquelle baigne l'honneur au Siècle d'Or, a mis souvent un obstacle à la vision claire de cette vérité fondamentale : la notion de l'honneur dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle est étroitement liée à la question de la pureté de sang, qui elle-même est un problème d'origine religieuse, mais qui a exercé une influence profonde sur la vie sociale de cette époque.<sup>299</sup>

La question de l'honneur semble alors, dans le contexte de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, étroitement liée à celle du statut du sang, et une étude plus approfondie de l'honneur masculin me permettra de mieux cerner cette articulation. Cependant, avant d'amorcer cette étude, j'aimerais préciser cette définition de l'honneur, en distinguant les deux acceptions du terme recouvertes par deux noms différents en espagnol. Alors que le français ne tolère qu'un seul mot, le castillan en compte deux, il s'agit de *honor*, et de *honra*.

Le premier est d'essence spirituelle et se trouve en rapport avec la conscience. Pourtant il est variable, parce que la conception concernant les actions appropriées à l'honneur peut changer suivant les époques, les coutumes et les circonstances. Par contre, la *honra*, bien que d'essence spirituelle, elle aussi, est tout à fait imposée du dehors et consiste en l'approbation de nos actes par les membres de la communauté dont nous faisons partie.<sup>300</sup>

L'honor selon A. A. Van Beysterveldt, renvoie :

Dans la littérature hagiographique, [...]d'un côté, au sens de louange de Dieu et des saints, de l'autre, à celui de mépris d'honneurs terrestres de la part de la créature. Cet aspect sémantique du mot *honor* de révérence à Dieu, se retrouve chez les auteurs latins qui parlent des hommages rendus aux dieux, et, de là, aux héros divinisés et aux empereurs.<sup>301</sup>

Quand le terme *honor* semble alors faire référence à une dimension métaphysique, plus précisément théologique, celui d'*honra* renvoie à une dimension de l'ordre du physique, et du terrestre. Cela posé, nous pouvons voir avec plus de précision comment la question théologique de la pureté du sang s'articule avec les deux acceptions du terme « honneur ». Tout d'abord, comme dit précédemment, le statut du sang est une question considérée comme ontologique, dans la mesure où l'individu, quelles que soient ses actions, ne peut se défaire de sa généalogie, qui, une fois découverte est susceptible de le conduire à une mort sociale par déshonneur. En ce sens, le statut du sang est alors bien

---

<sup>299</sup> A. A. Van Beysterveldt, *op. cit.*, p. 5.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 38.

relié à la question de l'*honor*. Cependant, ce sont, la plupart du temps, les soupçons ou les accusations de la communauté, qui ouvrent une enquête sur le statut du sang d'un individu, et en ce sens la *limpieza de sangre* est liée au concept de *honra*. C'est ainsi que dans la *comedia nueva*, nous trouvons fréquemment employés autant les termes *honor* que *honra*, pour faire référence au statut du sang.

Voyons désormais comment la thématique de l'honneur est elle-même interconnectée avec la question de la pureté du sang, et comment elle entoure les personnages masculins de la *comedia nueva*. Tout d'abord, A. A. Van Beysterveldt remarque que la question de l'honneur est souvent liée, dans les intrigues de la *comedia nueva*, à celle des habits militaires. Dans *El Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón, il remarque que Doña Inés évince l'un de ses prétendants, car l'habit militaire lui a été refusé. Or, comme toute fonction honorifique était refusée aux individus qui n'étaient pas de Vieux Chrétiens, dans l'Espagne du Siècle d'Or, il y a fort à parier que Doña Inés craint que son prétendant se soit vu refuser cet habit, car il n'était pas de sang pur. A. A. Van Beysterveldt signale un schéma similaire dans *La Verdad sospechosa* du même auteur. Jacinta refuse d'y épouser Don Juan tant que l'habit militaire qu'il sollicite lui est refusé. Elle déclare :

Tant que l'obtention de son habit est suspendue,  
Il ne doit pas être mon mari,  
Et s'il ne l'obtient pas,  
Je considère cette tentative comme perdue.<sup>302</sup>

Si ce refus n'est pas explicité, il y a fort à penser qu'il est motivé par le fardeau qui pèserait sur le jeune couple et leur descendance, suspectés d'être des Nouveaux Chrétiens. Ainsi, pour A. A. Van Beysterveldt, si la question de la pureté du sang n'est jamais le thème principal de la *comedia nueva*, on la retrouve implicitement dans les intrigues ayant trait à l'obtention de l'habit militaire.

De plus, selon A. A. Van Beysterveldt, quand bien même le statut du sang d'un personnage ne serait pas mis en doute par l'attente de l'habit militaire, la préoccupation relative à la *limpieza de sangre* entoure tout de même implicitement les intrigues amoureuses de la *comedia nueva*. En effet, il n'est pas rare de voir

---

<sup>302</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La Verdad sospechosa*, [en ligne], URL : [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/LitHispano/docs/VerdadSospechosa\\_RuizAlarcon.pdf](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/LitHispano/docs/VerdadSospechosa_RuizAlarcon.pdf) dernière consultation le 04/01/2020.

« Que como ha tanto que está  
El hábito detenido  
Y no ha de ser mi marido  
Si no sale, tengo ya  
Este intento por perdido ». Je traduis.

certains mariages être mis en péril par peur que le *vulgo* ne s'en prenne à la réputation d'une famille par ses *murmuraciones*. A. A. Van Beysterveldt remarque que dans *El Dueño de las estrellas* d'Alarcón par exemple, Licurgo, fiancé de Diana, se voit accroché une médaille sur la poitrine par le roi de Crète. Cette médaille révèle que celui qui la porte possède trois qualités : celle du sang, celle de l'honneur (à comprendre comme *honra*), et celle des services rendus à la nation. Licurgo refuse d'épingler cette médaille en raison d'un soufflet que lui a donné Teón, le frère de Diana. En effet, ce soufflet l'ampute de la seconde qualité conférée par la médaille. Licurgo décide alors d'accumuler des mérites auprès du roi, avant de pouvoir à nouveau accrocher la médaille. Or, ce refus de porter l'insigne royal éveille des soupçons dans l'entourage de Licurgo, à tel point que Severo, le père de Diana, ne consent plus au mariage de sa fille, tant que Licurgo ne sera pas en mesure d'épingler à sa poitrine la médaille royale. Il est clair ici que Severo refuse de marier sa fille à Licurgo, car il craint pour la réputation de sa famille. En effet, en constatant que Licurgo ne porte plus sa médaille, les langues risquent de se délier et de supposer que Licurgo n'est pas de sang illustre, autrement dit, qu'il déroge au statut de sang pur. Or, il semble inenvisageable pour Severo de faire peser sur sa famille un pareil soupçon, de lui faire encourir le risque de déshonneur. Une fois encore la question du statut du sang est implicite, mais bien présente dans la *comedia nueva*, toujours selon A. A. Van Beysterveldt. Il cite également un autre exemple pour conclure à l'entremêlement de la question de la *limpieza de sangre* et des intrigues matrimoniales dans la *comedia nueva*. Il s'agit à nouveau de la *comedia* d'Alarcón *El Examen de maridos*. Blanca, jalouse de Doña Inés et du fait que le marquis de Fadrique lui fasse la cour, répand la rumeur que celui-ci a mauvaise haleine, qu'il a un ulcère et surtout qu'il est menteur et avare. Inés, sans préciser de quoi il s'agit, raconte au marquis que par sa faute, leur union rencontre des obstacles. Par conséquent, le marquis craint alors que l'on soupçonne la pureté de son sang et part immédiatement demander des explications à ce sujet, à son ami, le comte Carlos. À aucun moment Fadrique n'envisage que les obstacles à son mariage puissent être liés à autre chose qu'à sa qualité de Vieux Chrétien, et cela témoigne à nouveau que sur la scène du Siècle d'Or, se joue la même obsession pour le statut du sang que dans la société.

Dans d'autres *comedias*, l'articulation de l'honneur masculin et du judaïsme est plus explicite, selon A. A. Van Beysterveldt. Dans *l'Entremés de los Negros* de Simón Aguado, par exemple, il montre comment l'honneur est lié à une hiérarchie des êtres, elle-même justifiée par l'articulation du phénotype et de la religion. Dans cette intrigue, Rubio possède un esclave noir lui-même amoureux de Dominga, l'esclave du voisin prénommé Ruiz. Rubio accuse Ruiz d'en



profiter : de l'union charnelle des deux esclaves, Ruiz pourrait avoir de nouveaux esclaves qu'il serait susceptible de vendre. Suite à cette dispute entre les deux voisins, Rubio et Ruiz convoquent leur esclave respectif et leur interdisent de se fréquenter à nouveau. Ces derniers protestent, et Ruiz s'indigne que son esclave lui parle de la sorte, ce à quoi Dominga répond qu'elle n'est pas inférieure à lui bien que sur ses joues soient gravées au fer rouge les initiales SJ pour *Sine Jure*, signifiant en latin « sans droit », autrement dit, esclave. Il ne s'agit pas ici d'une revendication d'égalité entre tous les êtres humains, mais d'une référence au statut du sang du maître. En effet, Ruiz est juif, et à ce titre son esclave se considère comme supérieure à lui. Nous retrouvons ici la classification raciale de la planète instaurée par Las Casas entre la barbarie négative et la barbarie contraire – ce que Walter Mignolo nomme la différence coloniale et la différence impériale. Ainsi « l'idée que le Juif ne devait pas être considéré comme un être humain, que sa position sociale se trouvait à un niveau encore plus bas que celui des plus misérables dans la vie espagnole du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, se retrouve dans la production dramatique de ce temps »<sup>303</sup>. A. A. Van Beysterveldt s'intéresse également à *Las Paces de los reyes y Judía de Toledo* de Lope de Vega, au sein de laquelle David, le père de Raquel, verbalise clairement l'infamie dont est victime sa famille en raison de sa religion. À l'acte II, lorsqu'il apprend à son fils Lévi que Raquel est détenue par le roi, il affirme que « l'honneur étant refusé aux Juifs, il doit seulement considérer les profits qu'il peut espérer de cette liaison d'un roi avec sa fille »<sup>304</sup>. Nous pouvons alors en conclure que dans les intrigues de la *comedia*, la question centrale de l'honneur est toujours étroitement liée à la question des statuts du sang, que ce lien soit explicite ou non.

Le lecteur ou la lectrice pourrait objecter à cette démonstration que la thématique de l'honneur n'est pas le propre de la *comedia nueva*, que nous la retrouvons dans la tragédie classique française ou, bien avant, dans les romans de chevalerie français du XIII<sup>e</sup> siècle. Il pourrait également objecter que ces derniers influencent la *comedia* espagnole et qu'à ce titre l'honneur de la *comedia* espagnole n'est qu'une réminiscence de l'honneur chevaleresque. Cette idée est, d'ailleurs, soutenue par Claude Chauchadis dans sa thèse<sup>305</sup>. Mais s'il est vrai que la *comedia nueva* puise en partie ses origines dans le roman de chevalerie et dans le genre pastoral, il serait restrictif de ne voir dans l'honneur masculin des personnages de

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>305</sup> Claude Chauchadis, *La Loi du duel : le code du point d'honneur dans la société et la littérature espagnoles des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la dir. de Robert Jammes, soutenue en 1991, à l'Université Toulouse Jean Jaurès.

la *comedia* qu'une transposition de l'honneur chevaleresque français, comme le souligne A. A. Van Beysterveldt :

En France, dès le treizième siècle, la sensibilité primitive du chevalier tend à se développer au contact de formes de vie plus raffinées, reflétées, entre autres, dans les romans de Chrétien de Troyes. En Espagne, il faudra attendre jusqu'au seizième siècle avant que le genre chevaleresque – dont la période initiale est marquée par des traductions et des imitations des modèles français – et le genre pastoral fassent sentir notablement que des transformations importantes se sont opérées dans l'idéal chevaleresque espagnol. C'est sous l'influence de ces deux genres que des éléments artificiels se sont glissés dans la *comedia*, menaçant de réduire à un pur formalisme, à une formule théâtrale, le sentiment de l'honneur. Ce qui a fait garder à l'honneur espagnol son caractère authentique, c'est la nouvelle fonction qui lui incombe de mettre en valeur, outre la noblesse du chevalier espagnol, sa qualité de Vieux Chrétien. C'est par là qu'il contraste avec le sentiment de l'honneur français qui est en vigueur dans l'œuvre dramatique d'un Corneille.<sup>306</sup>

L'obsession pour l'honneur, fer de lance de la *comedia nueva*, est à différencier de l'honneur tel qu'il est conçu et présenté ailleurs, notamment dans le théâtre classique français. Dans ce dernier, l'honneur devient synonyme de gloire. Il s'agit, en effet, de mérites personnels qui relèvent de la sphère privée, de la réalité individuelle. La société n'a rien à voir avec cette gloire propre à l'individu. A l'inverse, dans l'Espagne du Siècle d'or, l'honneur est l'affaire de tous, car il est menacé par le *vulgo*, par ses soupçons et sa malveillance. Il suffit d'une rumeur, peut-être lancée par une famille concurrente, pour que le doute sur le statut d'une famille s'installe, ruinant ainsi sa réputation et sa place au sein de la société. Face à cette menace permanente, menace d'autant plus dangereuse qu'elle ne provient pas d'un individu, mais de la masse, du peuple indéfini et anonyme, le noble, le chevalier, tente désespérément de sauver son honneur par ses faits d'armes ou par ses services rendus à la patrie. Mais cette tentative est aussi désespérée qu'inutile, puisque rien ne peut sauver du déshonneur le Nouveau Chrétien, comme le note, là encore, A. A. Van Beysterveldt :

Dans la conscience de [l'individu] s'engage une lutte entre le sentiment de sa valeur propre, la « *hombria* », et la paralysante incertitude de voir reconnue cette « *hombria* » par une société soupçonneuse et mal intentionnée. En face de l'épée toujours brandie de la pureté de sang entre les mains du *vulgo* anonyme et hostile, se dresse, avec une arrogance à la fois orgueilleuse et désespérée, l'affirmation du sentiment de l'honneur de la part de l'individu isolé, de l'« *hidalgo* », du « *caballero* ».<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> A. A. Van Beysterveldt, *op. cit.*, p. 41.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 21.

Certes, la défense de l'honneur prenant des allures chevaleresques est omniprésente dans la *comedia nueva* et elle se traduit la plupart du temps par des duels à mort, notamment dans la *comedia* de cape et d'épée. A titre d'exemple, A. A. Van Beysterveldt évoque Licurgo dans *El Dueño de las estrellas* qui devrait tuer Teón pour laver son honneur du soufflet qu'il lui a donné, et Sebastián dans *La Culpa busca la pena* d'Alarcón, qui tue son meilleur ami – qui pourtant lui a sauvé la vie à deux reprises –, car il avait offensé son père. Cependant cette reconquête de l'honneur par les faits d'armes, ou la mise à mort de l'offenseur, est moins à comprendre en tant qu'obsession pour la gloire personnelle, qu'en tant que réaction, peut-être désespérée, du noble ou du chevalier face à l'intrusion d'une nouvelle dimension à l'honneur alors en circulation, celle de la pureté du sang. Ainsi – c'est du moins la thèse de A. A. Beysterveldt, que je reprends à mon compte ici – même si l'honneur masculin, la *hombria*, dans le Siècle d'Or espagnol, et dans sa dramaturgie, présente de fortes similitudes avec l'honneur chevaleresque, il n'en est pas qu'une simple transposition, car il est toujours directement ou indirectement lié à la question de la pureté du sang, que, quant à moi, j'assimile à l'une des manifestations de la politique théologique de la connaissance.

### 1.2.3. La question de l'honneur féminin

Si les critiques littéraires<sup>308</sup> s'accordent généralement sur le fait que l'honneur est une thématique centrale dans les intrigues de la *comedia nueva*, si elles en font même le motif principal, il me semble nécessaire de distinguer deux modalités de l'honneur dans la *comedia* espagnole en différenciant l'honneur féminin de l'honneur masculin. Dans les deux cas, il me semble que l'honneur est soutenu par une politique théologique de la connaissance, seulement, si j'ai réduit l'expression de l'honneur masculin dans la *comedia nueva* aux questions de statut du sang, il m'apparaît que l'honneur féminin n'est pas uniquement à interpréter en fonction de la différenciation entre Vieux et Nouveau Chrétien.

Tout d'abord, l'honneur des personnages féminins de la *comedia nueva* est toujours rattaché à leur chasteté, contrairement à l'honneur masculin, comme le remarque A. A. Van Beysterveldt :

---

<sup>308</sup> Voir à ce sujet Charles Vincent Aubrun, *op. cit.* Voir également : Encarnación Irene Serrano Martínez, « Honneur » y « honor » : su significación a través de la literatura francesa y española (desde los orígenes hasta el siglo XVI), Murcia, Universidad de Murcia, 1956.

C'est sous une double forme que l'honneur fondé sur la vertu personnelle a reçu une expression dans le théâtre du Siècle d'or espagnol. En premier lieu l'honneur de la femme : il consistait, en effet, dans la conduite vertueuse de celle-ci. [...] Dans la plupart des *comedias*, la valeur et la dignité de la femme sont fondées sur le souci qu'elle prend de conserver intacte sa chasteté.<sup>309</sup>

Dans *El Mejor Alcalde el Rey* de Lope de Vega, par exemple, la thématique de la virginité d'Elvira est le motif de la pièce. Rappelons brièvement les éléments principaux de l'intrigue : Elvira est la fille d'un riche fermier prénommé Nuño et est promise à Sancho, dans la mesure où le seigneur de Galice, Tello, a donné son aval pour réaliser cette union. Tello fait l'honneur à Sancho d'assister à la noce, mais est foudroyé par la beauté d'Elvira, et afin de la faire sienne, reporte le mariage au lendemain. Il profite de la nuit tombée, pour faire enlever la jeune fille par ses domestiques. À l'acte II, Elvira, prisonnière de Tello, résiste à ses avances, voici les propos qu'elle lui tient :

À quoi te sert de me tourmenter  
Tello, avec autant de rigueur ?  
Ne vois-tu pas que j'ai de l'honneur  
Et que c'est te fatiguer et me fatiguer ?  
[...] Et en toi, en fonction de ce que je vois  
Ce n'est pas de l'amour, mais vouloir  
M'enlever à moi tout l'être  
Que le ciel m'a donné dans l'honneur.  
Tu es la source de mon déshonneur,  
Et moi, je dois me défendre.<sup>310</sup>

Ces vers montrent bien que l'honneur et la virginité des personnages féminins sont employés comme synonymes dans la *comedia nueva*. Pour autant, la virginité féminine dans l'absolu n'est pas une valeur honorable, il s'agit plus précisément de la virginité pré-nuptiale. En effet, l'acte de chair hors mariage est déshonorant pour le personnage féminin – ce qui n'est pas le cas pour son

---

<sup>309</sup> A. A. Van Beysterveldt, *op. cit.*, p. 107.

<sup>310</sup> Lope de Vega, *El Mejor Alcalde el rey*, [en ligne], URL : <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70693.pdf>, dernière consultation le 28/09/2018.

« ¿ De qué sirve atormentarme,  
Tello, con tanto rigor ?  
¿ Tú no ves que tengo honor,  
Y que es cansarte y cansarme ?  
[...] Y en ti, según lo que veo,  
No es amor, sino querer  
Quitarme a mí todo el ser  
Que me dió el cielo en la honra.  
Tú procuras mi deshonor,  
Y yo me he de defender ». Je traduis.

acolyte masculin –, mais cette « infamie »<sup>311</sup> peut être réparée par un mariage a posteriori, comme le note A. A. Van Beysterveldt. Il remarque que dans *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, par exemple, Isabel est violée par le capitaine Don Álvaro Ataide, et perd alors sa virginité. Le père d'Isabel, Crespo supplie, un genou à terre, le capitaine d'épouser sa fille, pour lui rendre son honneur. Il est d'ailleurs prêt à ajouter à la dot de sa fille la vente de tout ce qu'il possède, ainsi que sa personne et celle de son fils en tant qu'esclaves. Force est de constater alors l'importance que revêt le mariage en termes de réparation pour le père d'Elvira, afin que sa fille regagne son honneur. A. A. Van Beysterveldt remarque également que le déshonneur n'est pas en lien avec la responsabilité du personnage féminin. Qu'il s'agisse d'un acte charnel consenti ou d'un viol, le personnage féminin des *comedias nuevas*, perd systématiquement son honneur lorsqu'il perd sa virginité dans un autre cadre que celui de la nuit de noces.

Si le père d'Isabel est prêt à offrir en dot tout ce qu'il possède à Don Álvaro Ataide, ce n'est pas simplement par amour paternel, ou par sens du sacrifice, selon A. A. Van Beysterveldt. En effet, dans les *comedias* espagnoles, la perte de son honneur par un personnage féminin ne le concerne pas uniquement, dans la mesure où ce sont tous les hommes qui lui sont affiliés, à savoir, le plus généralement, le père et le frère, qui sont conséquemment déshonorés. Dans la logique de Crespo, il est alors moins infamant d'être esclave, que d'avoir une fille dont l'honneur a été bafoué.

Or, si la perte de la virginité pré-nuptiale est déshonorante, pour le personnage et pour les membres masculins de sa famille, cette perte ne constitue pas l'unique source de déshonneur. En effet, pour A. A. Van Beysterveldt, moins que la virginité c'est la chasteté des personnages féminins qui garantit leur honneur. Ainsi, toute relation extra-conjugale d'un personnage féminin est à l'origine de son déshonneur.

L'adultère de la part du mari n'affaiblit pas la structure de la famille, celui de la femme, par contre, y porte atteinte. [...] Les activités sexuelles extra-conjugales de la femme lui font perdre la « vergüenza » et déteignent sur celle des membres masculins de la famille, de même qu'elles compromettent la « hombría » du mari.<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> L'utilisation de guillemets permet de signifier que ce terme provient de la théopolitique de la connaissance.

<sup>312</sup> A. A. Van Beysterveldt, *op. cit.*, p. 113.

À titre d'exemple, A. A. Van Beysterveldt pense à *La Perfecta Casada, prudente sabia y honrada* d'Alvaro Cubillo de Aragón. Dans cette œuvre, Estefanía est mariée à Don César, connu de tous pour ses nombreuses infidélités, notamment avec Rosimunda. Si Estefanía souffre en silence de la situation, elle soutient, non seulement, publiquement son époux – notamment lorsque le roi de Sicile se rend chez Estefanía pour l'entretenir sur les frasques de son mari –, mais refuse catégoriquement de pratiquer elle-même l'adultère. Ainsi, une relation extra-conjugale est tolérée lorsqu'elle est menée par le personnage masculin, mais reste de l'ordre de l'inenvisageable quand elle serait relative au personnage féminin. Ce paradoxe peut également être illustré par l'attitude des divers personnages féminins de *El Amor constante* de Guillén de Castro, selon A. A. Van Beysterveldt. Dans cette *comedia* le roi, alors marié, est éperdument amoureux de Nísidia, fiancée à Celauro. Le refus de Nísidia de répondre aux avances de son souverain plonge le roi dans un chagrin d'amour tel que sa femme intervient auprès de Nísidia pour lui demander de feindre des paroles, afin d'apaiser le tourment de son époux. L'abnégation de la reine est alors similaire à celui d'Estefanía qui entreprend de tisser une relation d'amitié avec Rosimunda. Dans ces deux cas de figure, l'adultère du mari est excusé par son épouse, et ne perturbe pas l'ordre familial. À l'inverse, l'adultère du personnage féminin, ou simplement la rupture de ses fiançailles sont absolument proscrits de la *comedia nueva*. C'est ainsi que Nísida se refuse au roi, à tel point que celui-ci l'emprisonne et fait également enfermer son père pour avoir une prise affective sur elle. Comme cette ultime stratégie ne fonctionne pas, il l'oblige à choisir entre la mort par empoisonnement ou le mariage avec lui. Nísidia choisit alors de mourir. Ces deux exemples montrent ainsi comment l'honneur du personnage féminin dépend de sa chasteté, ce qui n'est absolument pas le cas des personnages masculins.

De plus, comme je l'ai déjà dit, l'honneur d'un personnage féminin met également en jeu celui des membres masculins de sa famille. Ainsi, l'adultère, ou un comportement non chaste de la part d'un personnage féminin met en péril l'honneur de son mari, de son père, ou de ses frères, selon A. A. Van Beysterveldt. C'est ainsi que dans *Cuánto se estima el honor*, le déshonneur de Célia oblige le duc, son père, à l'assassiner, pour échapper au sien. En effet, Célia, amoureuse de son cousin Alejandro, est l'objet de convoitise du prince, qui un soir, s'introduit dans sa chambre. Lorsque cette affaire est rendue publique, le prince prétend que des recherches secrètes ont révélé que Célia n'est pas la fille du duc, mais de deux domestiques. Il interdit alors à Alejandro de l'épouser compte tenu de sa basse naissance. Il révèle également sa passion dévorante au

Duc, tout en lui indiquant qu'il n'y a pas d'offense puisque Célia n'est pas sa fille. Célia, qui a été déshonorée par l'intrusion du duc dans sa chambre, ne pourra être épousée en raison de sa prétendue basse naissance, et est condamnée à rester entre les mains du prince. Le duc, qui n'a pas été dupe du mensonge du prince, décide de transpercer la poitrine de Célia d'un coup de poignard : puisqu'il ne peut pas tuer le prince qui est de sang royal, la seule manière de récupérer son honneur est alors de donner la mort à sa fille. Dans *El Caballero bobo* de Guillem de Castro, Anteo, le fils aîné du duc, ne souhaite pas se marier, car il trouve intolérable que l'homme marié dépose son honneur entre les mains de sa femme, et qu'il soit ainsi soumis à la chasteté de celle-ci. Dans *Engañarse engañando* du même auteur, le marquis, devant les injonctions au mariage de son père, explique qu'il refuse le mariage, car il ne veut pas lier son honneur à l'inconstance d'une femme. Enfin, Don Juan Roca, dans *El Pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca, s'exclame :

Il savait peu de l'honneur,  
Le législateur tyran  
Qui a mis dans des mains étrangères  
Et non dans les miennes, ma réputation.<sup>313</sup>

Ainsi, dans la *comedia* du Siècle d'or, l'honneur des personnages féminins dépend de leur vertu et la réputation de l'époux, du père ou du frère est elle-même relative à la chasteté de l'épouse, de la fille ou de la sœur.

Or, j'identifie deux raisons principales à l'entremêlement de l'honneur et de la chasteté féminine, et elles sont toutes deux théologiques. La première consiste à penser que par sa virginité « la femme »<sup>314</sup> transcende sa condition terrestre et se rapproche du divin. En effet, en conservant sa virginité, « la femme » se fait symboliquement l'égale de la Sainte Vierge. Or, la perpétuelle virginité de Marie l'empêche, non seulement, d'être assimilée à Ève, responsable de la chute des hommes, mais surtout, témoigne de la divinité de son fils. De la sorte, la virginité de la mère du Christ est la condition nécessaire, mais implicite du dogme. Sans m'aventurer dans une étude herméneutique des textes bibliques – qui dépasserait largement mon domaine de compétence – je peux, tout de

---

<sup>313</sup> Calderón de la Barca, *El Pintor de su deshonra*, [en ligne], URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/83570271.pdf>, dernière consultation le 04/01/2020.

« Poco del honor sabía  
El legislador tirano,  
Que puso en ajena mano  
Mí opinión y no en la mía ». Je traduis.

<sup>314</sup> Les guillemets soulignent que j'adopte momentanément une perspective théo-logique de la connaissance.

même, envisager la maternité virginale de Marie comme parabole de la rédemption humaine. En étant vierge, elle l'est symboliquement du péché originel, et ainsi elle enfante un être parfait et pur. Dans une conception théologique, la conservation de leur virginité prématrimoniale est alors, pour les femmes, un moyen de se rapprocher de la pureté du Père créateur, comme le signale A. A Van Beysterveldt :

Pour la femme il n'y a point incompatibilité entre la morale chrétienne et les normes auxquelles elle doit obéir dans la *comedia*. [...] L'observation de la chasteté ne doit pas s'inspirer de motifs terrestres, mais la femme doit penser que, grâce à sa virginité, elle se fait l'égal de la Sainte Vierge, et l'épouse du Christ. [...] Les aspirations de la femme – telles que le théâtre classique les reflète fréquemment – à s'attribuer une valeur sublime, comparable à la plus haute noblesse, jettent finalement leurs racines dans cette conception religieuse de la chasteté féminine.<sup>315</sup>

Si, certes, la virginité prématrimoniale devient, au cours des siècles, une injonction sociétale, il n'en demeure pas moins que cette injonction prend sa source de la morale chrétienne, comme le note A. A. Van Beysterveldt :

Les exigences de l'honneur et celles de la morale chrétienne se renforcent ainsi mutuellement en se confondant. À ce sujet, il s'agit de mettre en relief le caractère essentiellement chrétien que prend la notion de l'honneur féminin [...]. Ce contraste est dû au fait que, pour la femme, le souci de chasteté était à la fois une vertu chrétienne et un impératif social. Par conséquent, l'exercice de cette vertu constituait pour elle une garantie de participer, en toute conscience, à la communauté spirituelle de l'Église et en même temps à la société terrestre<sup>316</sup>.

De plus, si la virginité prématrimoniale, ou plus généralement l'attitude chaste déterminent l'honneur féminin, cet honneur féminin peut déteindre sur la réputation des personnages masculins. En somme du contrôle de la sexualité des personnages féminins dépend l'honneur des personnages masculins, mais l'inverse n'est pas vrai. Cette différence fondamentale est alors, peut-être, à comprendre – dans le contexte de l'Inquisition et de la Contre-Réforme où la question du statut du sang est primordiale – comme relative au contrôle de la natalité. Garantir qu'une femme est vierge, et l'enjoindre à un comportement chaste, sont, en effet, des moyens de tracer la paternité de la descendance qu'elle engendre. Dans un contexte où l'obsession générale concerne la « pureté du sang »<sup>317</sup>, autrement dit, la qualité de Vieux ou de Nouveau Chrétien d'une

---

<sup>315</sup> A. A Van Beysterveldt, *op. cit.*, p. 107.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>317</sup> Les guillemets signalent que nous adoptons momentanément le prisme théo-politique de la connaissance.



famille, enfanter un « bâtard »<sup>318</sup> consiste à prendre le risque d'être soumis aux doutes du *vulgo*, et au déshonneur. De la sorte, l'honneur féminin et masculin se rejoindraient dans une même préoccupation relative au statut du sang. Ainsi, la chasteté, comme condition de l'honneur des personnages féminins de la *comedia* espagnole, prend ses origines dans une conception théologique chrétienne. C'est alors à ce titre que j'affirme, grâce à l'ouvrage A. A. Van Beysterveldt, que la thématique de l'honneur, non seulement omniprésente dans la *comedia nueva*, mais surtout, consubstantielle à ce genre, repose sur les présupposés idéologiques de la politique théo-logique de la connaissance.

#### 1.2.4. Foi et fonction didactique de la *comedia nueva*

Comme le lecteur ou la lectrice le sait, les *comedias nuevas* sont données dans les *corrales*, autrement dit dans des cours d'immeubles des grandes villes marchandes ayant connu un processus d'urbanisation et de croissance démographique colossal avec l'arrivée des métaux précieux et des produits exotiques en provenance de la Nouvelle Espagne. Si le fort exode rural que connaît l'Espagne est la conséquence de l'essor de l'emploi dans les grandes villes espagnoles telles que Séville ou Madrid, ces dernières sont également des lieux de perte où la prostitution, les rixes et les beuveries fleurissent. Dans *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina, par exemple, Don Juan et le marquis de la Mota font ostensiblement référence à la prostitution en se raillant des filles de joie sévillanes mises au rebut, car trop vieilles ou malades.

DON JUAN : Quoi de neuf à Séville ?

MOTA : Tout a changé dans cette capitale.

DON JUAN : Les femmes ?

MOTA : Cause entendue.

DON JUAN : Inès ?

MOTA : Elle part pour Vejel.

DON JUAN : Bon endroit pour vivre, celle qui si dame y naquit.

MOTA : Le temps l'a exilée à Vejel.

DON JUAN : Qu'elle y meure. Constanza ?

MOTA : Elle fait peine à voir, avec son front et ses sourcils pelés. Les Portugais l'appellent vieille, et elle croit entendre belle.

DON JUAN : Oui, car en portugais *velha*, sonne comme *bella* en espagnol. Et Teodora ?

MOTA : Cet été, elle a échappé au mal français par un torrent de sueur : elle est depuis si tendre et si fraîche qu'avant-hier elle m'a craché une dent, enrobée de mille autres fleurs.

---

<sup>318</sup> *Idem.*

DON JUAN : Julia, celle de la rue de la lanterne ?

MOTA : Elle lutte avec ses fards.

DON JUAN : Se vend-elle toujours pour de la truite ?

MOTA : Maintenant elle se donne en tant que morue.

DON JUAN : Le quartier de Chanterainettes est-il bien peuplé ?

MOTA : Rainettes pour la plupart.

DON JUAN : Et les deux sœurs vivent-elles encore ?

MOTA : Et aussi cette guenon de Tolu, leur maquerelle de mère qui leur enseigne la doctrine<sup>319</sup>.

Dans la même veine, Madrid est appelée, non sans raison, la Babylone moderne. Dans de pareils contextes, « la voix du Christ et celle des apôtres se perdent, même si elles sont relayées par les prédicateurs ».<sup>320</sup> C'est alors que la fonction didactique de la *comedia nueva* intervient. Ainsi, « l'habileté du dramaturge consiste précisément à dire au peuple, certes, ce qu'il veut entendre, mais aussi, ce qu'il ne veut plus écouter à l'église »<sup>321</sup>. Il ne s'agit pas d'indiquer au spectateur une morale explicite, mais de lui proposer sur scène un questionnement d'ordre théologique, en lui soumettant des éléments de réponse, qu'il pourra, à l'aide parfois du prêtre, interpréter. Ces questionnements sont le plus souvent relatifs à l'obtention du paradis et aux péchés des mortels. Il s'agit de savoir, par exemple, si pour gagner le ciel il faut vivre dans la dévotion et si le salut de l'âme est systématiquement refusé aux pécheurs. Pour autant, la charité chrétienne, le pardon chrétien ou encore la confession, la messe ou l'absolution ne sont pas représentées sur scène. Plus encore, il semble que d'une certaine manière les dramaturges cautionnent certains des péchés condamnés par l'Église, comme la jalousie, l'idolâtrie amoureuse, ou la déraison, qu'ils reproduisent sur scène et qui sont pardonnés au sein de l'intrigue. Les seuls péchés condamnés dans la dramaturgie de la *comedia nueva* sont ceux qui perturbent l'ordre social établi. En effet, l'ordre terrestre est compris comme le résultat de la volonté divine, et toute perturbation de cet ordre irait à l'encontre du dessein divin. Ceux qui mettent à mal le projet de Dieu reçoivent des avertissements, et s'ils ne les prennent pas en considération, ils en subissent les conséquences, car l'harmonie divine est

---

<sup>319</sup> Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville*, [en ligne], URL :

[https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjU1v-7ruDdAhVMXBoKHcJnAHcQFjAAegQICRAC&url=http%3A%2F%2Flectures.actives.free.fr%2FEspace\\_eleves\\_2004\\_2005%2F1Litteraire%2FDocuments%2FTirso.doc&usq=AOvVaw2UHKl\\_qn\\_B7oiy44v9h7S3](https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjU1v-7ruDdAhVMXBoKHcJnAHcQFjAAegQICRAC&url=http%3A%2F%2Flectures.actives.free.fr%2FEspace_eleves_2004_2005%2F1Litteraire%2FDocuments%2FTirso.doc&usq=AOvVaw2UHKl_qn_B7oiy44v9h7S3) dernière consultation le 29/09/2018.

<sup>320</sup> Charles Vincent Aubrun, *op. cit.*, p. 227. « Se pierde la voz de Cristo y las de los apóstoles, incluso repetidas por los predicadores ». Je traduis.

<sup>321</sup> *Loc. cit.*, « la habilidad del dramaturgo consiste precisamente en no dejar de decir al pueblo lo que él quiere oír, pero además algo por añadidura que no quiere oír con atención en la iglesia ». Je traduis.

toujours *in fine* rétablie. À titre d'exemple canonique je pense au sort de Don Juan dans *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina. Après avoir trompé la duchesse Isabela à Naples, Don Juan se moque de Tisbea à Tarragone, et se raille de Doña Ana de Ulloa à Séville pour enfin tromper Aminta. Il n'écoute pas les diverses injonctions de son père à revenir à la raison en respectant l'ordre moral, et finit par tuer en duel le commandeur Ulloa. Or, si l'autorité paternelle est incapable d'enjoindre à Don Juan de cesser de perturber l'ordre social, le monarque est tout aussi incompetent dans sa tâche puisqu'il ne parvient pas à imposer la justice, et protège les frasques de Don Juan face aux requêtes de ceux qu'il a abusés. Au final, la statue du commandeur en entraînant Don Juan dans les flammes se charge de punir le perturbateur, pour autant cette statue n'incarne pas le père Ulloa, mais bien une puissance céleste. La statue à l'effigie du commandeur fait office d'intercesseur entre Dieu et le pécheur et est instrumentalisée pour la réalisation de la justice divine, selon Pierre Guenoun<sup>322</sup>. Ainsi, les *comedias* espagnoles dispensent de manière officieuse et, certes, peu orthodoxe, un enseignement clair et simple illustrant à la fois la toute-puissance divine et considéré comme la faiblesse et l'ignorance des hommes qui tentent de perturber l'ordre social, réalisation du dessein divin. Ce sont donc les motifs thématiques des *comedias nuevas* qui me permettent de voir dans ce genre canonique du théâtre européen le corollaire esthétique de la première forme de la modernité/colonialité. En effet, parce que cette dernière repose sur une politique théo-logique de la connaissance et que tant l'honneur masculin et féminin – au cœur des intrigues du théâtre espagnol – que la fonction didactique de ce genre théâtral, sont systématiquement fondés sur des questions d'ordre théologique, j'en viens à penser que la *comedia* espagnole est le produit de la première modernité/colonialité dont elle reconduit la rhétorique et la logique.

Si la *comedia nueva* naît dans la péninsule ibérique au Siècle d'Or, elle sert également de modèle outre-Atlantique aux productions mexicaines. En effet, comme le soulignent Yolanda Argudín et María Luna Argudín, durant le XVII<sup>e</sup> siècle « le théâtre au Mexique n'est pas autre chose qu'une copie des modèles espagnols, adaptés à la recherche d'une différenciation "de l'espagnol", dans une quête "du mexicain" »<sup>323</sup>. Or, ces modèles se trouvent être les auteurs de *comedias nuevas* espagnoles, et plus particulièrement Lope de Vega, Tirso de Molina et

---

<sup>322</sup> Pierre Genoun, *L'Abuseur de Séville*, Paris, Montaigne, 1962.

<sup>323</sup> Yolanda Argudín, María Luna Argudín, *Historia del teatro en México desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama Editorial, 1986, p. 37. « El teatro en México no es otra cosa que la copia de modelos españoles adaptados a la búsqueda de identidad diferente de "lo español" en una búsqueda por "lo mexicano" ». Je traduis.

Calderón. Ces modèles se diffusent grâce à une réglementation rigide qui, selon Walter Mignolo, « favorise de préférence la représentation d'œuvres étrangères, arrivées de la péninsule, celles de certains auteurs du Siècle d'Or, au détriment de la production nationale »<sup>324</sup>. Certains auteurs dramatiques de la Vice-Royauté d'Espagne marquent tout de même le XVII<sup>e</sup> siècle par des *comedias nuevas* influencées par celles importées d'Espagne. C'est ainsi que la seule pièce conservée de Matías de Bocanegra, la *Comedia de San Francisco de Borja*, « par sa structure et par sa versification variée, a montré l'évolution vers la comédie de Lope de Vega »<sup>325</sup>. Si Agustín de Salazar y Torres est perçu par Rodolfo Usigli comme un auteur espagnol dans la mesure où il compose la majorité de ses pièces dramatiques en Espagne, pays dans lequel il vit à partir de ses dix-huit ans, il n'en demeure pas moins qu'il grandit au Mexique, et qu'il figure dans les anthologies du théâtre mexicain. Or, selon Antonio Magaña Esquivel certaines de ses pièces auraient « [...] mérité d'être attribuées à Tirso et toutes ont gagné le goût de la critique »<sup>326</sup>, c'est dire à quel point elles s'inscrivent dans la veine du Siècle d'Or. Mais ce sont surtout aux œuvres de Juan Ruiz de Alarcón que je pense, et que j'ai d'ailleurs déjà citées, car il écrit la majeure partie de ses pièces en Espagne. Il n'en demeure pas moins qu'il reste profondément mexicain, identité dont il pâtit et qui lui vaut des surnoms tels que « satyre des muses, babouin des poètes, poète entre deux plats »<sup>327</sup>. De plus, ses pièces sont également fréquemment sur les scènes de la Vice-Royauté d'Espagne. Enfin, je devrais mentionner Sor Juana Inés de la Cruz qui écrit à « l'apogée de la *comedia* espagnole, [...] dont l'influence arriva jusqu'à [elle] au travers de représentations ou de lectures de Calderón, Lope, Moreto, Rojas et Ruiz de Alarcón »<sup>328</sup>. Sans nier les particularités de la production dramatique de celle que l'on nomme en son siècle la dixième muse, notons simplement que ses comédies telles que *Los Empeños de una casa* ou ses autosacramentales comme *El Narciso divino* se fondent sur des pièces de Calderón de la Barca, à savoir respectivement *Los Empeños de un acaso* et *Eco y Narcisa*.

---

<sup>324</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y Realidad del teatro mexicano hoy* (1533-1960), *op. cit.*, p. 81. « [...] favorece de preferencia la representación de obras extranjeras, llegadas de la península, las de algunos autores del siglo de oro con menoscabo de la producción nacional ». Je traduis.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 63, « por su estructura y por su ariada versificación, vino a probar la evolución hacia la comedia lopesca ». Je traduis.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 64. « [...] Ser atribuidas a Tirso y todas ganaron el aprecio de la crítica ». Je traduis.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 68. « Sátiro de las musas, zambo de los poetas, poeta entre dos platos ». Je traduis.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 76-77. « Era el epogeo de la comedia española, [...] cuya influencia llegó a sor Juana a través de representaciones o lecturas de Calderón, Lope, Moreto, Rojas y Ruiz de Alarcón ». Je traduis.

Ainsi, la *comedia nueva* est une forme canonique tant du théâtre européen que du théâtre mexicain, et mes analyses concernant la place de la théologie et de la pureté du sang dans la *comedia nueva*, s'appliquent aux œuvres de part et d'autre de l'océan. La *comedia nueva* n'est probablement pas la seule forme dramatique qui fait office de corollaire esthétique à la politique théo-logique de la connaissance de la première forme de la modernité/colonialité<sup>329</sup>, cependant, il me semble que compte tenu de son importance tant en Espagne qu'au Mexique dans l'histoire du théâtre, il était nécessaire de s'attarder sur son étude.

### 1.3. Ego-politique de la connaissance et polymorphie esthétique

Il s'agit désormais de mettre en exergue, parmi les formes canoniques du théâtre européen et mexicain, ce qui pourrait être le corollaire dramatique de la seconde modernité, correspondant, rappelons-le, à une politique ego-logique de la connaissance. Mes recherches m'ont conduite à étudier plusieurs formes que j'ai associées alors, pour des raisons diverses, à la seconde modalité de la modernité/colonialité, comme le lecteur ou la lectrice pourra le constater dans les paragraphes qui suivent. Ces formes, ce sont celles du drame bourgeois, du drame romantique, du drame réaliste et naturaliste et des réécritures des mythes antiques de ceux que la postérité a appelés les Modernes. Il s'agit d'une liste non exhaustive, qui mériterait, sûrement, d'être complétée. Cependant, si j'ai limité mon étude à ces formes, c'est, d'une part, parce que j'ai voulu me centrer sur les formes canoniques du théâtre européen et mexicain des siècles de l'expansion et de l'apogée des empires coloniaux français et britannique, correspondant, selon Walter Mignolo à la seconde modernité/colonialité. D'autre part, il m'a semblé que le panel de ces formes canoniques était suffisant pour dégager une méta-esthétique ego-logique.

#### 1.3.1. L'ego-logie de la connaissance du drame bourgeois

La première forme canonique du théâtre sur laquelle j'aimerais centrer mon étude correspond au drame bourgeois. Encore une fois, c'est un constat historico-géographique qui m'y conduit. Nous l'avons vu, l'intronisation d'une ego-logie aux côtés d'une théo-logie de la connaissance, au XVIII<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>329</sup> Bien évidemment, il ne s'agit pas de réduire la *comedia nueva* à cette dimension, mais de signaler que l'aspect moderne et colonial est un trait saillant de son identité.

correspond au moment de la supplantation du Royaume d'Espagne par la France, l'Angleterre et l'Allemagne, en Europe. Or, à cette même période émerge, en France, un genre qui influencera la dramaturgie de toute l'Europe, à savoir le drame bourgeois, autrement appelé le genre sérieux. Comme le souligne Robert Abirached, « les traits constitutifs du personnage bourgeois, que le drame sérieux avait esquissés au XVIII<sup>e</sup> siècle, se précisent avec netteté entre la Restauration et la III<sup>e</sup> République »<sup>330</sup>. Ce changement de paradigme esthétique introduit par le drame bourgeois – changement que je préciserai – ne sera pas anecdotique, mais emblématique, dans la mesure où il déterminera la dramaturgie des siècles suivants. Ainsi, en France, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans ce cœur de l'Europe, à l'époque des Lumières – mouvement philosophique, rappelons-le, en partie responsable du changement de paradigme épistémique instaurant l'avènement de la seconde modernité – un genre théâtral nouveau apparaît.

Ce genre est, non seulement, fondamental pour l'Histoire du théâtre français, mais semble l'être également pour celle du théâtre mexicain. En effet, ce dernier est marqué par l'influence du changement de paradigme épistémique qui parcourt l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Antonio Magaña Esquivel, en notant que « l'irrésistible invasion des idées modernes politiques et sociales, malgré les barrières mises à l'importation de livres, produit désorientation ou déséquilibre chez les auteurs de l'époque »<sup>331</sup>. Ces idées modernes, ce sont celles des philosophes des Lumières, mais aussi celles des physiciens et mathématiciens, qui se caractérisent par un humanisme séculier prônant rationalité et matérialisme. Dans les malles voyagent *l'Encyclopédie*, les écrits de Diderot, Voltaire, Rousseau et Montesquieu, mais également les comédies de Molière, en témoignent la traduction et l'adaptation du *Tartuffe* par Miguel Hidalgo à San Felipe Torresmochas. Fleurissent alors des pièces de mœurs ayant à cœur de rendre compte des coutumes d'un peuple encore non-représenté sur la scène. C'est ainsi que José Agustín de Castro écrit *El Charro*, un « monologue dont le personnage principal s'appelle Perucho Chávez et dont l'action se passe dans la loge d'un couvent de Puebla ; il est écrit dans un langage populaire, rustique, avec un sceau typiquement mexicain »<sup>332</sup>. Mais c'est surtout

---

<sup>330</sup> Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 151.

<sup>331</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y Realidad del teatro en México*, op. cit., p. 97. « La incontenible invasión de las modernas ideas políticas y sociales, pese a las barreras opuestas a la importación de libros, producían desorientación o desequilibrio en los autores de la época ». Je traduis.

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 88. « [...] Un monólogo cuyo personaje se llama Perucho Chávez y cuya acción ocurre en la portería de un convento de Puebla ; está escrito en lenguaje popular, rústico, con el sello típicamente mexicano ». Je traduis.

José Joaquín Fernández de Lizardi qui marque dramaturgiquement son siècle, même si c'est surtout par son travail de romancier qu'il acquiert sa notoriété. Rappelons, en effet, que son roman *El Periquillo Sarniento*, écrit en 1816, est considéré comme le premier roman moderne d'Amérique latine, comme le fait remarquer Bobadilla Encinas Gerardo Francisco<sup>333</sup>. Grand lecteur de *l'Encyclopédie* et des Lumières, nous pouvons également imaginer qu'il se plonge dans les *Entretiens sur le Fils naturel* et autres écrits théoriques relatifs au drame bourgeois. C'est du moins ce que m'amène à croire son théâtre qui peint un certain visage de la réalité mexicaine « avec des personnages comme le bêcheur, le fauché, l'apothicaire, etc. »<sup>334</sup>. Antonio Magaña Esquivel qualifie son esthétique de réaliste et Yolanda et María Luna Argudín de « costumbrista et naturaliste »<sup>335</sup>. Si ces termes semblent anachroniques pour définir une esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, ils sont peut-être à comprendre comme une tentative de qualifier un théâtre soucieux de rendre compte de manière plus fidèle qu'auparavant du réel au moyen d'une mutation du langage et des personnages. C'est alors ce qui m'invite à envisager, aux côtés d'Antonio Magaña Esquivel, que la scène mexicaine est d'une certaine manière influencée par la mutation esthétique que fait émerger le drame bourgeois sur les scènes françaises et bientôt européennes. Il ne s'agit pas d'affirmer que le drame bourgeois s'exporte tel quel outre-Atlantique, mais de voir dans certaines expressions dramatiques mexicaines du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence du genre sérieux français et de la philosophie des Lumières.

Ainsi, le fait que le genre sérieux introduise une mutation de paradigme esthétique semblant naître d'un changement de paradigme épistémique prenant sa source dans la philosophie des Lumières, et le fait qu'il voie le jour en France au XVIII<sup>e</sup> siècle et s'exporte sans doute au Mexique, en même temps que *l'Encyclopédie*, alors même que selon Walter Mignolo<sup>336</sup>, la politique ego-logique de la connaissance naît en France au siècle des Lumières, m'ont invitée à penser que le drame bourgeois est peut-être l'un des corollaires esthétiques de la seconde modernité/colonialité. J'explorerai donc cette piste en centrant mon analyse principalement sur la théorisation du genre sérieux plus que sur sa concrétisation

---

<sup>333</sup> Bobadilla Encinas Gerardo Francisco. « Sátira y nación en la novela mexicana del siglo XIX. El caso de El Periquillo Sarnientode José Joaquín Fernández de Lizardi » dans *América : Cahiers du CRICCAL*, n°37, 2008, p. 119-128.

<sup>334</sup> Yolanda Argudín, María Luna Argudín, *op. cit.*, p. 89. « [...] Con personajes como: el catrín, el pelado, el boticario, etc ». Je traduis.

<sup>335</sup> *Loc. cit.*, « costumbrista y naturalista ». Je traduis.

<sup>336</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*

scénique, partant du principe que cette dernière n'est pas à la hauteur de l'ambition de la première. Parallèlement, je consacrerai un temps pour souligner les principaux caractères esthétiques de cette forme canonique, afin de dégager, en dernière instance, une méta-esthétique ego-logique.

1.3.1.1. *Filiation entre la comedia nueva et le drame bourgeois*

Si la théo-logie et l'ego-logie de la connaissance sont deux modalités de la modernité/colonialité, je l'ai dit, l'une ne remplace pas l'autre, mais au contraire, vient la compléter. Si l'on cherche un corollaire esthétique de la seconde forme de la modernité/colonialité, il semble, alors, logique que celui-ci complète, ou découle, de la première forme dramatique que nous avons identifiée. Or, il se trouve qu'il semble exister une filiation entre la *comedia nueva* et le drame bourgeois, filiation qu'il faut comprendre en termes d'influences ou de modélisation. Certes, tout le monde, dans la critique dramatique, ne s'accorde pas sur cet héritage. Ainsi, Felix Gaiffe reconnaît l'influence du théâtre élisabéthain sur le drame bourgeois, mais nie celle de la tragi-comédie espagnole. Il déclare, en effet :

Il convient d'abord de remarquer que les littératures des différentes nations ont agi sur nos écrivains dramatiques dans une mesure fort inégale : la part qui revient aux théâtres italiens et espagnols est insignifiante, comparée à celle de l'Allemagne et surtout de l'Angleterre.<sup>337</sup>

Il poursuit, en affirmant que :

C'est à travers *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* qu'ils [les auteurs] copient une Espagne toute imaginaire et toute conventionnelle. On voit combien est faible la dette du drame à l'égard des littératures du Midi ; ce chapitre serait bien vite achevé si celles du Nord ne lui avaient pas prêté davantage.<sup>338</sup>

Cependant, il est permis de douter de ces affirmations. Tout d'abord, car le drame bourgeois influence lui-même le drame romantique dont l'inspiration multiple puise une partie de sa source dans la *comedia* espagnole. En effet, Florence Naugrette remarque que :

Le drame romantique répond à une attente présente en France depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, attente déclenchée par les avancées et les essais des théoriciens et praticiens du drame bourgeois, attente encouragée par la remise en question de la norme

---

<sup>337</sup> Felix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1910, p. 41.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 45.



classique qu'entraîne la découverte du Siècle d'Or espagnol, de la scène élisabéthaine, du *Sturm und Drang* [...].<sup>339</sup>

Cette découverte de la littérature hispanique est grandement influencée par un éditeur qui traduit et publie en grande série des ouvrages étrangers, comme le note Anne Ubersfeld :

Le grand libraire-éditeur Ladvocat, avec son immense édition des Chefs d'œuvre étrangers (traduits) ne fit pas connaître la seule littérature allemande, mais aussi les Espagnols qui influenceront si fortement Hugo et Dumas : Lope de Vega, Tirso de Molina, et surtout Calderón, dont *La Vie est un songe* est une des œuvres de référence [...].<sup>340</sup>

Cependant, le lecteur ou la lectrice pourra objecter que seul le drame romantique, postérieur au drame bourgeois, dont il est l'héritier, est influencé par la dramaturgie du Siècle d'Or espagnol. Si cette objection semble logique, il est pourtant difficile d'envisager que le genre sérieux naisse de manière spontanée et autonome. C'est précisément ce que défend Didier Souiller dans les propos suivants :

Ces quelques indications préliminaires permettent de mieux cerner le moment d'une naissance, si l'on refuse la fausse évidence d'un surgissement du drame *ex nihilo* au XVIII<sup>e</sup> siècle. Antérieurement à cette période, l'histoire du théâtre européen propose deux moments de développement original : ce que l'on nomme l'époque « classique », qui a clairement refusé l'esthétique du drame en prônant un partage net et sans appel entre la comédie et la tragédie, seuls genres officiellement reconnus ; et l'âge « baroque », qui a vu également un essor sans précédent et réellement original du théâtre en Angleterre et en Espagne, mais au prix d'une belle indifférence à l'égard des normes aristotéliennes [...].<sup>341</sup>

En quoi alors la *comedia nueva* influence-t-elle le drame bourgeois ? Il semble que ce soit, tout d'abord, dans l'importance accordée à la scène. Didier Souiller précise que :

[...] il est habituel d'insister sur le lien entre le drame et l'évolution des techniques de la scène pour créer une illusion nécessaire à l'évocation d'un milieu contemporain ou historiquement daté (drame bourgeois ou drame romantique). Or, si le plateau des théâtres ouverts de Londres et de Madrid se prêtait certes assez peu à des mises en scène réalistes avant la lettre, du moins l'époque a-t-elle

---

<sup>339</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 21.

<sup>340</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 29.

<sup>341</sup> Didier Souiller, « Introduction », in Philippe Baron (Dir.), *Le Drame, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, p. 12.

favorisé une réflexion sur le lien entre le signe scénique et son référent, qui allait dans le sens d'une attention plus grande à l'évocation des lieux. On citera les comédies de mœurs élisabéthaines consacrées à la peinture du milieu des artisans londoniens (Thomas Dekker, *Fête chez le cordonnier*, Beaumont et Fletcher *Le Chevalier de l'ardent pylon*) ou l'importance de la poésie populaire et bucolique (*Peribañez et le Commandeur d'Ocaña* et *Fuenteovejuna*) et le rôle joué par la ville même de Madrid (*La Foire de Madrid* et *l'Eau ferrée de Madrid*) dans les pièces de Lope de Vega.<sup>342</sup>

C'est, ensuite, une influence d'ordre thématique que la *comedia nueva* aurait sur le drame bourgeois. En effet, les histoires familiales, plaçant l'adultère au cœur de l'intrigue, font florilège dans le genre sérieux. Didier Soulier l'affirme :

En Angleterre comme en Espagne, on rencontre au cœur du fait divers mis en scène par le drame, le problème de l'adultère, ce qui là encore n'est pas sans annoncer certains aspects du mélodrame du XIX<sup>e</sup> siècle, qui posent également la question des différences de classe sociale des protagonistes. [...] Cette veine, le théâtre espagnol va l'exploiter avec encore plus d'enthousiasme dans ce qu'il est convenu d'appeler les « tragédies de vengeance domestique » ; la raison en est simple et due aux mentalités du Siècle d'Or, où l'honneur est une passion et un devoir national [...].<sup>343</sup>

Enfin, la *comedia nueva* sert, aux côtés de la tragédie élisabéthaine, de modèle au drame bourgeois, par la liberté générique qu'elle offre. En effet – j'y reviendrai – les théoriciens du genre sérieux s'opposent avec force au théâtre classique et à la séparation générique qu'il réalise entre comédie et tragédie. Pour montrer qu'une telle dichotomie est aussi arbitraire qu'inutile, les personnes de Lettres françaises vont chercher des modèles chez leurs voisins, et c'est alors toute la dramaturgie baroque – celle de l'ère élisabéthaine et du Siècle d'or espagnol – qui sert à appuyer leur propos. Je laisse la parole, à ce propos, à Mercier et à sa significative éloquence :

Mais les barbares ne seraient-ils pas plutôt ceux qui rejettent un Écrivain qu'ils n'ont point lu, qu'ils n'entendent pas, et qu'ils ne veulent pas entendre ; qui se moquent d'une Nation éclairée, constante dans son admiration justifiée par le suffrage unanime de tous les grands hommes ; juges compétents de l'Art et de ses effets ? C'est néanmoins ce qu'on a fait en France à l'égard de Shakespeare, de Lope de Vega, de Calderón ; et il faut avouer que l'effronterie n'a jamais été poussée si loin, il n'y avoit que l'ignorance qui pût rendre des arrêts aussi ineptes :

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

mais comme elle ne savait point rougir de ses excès, elle ne voit plus le mépris qui accompagne ses insignes témérités.<sup>344</sup>

Ainsi, non seulement les dramaturges baroques sont connus des théoriciens du genre sérieux, mais surtout leurs œuvres servent de modèle aux français soucieux de réformer le théâtre français. Pour autant, s'il semble logique de montrer qu'il existe un lien entre la *comedia nueva* et le drame bourgeois pour voir dans quelles mesures ce dernier est le corollaire esthétique de la seconde forme de la modernité/colonialité, ce lien n'est pas suffisant. C'est en m'attachant aux conditions d'émergence de cette nouvelle esthétique, tout en identifiant son sous-bassement idéologique, que je pourrai voir ce lien de corrélation entre la politique ego-logique de la connaissance et l'avènement du genre sérieux.

### 1.3.1.2. Le drame bourgeois ou la dramaturgie de la libération

Comme le sait le lecteur ou la lectrice, le drame bourgeois s'inscrit contre le théâtre classique<sup>345</sup>, et rappeler cette opposition servira non seulement de base à mon argumentation, mais me permettra également de dégager les principes esthétiques du genre sérieux. Rappelons-nous donc que c'est à la codification du théâtre classique que s'en prennent les théoriciens du drame bourgeois. Diderot le dit en ces termes, dans *De la poésie dramatique* :

C'est un tissu de lois particulières dont on a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets ; et aussitôt on a imposé au poète la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets. C'est ainsi que l'art s'est surchargé de règles ; et que les auteurs, en s'y assujettissant servilement, se sont quelquefois donné beaucoup de peine pour faire moins bien [...].<sup>346</sup>

Il s'exclame également : « Ô faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles »<sup>347</sup>. Ce sont bien les auteurs et les théoriciens du théâtre classique que vise ici Diderot, en soulignant d'un même mouvement leur manque de talent et l'inutilité des règles qu'ils prescrivent. Mercier amorce, quant à lui, plus particulièrement, une critique de la règle des

---

<sup>344</sup> Louis Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs, suivi D'un nouvel examen de la tragédie française...*, Yverdon, 1778, p. 137.

<sup>345</sup> À ce sujet voir les travaux de Marc Buffat : « La force du théâtre », dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, Paris, PUF, 1991, p. 187-198 et Pierre Frantz et Sophie Marchand, « Nouvelles conceptions du théâtre », dans *Le Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2009, p. 348-365.

<sup>346</sup> Denis Diderot, Jacques André Naigeon (Dir.), *Œuvres de Denis Diderot : théâtre*, Université de Princeton, J.L.J. Brière, 1821, p. 499.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 493.

trois unités du théâtre classique. Alors que Felix Gaiffe prétend que le drame bourgeois n'a jamais remis en cause cette triple contrainte esthétique dans les œuvres qui le composent, nous pouvons lui faire une objection. Celle-ci consiste à affirmer que le drame bourgeois a moins d'influence par sa pratique que par sa théorie. En effet, si les œuvres de Diderot ou des dramaturges français du XVIII<sup>e</sup> siècle ne semblent pas opérer de changement majeur dans les règles classiques de construction des intrigues, les théoriciens du genre sérieux n'ont eu de cesse de crier à leur absurdité. Rétrospectivement, je peux donc affirmer que le drame bourgeois a influencé l'esthétique dramatique des siècles suivants dans la mesure où les règles du théâtre classique se sont taries, mais que cette influence repose moins sur la nouveauté de la production artistique que sur celle du projet esthétique qui commence alors à être théorisé. Or, personne ne peut nier que cette théorisation prétend que la règle des trois unités est à l'origine d'une stérilisation du théâtre. Rappelons-nous, en effet, des propos de Mercier, qui s'indigne de la sorte :

Mais ce qui a surtout perdu l'Art en France, c'est d'avoir suivi les unités de temps et de lieu, deux règles, qui, par leur absurdité, devaient être proscrites, et qui ont été avidement adoptées par les Poètes François. Ils ne se sont pas aperçus de la perte immense qu'ils allaient faire, en s'assujettissant à des entraves qui devaient nécessairement les priver des plus grandes beautés.<sup>348</sup>

La règle des trois unités n'est pas l'unique convention classique que les théoriciens du drame ont en ligne de mire. En effet, l'injonction à la bienséance est également perçue comme une contrainte inutile, que le théâtre gagnerait à abolir. Diderot, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'évoque de la sorte :

D. — Ah ! Bienséances cruelles, que vous rendez les ouvrages décents et petits ! . . . Mais, ajouta Dorval d'un sang-froid qui me surprit, ce que je propose ne se peut donc plus ?

M. — Je ne crois pas que nous en venions jamais là.

D. — Eh bien ! Tout est perdu !<sup>349</sup>

Enfin, c'est plus généralement la séparation générique du théâtre classique et la hiérarchisation des genres qui semblent poser problème aux théoriciens du drame bourgeois. En effet, lorsque Diderot pense rétrospectivement sa production dramatique, il déclare : « J'ai essayé de donner, dans *Le Fils naturel*, l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie »<sup>350</sup>. Pour qualifier ce

---

<sup>348</sup> Mercier, *op. cit.*, p. 105.

<sup>349</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 161.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 437.

nouveau type de théâtre, inspiré des tragicomédies élisabéthaines et espagnoles, Diderot invente une nouvelle catégorie esthétique qu'il nomme le genre sérieux. Voici comment le concept est introduit pour la première fois dans la discussion, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* :

Je demande dans quel genre est cette pièce ? Dans le genre comique ? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique ? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant, il y a de l'intérêt ; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre le genre sérieux.<sup>351</sup>

C'est donc à un théâtre trop étriqué, trop façonné selon des règles qu'ils jugent absurdes, celle des trois unités, de la bienséance ou de la séparation des genres, que s'attaquent les théoriciens du drame.

Pour Mercier et Diderot, ces règles sont, non seulement, contraignantes et inutiles, mais s'avèrent surtout sclérosantes par l'uniformisation théâtrale qu'elles produisent. En effet, tous deux considèrent que les pièces classiques sont une répétition inlassable d'un même modèle, dont les quelques variations ne suffisent pas à insérer de l'originalité dans ce qui s'apparente à une recette toute faite. Mercier déplore que les tragédies « se ressemblent toutes »<sup>352</sup> et blâme le manque d'imagination des dramaturges :

Encore si le Poète savait diversifier les dessins imaginaires, mais non : il est si content de lui-même, qu'il se copie et se répète le lendemain. Le tyran aux sourcils élevés, le confident toujours humble et fier, le jeune Prince malheureux et chéri, ne font que changer de place, comme à une table de jeu : ils étaient à gauche ; le Poète, par un coup étonnant de génie, les met à droite ; ils avaient un casque, il leur donne un turban ; ils respiraient à Rome, il les transporte en Perse ; et à l'aide des lampions et du souffleur, cette sérieuse caricature passe comme si elle n'était pas étrangement risible.<sup>353</sup>

Diderot a un propos assez analogue dans son *Projet de préface envoyé à M. Trudaine* :

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>352</sup> Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 96.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

C'est une chose singulière que la manière dont un art se forme, dont ses limites sacrées se fixent et dont la raison s'en affranchit à la longue [...]. Un homme de génie tente une œuvre, il a du succès malgré tous les défauts de sa production. D'autres génies lui succèdent ; les défauts du premier essai disparaissent sous leurs efforts réitérés ; la forme de l'ouvrage s'établit, chacun s'y conforme, les productions se multiplient ; il s'établit entre elles une uniformité qui rend les succès plus difficiles. Quelque fécondité qu'aient les esprits, on ne voit plus que ce qu'on a vu cent fois.<sup>354</sup>

Les classiques seraient allés puiser chez les Grecs un modèle dramatique, qu'ils s'évertueraient à répéter, sans faire preuve de la moindre originalité. Parce que ce modèle est esthétiquement paralysant, les dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle appellent à l'émergence d'un nouveau théâtre, libéré des injonctions esthétiques du théâtre classique. C'est, du moins, le souhait que formule Dorval, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot :

On dit qu'il n'y a plus de grandes passions tragiques à émouvoir ; qu'il est impossible de présenter les sentiments élevés d'une manière neuve et frappante. Cela peut être dans la tragédie telle que les Grecs, les Romains, les Français, les Italiens, les Anglais et tous les peuples de la terre l'ont composée. Mais la tragédie domestique aura une autre action, un autre ton et un sublime qui lui sera propre.<sup>355</sup>

Or, si subitement les règles du théâtre classique font l'objet d'une critique virulente, alors qu'elles s'étaient imposées comme synonymes du bon goût, c'est peut-être parce que les théoriciens et dramaturges du genre sérieux sont mus par un projet émancipatoire. Gardons en mémoire que ces théoriciens sont également les rédacteurs de l'*Encyclopédie* et que cette dernière naît d'un projet d'émancipation globale au moyen de l'accumulation de connaissances et du développement de la raison. Nous pouvons alors comprendre le souhait des dramaturges de soustraction aux injonctions esthétiques fixées par les classiques, comme un désir de libération. Parce que ces règles et modèles seraient vécues comme des contraintes, comme des hétéronomies que précisément les philosophes des Lumières se proposent de combattre, il faudrait les abolir. Ainsi, par le même geste soutenu par un même projet d'émancipation, les penseurs et praticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle lutteraient contre l'obscurantisme, l'absolutisme et le classicisme. Michel Lioure déclare d'ailleurs, à propos du drame bourgeois :

Profondément inséré dans le contexte intellectuel et moral dont il est solidaire, à la jonction de l'histoire du théâtre et de l'histoire des idées, le drame est l'enfant du

---

<sup>354</sup> Sophie Marchand, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 47 | 2012, p. 14.

<sup>355</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 135.

siècle où il a été conçu. [...] Œuvre des philosophes et de leurs amis, le drame était nécessairement l'expression privilégiée de leur pensée. À ce titre il est inséparable d'un siècle et d'un esprit.<sup>356</sup>

Mon hypothèse consiste alors à affirmer que le théâtre classique et ses règles sont l'équivalent, en Art, pour les hommes de la seconde modernité/colonialité, des différentes formes d'hétéronomies desquelles ils aspirent à s'émanciper, et cette hypothèse gagnera sûrement en force argumentative en exposant plus précisément ce que rejettent les théoriciens du drame bourgeois dans le théâtre classique et en identifiant les soubassements idéologiques justifiant ce rejet.

### 1.3.1.3. *Le principe analogique du drame bourgeois et la philosophie des Lumières*

L'un des reproches récurrents que fait Mercier à la tragédie classique consiste à critiquer l'exhibition de sa construction esthétique. En effet, il déplore que le travail sur la langue soit prépondérant et indispensable dans le théâtre classique, à tel point que le public ne fasse que saluer et applaudir le travail de l'écrivain. Il affirme que « l'auteur doit se faire oublier : le Poète veut toujours être aperçu et se mêler parmi ses personnages, il ne sait pas combien il gagnerait à disparaître toute-à-fait, plus on l'oubliera, plus il devra être satisfait »<sup>357</sup>. En d'autres termes, le théoricien reproche aux œuvres de n'être qu'une monstration du travail poétique de l'auteur sur la langue. Il ajoute :

Et le dialogue, que devient-il au milieu d'une si étrange nature ? J'entends incessamment une muse compassée jusque dans le désordre effréné des passions ; la cadence, l'hémistiche et la rime ne lâchent point prise : est-ce qu'un silence peut dire quelque chose ? Au lieu de ces mots simples, entrecoupés qui peignent les transports tumultueux, je reçois une tirade à périodes, qui me fait dire : *oh ! comme cela est bien écrit !* Et le Parterre, de battre des mains : tandis que le héros essoufflé reprend haleine : mais s'il a fait quelque effort, ce n'est tout au plus qu'un effort de mémoire.<sup>358</sup>

Peut-être plus grave encore pour Mercier, les tragédies classiques copient un modèle dramatique antique. Ce sont, non seulement, les productions encore en notre possession d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide qu'ils imitent, mais également la *cothurnata* et la *praetexta*, en somme les tragédies latines influencées

---

<sup>356</sup> Lioure, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, pp 10-11.

<sup>357</sup> Louis Sébastien, Mercier, *op. cit.*, p. 113.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

par le théâtre grec. En effet, quand Racine écrit son *Phèdre*, il semble qu'il s'inspire plus de la pièce de Sénèque que de celle d'Euripide, qu'il imite alors un modèle qui en imite lui-même un autre. Les tragédiens classiques peuvent alors être qualifiés de copieurs au carré, dans la mesure où ils réalisent une copie de ce qui est déjà censé être une copie de la Nature. Mercier le dit ainsi :

Si l'imitation sert de base fondamentale à la peinture, elle en doit servir à tous les arts. Quand un Poète, au-lieu de dessiner et de peindre la Nature qu'il a sous les yeux, va copier des scènes grecques, je crois voir un peintre qui, au-lieu de dessiner un paysage fraîchement coloré par la rosée du matin, va copier froidement un tableau dans un cabinet : ce sera la copie d'une copie. Le trait vivant, naïf, s'éloignera d'autant plus ; le tableau aura de l'art, mais point de ressemblance.<sup>359</sup>

Or, le théoricien justifie l'absurdité de cette modélisation du théâtre grec par le fait que le monde dans lequel il vit ait changé, se soit modifié. Dans ces conditions, une pièce antique ne peut être source d'amusement pour un spectateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, car la réalité qui y est peinte ne lui évoque rien. Finalement, Mercier renoue bien avec le principe d'identification du spectateur, et à ce titre, il souligne la vacuité de l'anachronisme des tragédies classiques.

C'est donc un malheur qu'Euripide, Sophocle, Eschyle, Sénèque, soient tombés entre les mains d'hommes qui d'abord n'ont pas su les distinguer, et qui ensuite ont cru ressusciter l'Art, en copiant le Théâtre des Grecs. Voleurs grossiers, copistes infidèles, sans songer à l'extrême différence des temps et des lieux, à la variété infinie des caractères, à la fécondité de l'Art, ils n'ont jamais soupçonné que le Théâtre dût être la véritable école de la vie et un amusement utile pour toutes les conditions.<sup>360</sup>

Diderot blâme également l'anachronisme de la tragédie lorsqu'il dit, dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel* : « Sont-ce les mœurs qu'on avait il y a deux mille ans, ou les nôtres qu'il faut imiter ? »<sup>361</sup>. Ainsi, parce que la tragédie classique copie un modèle antique, elle ne peut, selon les théoriciens du drame bourgeois, évoquer sur scène la réalité du spectateur, pas plus qu'elle ne peut intégrer en son sein les caractéristiques propres à son contexte de création.

C'est ensuite aux personnages du théâtre classique que s'en prend Mercier. En effet, selon lui, tant les personnages héroïques de la tragédie que l'aspect caricatural des personnages types de la comédie sont responsables du manque de

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>361</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 121.



crédibilité de la fiction, ou plutôt du manque de fidélité par rapport à ce dont elle prétend être l'imitation. Mercier critique alors les œuvres de Molière en ces termes :

Par exemple, au lieu de la peinture d'un homme avare, Molière nous a donné une peinture fantasque de la passion de l'avarice. Je l'appelle fantasque, parce que ce portrait tel qu'il a tracé n'a point d'original dans la nature. En peignant cette passion primitive, et ne la mélangeant point, Molière a ôté au tableau les ombres et les lumières dont l'accord seul produit la force et la vérité. Aussi cette pièce dégénère-t-elle en charge, elle n'est le plus souvent qu'une farce. Il faut l'avouer, à côté des traits excellents se trouvent des traits de Taconet. Les lumières et les ombres consistent sur la scène dans le mélange des passions différentes, qui font, avec la passion dominante, le caractère de l'homme, sans ce mélange les traits seront durs, extrêmes, n'exprimeront qu'un personnage forcé, et la vie réelle ne transpirera point d'une manière douce et sensible. La peinture dramatique exige donc qu'avec l'affection dominante, on détermine encore les mœurs de l'homme, sans quoi l'on peindra bien la passion, mais d'une manière abstraite.<sup>362</sup>

Ce n'est pas uniquement le manque de nuance de la comédie dans la peinture des passions que déplore Mercier, mais bien qu'aucune personne réelle ne ressemble aux personnages que peint Molière<sup>363</sup>. Comme le souligne, alors, Robert Abirached, avec la théorisation du genre sérieux « le théâtre devient donc un miroir, où le spectateur est invité à reconnaître son semblable sans être rebuté par une technique affichée de grossissement et de concentration des traits »<sup>364</sup>.

Cette analyse plus précise de la critique du théâtre classique, à laquelle se consacrent les théoriciens du drame bourgeois, me permet alors de mettre en exergue le nouveau principe esthétique dont ils se font les défenseurs. Il s'agit d'un principe analogique, reposant sur une redéfinition de la mimésis aristotélicienne. Diderot, dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel*, compare l'art dramatique et pictural pour insister sur la nécessité de faire du théâtre une imitation fidèle de la réalité :

---

<sup>362</sup> Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>363</sup> « La nature ne nous fournit point d'exemple de personnes tout-à-fait absorbées, et changées dans une seule passion : aucune métamorphose ne sauroit être plus rare ni plus incroyable ; cependant, on a fait des portraits dans ce mauvais goût, et ils ne manquent pas d'admirateurs ridicules, qui, lorsqu'ils trouvent un caractère exprimé grossièrement, de manière que chaque muscle est tendu, et chaque trait chargé, se croient obligés de crier au miracle. La comédie où l'on fait dominer un seul caractère pour lui assujettir tous les autres est évidemment sans vérité et sans art ; les autres personnages n'ont plus l'air que de servir à l'échafaudage, et l'intrigue du Poëte paroît à nud, au lieu de la marche simple et naturelle des événements ». *Ibid.*, p. 150.

<sup>364</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 107.

Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. Quoi donc ! La vérité y est-elle moins essentielle que sur la toile ? Serait-ce une règle, qu'il faut s'éloigner de la chose à mesure que l'art en est plus voisin, et mettre moins de vraisemblance dans une scène vivante, où les hommes mêmes agissent, que dans une scène colorée, où l'on ne voit, pour ainsi dire, que leurs ombres ? Je pense pour moi que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre.<sup>365</sup>

Ainsi, comme le commente Robert Abirached, l'opération analogique posée par les théoriciens du genre sérieux « semble entraîner un nouveau rapport entre la fiction théâtrale et notre manière d'envisager les objets réels, en tenant compte de l'identification qu'on opère désormais entre le vrai et le vraisemblable »<sup>366</sup>. Ce principe analogique, faisant du drame un théâtre de la vérité, instaure alors une dramaturgie du miroir, et prône l'illusion mimétique. Cette illusion est d'ailleurs le moteur du roman qui poursuit, avec ses propres modalités, le même objectif que le genre sérieux, comme le commente Diderot en affirmant : « [...] qu'il n'y a point de bon drame, dont on ne puisse faire un excellent roman. C'est par les règles que ces deux genres de poésie diffèrent. L'illusion est leur but commun [...] »<sup>367</sup>. Cette illusion ressemble, finalement, au quatrième mur que concrétise André Antoine sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le fait remarquer Robert Abirached en affirmant que « le véritable inventeur de la théorie du quatrième mur, mise en honneur par Antoine, c'est Diderot »<sup>368</sup>. N'est-ce pas, en effet, la définition du quatrième mur qui transparait dans les propos suivants de Dorval ?

M. — Qu'appellez-vous changer la scène ?

D. — En ôter tout ce qui resserre un lieu déjà trop étroit ; avoir des décorations, pouvoir exécuter d'autres tableaux que ceux qu'on voit depuis cent ans ; en un mot, transporter au théâtre le salon de Clairville, comme il est.<sup>369</sup>

Cependant, si Diderot semble théoriser le quatrième mur que concrétise Antoine, s'il prône une théâtralité du miroir, de l'illusion, celle-ci ne se contente

---

<sup>365</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 127-128.

<sup>366</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 102.

<sup>367</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 474.

<sup>368</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 108.

<sup>369</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 154.

pas de transposer le réel, elle le met en forme.<sup>370</sup> Cette mise en forme se traduit par une organisation, une rationalisation et une moralisation du réel, à tel point que, comme le souligne Robert Abirached :

Le théâtre bourgeois en vient ainsi, paradoxalement, à se poser en rival de la vie qu'il veut imiter, en substituant l'harmonie de ses images au désordre du réel quotidien, en assurant le triomphe du désir sur la force des choses, en désamorçant les motifs du trouble et en donnant l'absolution aux erreurs, une fois désignés les uns et les autres.<sup>371</sup>

La fonction du théâtre est, en effet, double pour les théoriciens du drame bourgeois. Il s'agit, non seulement, de transposer fidèlement la réalité, mais également de diffuser une morale. En témoigne ce passage des *Entretiens sur Le Fils naturel* :

D. — Quel est l'objet d'une composition dramatique ?

M. — C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice.<sup>372</sup>

Diderot insiste sur l'effet moralisateur produit par le théâtre qu'il considère comme :

[...] le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises ; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue ; elle demeure en nous, malgré nous ; et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal, que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur.<sup>373</sup>

Le rapport analogique à la réalité sert alors à produire chez le spectateur une émotion, que Diderot explique en ces termes :

Quoi ! Vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des

---

<sup>370</sup> « Dans les ouvrages d'imitation, on peut néanmoins s'attacher trop à la vérité, c'est-à-dire que l'Écrivain, en voulant copier la nature, peut se fatiguer trop à exprimer chaque trait particulier de l'objet. Dans cette manière, il néglige l'idée universelle du genre. On peut faire à ces Écrivains le reproche fait à l'école Flamande, dont les tableaux tirés de la nature réelle, n'offrent pas, comme ceux de l'Italie, le beau idéal. Ce n'est que par l'union de la vérité particulière rendue fidèlement et tout à la fois embellie que l'imitation poétique mérite la louange extraordinaire qu'Aristote donne à la Poésie, quand il dit qu'elle est bien plus philosophique que l'histoire ». Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 153-154.

<sup>371</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 112.

<sup>372</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 206.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 446.

dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares ; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome !<sup>374</sup>

Or, le spectateur rationalise et intellectualise ses émotions, et de la sorte il se moralise, identifie le bien et le mal, ce qu'il devrait faire ou être<sup>375</sup>. Ceci présuppose alors que le spectateur saurait intuitivement ce qu'est la morale et la justice, et qu'il suffirait au drame bourgeois, grâce à l'émotion produite par le principe analogique, émotion ensuite rationalisée, de réveiller la morale latente du spectateur. C'est du moins ce que prétend Mercier dans les propos suivants :

Si le but principal des Arts doit résider dans l'élevation de l'âme, c'est-à-dire, dans tout ce qui peut porter l'homme à un sentiment de grandeur et lui inspirer des idées nobles et intéressantes, il a une base solide dans l'idée de la grandeur de son être, idée quelquefois confuse ; mais il ne s'agit que de déployer en lui cet instinct.<sup>376</sup>

L'art en général, et le drame en particulier, seraient, selon Mercier<sup>377</sup>, les moyens privilégiés de l'enseignement moral, car bien plus efficace que de longs discours dont la rhétorique viserait à convaincre, le drame persuaderait au moyen de la sensibilité. Ainsi, le genre sérieux s'offre, certes, comme un miroir de la réalité, mais dont le reflet est détourné, modifié, par la morale qui y est diffusée comme le souligne Felix Gaiffe en affirmant que « les maximes et les sentences, la propagande politique, religieuse et sociale, qui s'étaient peu à peu et subrepticement insinués dans la Tragédie, vont devenir l'objet principal du drame »<sup>378</sup>. Tout en étant, donc, une dramaturgie fondée sur un rapport analogique à la réalité, le drame bourgeois fait fonctionner de pair sensibilité et moralité. Le principe analogique vise alors à provoquer une émotion chez le

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p 203.

<sup>375</sup> « L'homme commence par sentir, et dès qu'il sent, il ne tarde pas à raisonner ses sensations » Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 5.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>377</sup> « L'Auteur a persuadé la morale sans en parler. Il ne s'est point enfoncé dans des discussions souvent sèches et fatigantes. Par l'art d'un travail caché, il nous a présenté certaines qualités de l'âme revêtues de ces images qui les font adopter. Il vous fait aimer ces actions généreuses : et l'homme qui résiste aux réflexions, qui s'aigrît par les leçons dogmatiques chérit le pinceau naïf et pur qui met à profit la sensibilité du cœur humain, pour lui enseigner ce que l'intérêt personnel et farouche repousse ordinairement ». *Ibid.*, p. 4-5.

<sup>378</sup> Felix Gaiffe, *op. cit.*, p. 82.

spectateur, et cette émotion servirait elle-même une moralisation, la diffusion d'une idéologie.

Or, cette idéologie semble être celle prônée par les Lumières comme le précise Michel Lioure en ces termes :

Le drame n'apparaît plus alors comme une simple innovation littéraire, un épisode isolé de notre histoire dramatique, mais comme un aspect particulier du mouvement spirituel propre à toute une époque. [...] Le drame est né du même génie qui conçut l'*Encyclopédie*. [...] *Le Fils naturel* de Diderot est dénoncé comme une intolérable incursion des philosophes dans le jardin des Lettres, une annexion de l'art dramatique au bénéfice des Lumières.<sup>379</sup>

Diderot le notait déjà dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* en affirmant : « je crois qu'en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer »<sup>380</sup>, et l'esprit du siècle du drame bourgeois est celui des Lumières. De la sorte, comme le fait, à nouveau, remarquer Michel Lioure, « les préceptes moraux, politiques et religieux du drame procèdent des dogmes essentiels des philosophes : bonté de la Nature, excellence de la raison, liberté de l'individu, transcendance de la société »<sup>381</sup>.

Si la fonction analogique du drame bourgeois est moralisante, et si la morale propagée est issue des préceptes philosophiques des Lumières, il ne faut peut-être pas voir, pour autant, le genre sérieux comme un outil de propagande, mais plutôt comme une dramaturgie qui est le produit d'un changement de paradigme épistémique dont elle se fait le relais, un produit de la philosophie des Lumières qu'elle reflète. C'est du moins la manière dont j'interprète les propos de Robert Abirached lorsqu'il dit :

Si le drame bourgeois a pu passer, aux yeux de certains, pour l'un des véhicules privilégiés de la propagande philosophique, comme le dit, par exemple, Felix Gaiffe, il a surtout reflété les idées, les aspirations, les préjugés et les méfiances du tiers état, en train de se constituer une « vision du monde » et en passe de la faire triompher dans les faits. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre bourgeois subit la pression de l'esprit public beaucoup plus qu'il ne la façonne et prêche plus de convertis qu'il ne convainc d'esprits réticents. [...] Il s'agit de donner à la société une image rassurante, qui montre les bienfaits des lumières bourgeoises et vienne en renfort des convictions intimes des spectateurs.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> Michel Lioure, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>380</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 215.

<sup>381</sup> Michel Lioure, *op. cit.*, p.43.

<sup>382</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 117-118.

Or, nous l'avons vu, la philosophie des Lumières est au cœur de la politique ego-logique de la connaissance, ce qui m'incite à penser que le drame bourgeois est un des corollaires dramatiques de la seconde forme de la modernité/colonialité.

#### 1.3.1.4. *Le drame bourgeois et la place accordée à l'individu*

Avec la mutation esthétique qu'introduit le drame bourgeois, c'est également le personnage qui mute en s'individualisant. En effet, les théoriciens et dramaturges cherchent, comme le souligne Robert Abirached « la vérité du personnage par rapport à un modèle qui existerait dans la vie, à l'extérieur de la scène »<sup>383</sup>. Afin de l'imiter, le personnage de théâtre se dote, dès l'écriture, de caractéristiques qui permettront aux spectateurs de l'envisager comme une personne du monde.

À l'instar du personnage de roman, le personnage du théâtre bourgeois commence par recevoir, à partir des années 1760, toute une panoplie de déterminations propres à authentifier dès l'abord de son appartenance à la réalité sociale et historique, mais aussi à le situer au milieu de la société comme un individu. On va pouvoir désormais, et de plus en plus, établir l'état civil, la biographie, le degré d'éducation, le physique, le costume et le comportement du personnage, préalablement à son incarnation dans l'actualité scénique.<sup>384</sup>

À l'image d'un individu du monde, le personnage se voit alors attribuer une identité, une biographie, une classe sociale, un métier :

Il devient inconcevable, dans la nouvelle dramaturgie, de présenter un personnage privé de physionomie, de biographie, d'état civil et de statut social : pourvu d'un âge déterminé et d'un physique à nul autre pareil, inséré dans un milieu précis et dans une époque exactement datée, situé par son métier et l'état de sa fortune dans un secteur particulier de la société, le personnage de théâtre appartient désormais à la vie quotidienne de la collectivité, qui doit le reconnaître sans effort pour l'un des siens.<sup>385</sup>

Il ne s'agit plus, pour le drame bourgeois, de construire un type atemporel, mais d'accorder au personnage un métier, une biographie, une psychologie, et de la façonner à l'image d'un individu du monde, mais pas n'importe quel individu, un individu bourgeois. Cette représentation de la bourgeoisie correspond, comme le souligne Robert Abirached, au moment où elle prend conscience d'elle-même

---

<sup>383</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 103.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 151.

et « commence à prendre la mesure de sa force et de sa capacité à conduire le changement de la société : elle a la puissance intellectuelle, le dynamisme moral, et de plus en plus, le pouvoir économique nécessaire à cette œuvre »<sup>386</sup>. Comme le remarque Felix Gaiffe, le genre sérieux s'impose donc au moment de la constitution effective de la bourgeoisie :

si l'harmonie de la Tragédie racinienne s'est rompue, c'est qu'en même temps l'équilibre se rompait aussi entre les différentes classes de la société ; l'inflexible hiérarchie se désorganisait, la bourgeoisie sans cesse grandissante empiétait sur les Corps privilégiés.<sup>387</sup>

La bourgeoisie compose alors non seulement l'assistance, mais souhaite se voir représentée sur scène, et comme le note Michel Lioure, « le choix des personnages et des sujets manifeste la complaisance du drame à l'égard de cette grande ou moyenne bourgeoisie dont la puissance économique et sociale influe sur l'évolution du goût »<sup>388</sup>. Si, pour les théoriciens du genre sérieux, il faut façonner le personnage à l'image d'un individu bourgeois, cette individuation du personnage passe également par sa localisation et sa détermination. C'est ainsi que Diderot introduit l'idée, reprise par Zola un siècle plus tard, que le milieu influence les comportements humains. Or, si les personnages de théâtre fonctionnent de manière analogique aux individus, le milieu, les circonstances particulières dans lesquelles ils évoluent sont primordiales pour comprendre leur manière d'agir. Le contexte historique, économique, culturel ou social prend alors de l'importance sur scène pour éclairer les actions des personnages. À ce propos, Robert Abirached écrit :

Reconnaître l'importance des conditions, c'est montrer le lien étroit de l'homme et de la collectivité dont il est membre, pour fonder en raison et en utilité ses démarches et ses comportements. [...] Selon les nouveaux canons, il est désormais possible et nécessaire, en suivant la suggestion de Diderot, d'écrire un nouveau *Misanthrope* tous les cinquante ans, puisque ce n'est plus la misanthropie en elle-même qui est intéressante, mais pourquoi et comment elle s'affirme, sous l'empire des circonstances locales, historiques, économiques et sociales.<sup>389</sup>

Or, s'il s'agit, pour les théoriciens du genre sérieux, de représenter désormais un individu bourgeois sur scène et de la placer dans son milieu pour comprendre ses comportements, cette individuation du personnage entre en écho

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>387</sup> Felix Gaiffe, *op. cit.*, p. 79.

<sup>388</sup> Michel Lioure, *op. cit.*, p. 12.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 105.

avec la politique égo-logique de la connaissance qui se caractérise par un humanisme prométhéen plaçant une foi, quasi indéfectible, dans les capacités du sujet, cet être doté de raison et de conscience réflexive. Ainsi, c'est également cette individuation du personnage introduite par le drame bourgeois qui m'incite à envisager ce dernier comme un des corollaires dramatiques possibles de la seconde forme de la modernité/colonialité.

#### 1.3.1.5. *Le drame bourgeois sous le signe de la rationalité*

Ensuite, la dramaturgie du genre sérieux procède à une rationalisation du monde. En effet, les théoriciens du genre sérieux s'opposent à la tragédie classique car cette dernière convoque autant la légende, la mythologie, que des éléments surnaturels. Diderot, en tant que philosophe des Lumières, condamne ce qui se rapporte au domaine de la croyance, de la superstition, de l'ésotérique, et c'est à ce titre qu'il semble condamner la tragédie, comme m'incite à le penser cet extrait des *Entretiens sur Le Fils naturel* :

Lorsqu'un païen était agité de remords, il pensait réellement qu'une Furie travaillait au-dedans de lui-même ; et quel trouble ne devait-il pas éprouver à l'aspect de ce fantôme ! Mais nous qui connaissons la vanité de toutes ces superstitions !<sup>390</sup>

Il semble que Diderot évoque ici les Euménides poursuivant Oreste dans l'*Orestie* d'Eschyle, et que par le terme de « païens », il fasse référence à la mythologie grecque, reprise par la tragédie classique. En d'autres termes, il assimile tragédie et superstition, et les condamne alors toutes les deux. Plus encore, il sous-entend que ce qui relève de la superstition appartient à un temps révolu, auquel il n'appartient plus. Parce que la tragédie relève de la mythologie, et donc de croyances infondées, elle se situe dans un temps qui, pour Diderot, est dépassé. Finalement, il semble que le philosophe des Lumières réalise ici ce que Walter Mignolo<sup>391</sup> identifie comme une colonisation temporelle interne. Parce que Diderot juge que la tragédie n'est pas à l'image de son siècle, du nouveau stade civilisationnel dans lequel l'Occident serait entré, à savoir l'âge de la raison, il serait alors temps d'inventer une nouvelle esthétique théâtrale. Cette esthétique romprait avec l'univers de la légende et du surnaturel pour offrir aux spectateurs des explications rationnelles aux événements.

---

<sup>390</sup> Denis Diderot, *op. cit.*, p. 124.

<sup>391</sup> Walter Mignolo, *Historias locales-diseños globales : colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*



Le lecteur ou la lectrice pourrait alors objecter que seule la tragédie ferait l'objet d'une critique de la part des théoriciens du drame bourgeois, dans la mesure où la comédie ne comporte ni de *deus ex machina*, ni de part mythologique. Mais ce serait sans compter sur la critique que réserve Mercier<sup>392</sup> à la comédie. Selon lui, la comédie est également dépassée car elle est fondée sur le rire, or, selon lui, au XVIII<sup>e</sup> l'on rit moins, voire plus du tout, car c'est un siècle qui raisonne, qui pense à partir de ses connaissances. Si, bien évidemment, la définition qu'il donne du rire est très contestable, tout comme l'affirmation reposant sur l'idée que plus personne ne rit en son siècle, la logique est intéressante. En effet, elle consiste à affirmer que l'esthétique qu'il théorise est fondée sur la rationalité qu'il érige en valeur suprême. Or, nous avons vu comment la politique ego-logique de la connaissance supplantait la politique théo-logique de la connaissance en procédant à une érection de la rationalité du sujet comme seule modalité de bien juger et d'atteindre la vérité, ce qui m'invite, une fois encore, à envisager le drame bourgeois comme un des corollaires esthétiques de la modernité/colonialité.

#### 1.3.1.6. *Le drame bourgeois ou le sentiment de supériorité épistémique de l'Occident*

Rappelons-le, le drame bourgeois est moins à comprendre en termes de production dramatique qu'en termes de théorisation. Or, il se trouve que les écrits de ses théoriciens témoignent d'un sentiment de supériorité épistémique, non seulement, par rapport à leurs ancêtres, mais également par rapport aux autres peuples. Plus particulièrement, l'analyse des deux essais théoriques de Mercier sur la littérature et le théâtre nous permet de comprendre comment le penseur réalise une colonisation temporelle interne et externe, et que cette double colonisation justifie selon lui l'avènement d'une nouvelle dramaturgie. Pour le formuler autrement : parce que Mercier croit se situer au stade le plus avancé de la civilisation, il souhaite voir émerger un théâtre qui représente cet avancement et qui « civilisera » ceux qui ne le sont pas encore. Voyons, tout d'abord,

---

<sup>392</sup> « Dans le monde moderne on ne rit plus, on raisonne : pourquoi rit-on moins aujourd'hui qu'on ne rioit dans le siècle passé ? C'est peut-être parce qu'on a plus de connaissances et le tact plus fin ; c'est parce qu'on démêle du premier coup d'œil ce qu'il y a de froid et de faux dans ce même trait qui faisoit rire nos ayeux à gorge déployée. On ne rit plus dans le monde. Pourquoi ? Parce qu'on raisonne aujourd'hui plus ou moins sur tous les objets ; parce qu'après avoir épuisé toutes plaisanteries, il faut en venir malgré soi au raisonnement. Nous avons lu, nous avons voyagé, nous avons vu et examiné des mœurs bien différentes des nôtres [...] ». Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 145.

comment s'exprime cette double colonisation temporelle, et cette prétention « à apporter la civilisation »<sup>393</sup> dans son discours, en lui laissant la parole :

Quoi qu'en disent les esprits détracteurs et chagrins, j'aime donc beaucoup mieux vivre aujourd'hui que d'avoir vécu il y a trois ou quatre siècles. Malgré plusieurs restes de barbarie, une lumière salutaire veut nous environner ; deux grands fléaux de l'Humanité, la superstition et l'ignorance ne sont peut-être point anéanties : mais, du moins, elles sont terrassées ; et leur voix, quand elle s'élève, paroît atroce ou ridicule. La philosophie est semblable à un astre qui roule au-dessus de ma terre ; il doit éclairer successivement tous les points du Globe ; tantôt les rayons sont obliques, tantôt perpendiculaires ; mais ils doivent tôt ou tard entrer dans les yeux des Nations qui semblent les plus éloignées de recevoir leurs salutaires influences.<sup>394</sup>

Cette double colonisation temporelle valorise la rationalité, qui est présentée comme l'apanage de l'Occident et méprise les populations amérindiennes assimilées à des « barbares »<sup>395</sup> et à des « primitifs »<sup>396</sup>, comme je le constate, dans l'extrait suivant :

Pauvre esprit humain, je le répète ; que tu as besoin de lumières ! Tu es près à chaque instant de tomber dans les plus viles superstitions. Tu as adopté la sorcellerie, la magie, l'astrologie judiciaire ; et tes erreurs politiques, non moins monstrueuses, ont fait gémir de pitié sur ton aveuglement. Sans les Sciences, l'homme seroit au-dessous de la brute. Sans la Minéralogie, l'Art de la Culture n'existeroit pas. L'homme, sur le globe entier, ne seroit que ce que sont les peuplades errantes de l'Amérique, qui dévorent la chair humaine, soit rôtie avec de grandes broches de bois, soit bouillie dans des marmites. Ainsi la justice, la gratitude et la miséricorde, dépendent d'avoir scu trouver le morceau de fer qui compose la charrue, la serpe et la faucille.<sup>397</sup>

Ainsi, Mercier, dans ses deux essais sur la littérature et le théâtre, relaie bien le sentiment de supériorité épistémique que constitue la colonialité du pouvoir. C'est précisément ce sentiment de supériorité qui justifie selon lui l'invention d'une nouvelle esthétique dramatique. Voyons plutôt comme il s'indigne :

---

<sup>393</sup> Les guillemets suggèrent que j'utilise le vocabulaire de l'ego-logie de la connaissance ici.

<sup>394</sup> Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>395</sup> Les guillemets signalent qu'il s'agit d'un terme issu de la rhétorique moderne et de la logique coloniale.

<sup>396</sup> *Idem.*

<sup>397</sup> Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 17.

Quoi ! Nous sommes au milieu de l'Europe, scène vaste et imposante des événements les plus variés et les plus étonnants, et nous n'aurions pas un art dramatique à nous ! Et nous ne pourrions composer sans le secours des Grecs, des Romains, des Babyloniens, des Thraces, etc. [...] Nous avons découvert l'Amérique et cette découverte subite a créé mille nouveaux rapports ; nous avons l'imprimerie, la poudre à canon, les postes, les boussoles, etc., et avec les idées nouvelles et fécondes qui en résultent, nous n'aurions pas un Art dramatique à nous ! Nous sommes environnés de toutes les sciences, de tous les arts, miracles multipliés de l'industrie humaine, nous habitons une capitale peuplée de huit cent mille âmes, où la prodigieuse inégalité de fortunes, la variété des états, des opinions, des personnages, nous environnent avec leurs traits caractéristiques, appellent la chaleur de nos pinceaux et nous commandent la vérité, et nous quitterions aveuglément une Nature vivante, où tous les muscles sont enflés et saillants, pleins de vie et d'expression, pour aller dessiner un cadavre grec ou romain tout chancelant, et imprimer à cet œil terne, à cette langue glacée, à ces bras raidis, le regard, l'idiome et les gestes qui sont de convenance sur les places de nos tréteaux !<sup>398</sup>

Mercier reconnaît l'importance que revêt la colonisation de l'Amérique en termes de modification des rapports économique-politiques internationaux et il tire de la colonisation un sentiment de supériorité épistémique. En somme, il constate qu'une mutation s'opère à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, et que cette modification doit nécessairement entraîner un renouveau de la poésie dramatique. Il peut être curieux que Mercier appelle à une régénération théâtrale plus de deux siècles et demi après la « découverte »<sup>399</sup> de l'Amérique, mais il n'en est rien, dans la mesure où il écrit, dans l'hexagone, au moment de la supplantation économique, politique et culturelle de l'Espagne par la France et l'Angleterre. Ainsi, parce que le théoricien du genre sérieux est conscient des mutations économiques et épistémiques que connaît la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, il souhaite rénover le genre dramatique dans un souci de correspondance avec les changements qu'il constate. Or, ces changements d'ordre économique et ce sentiment de supériorité épistémique semblent précisément correspondre à ce que Walter Mignolo appelle la seconde modalité de la modernité/colonialité encadrée par le « cœur de l'Europe ».

#### 1.3.1.7. *L'ego-logie de la connaissance et le projet humaniste et universaliste du drame bourgeois*

Enfin, et ce sera mon dernier argument en faveur de l'idée que le drame bourgeois est un des corollaires esthétiques de la seconde forme de la

---

<sup>398</sup> Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 135.

<sup>399</sup> Les guillemets signalent qu'il s'agit d'un terme issu de la rhétorique moderne et de la logique coloniale.

modernité/colonialité, les penseurs et écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle se considèrent comme investis d'une mission, celle de civiliser les populations. Écrire, faire de la littérature, réformer le théâtre sont alors autant de moyens de réaliser ce qu'ils pensent être leur rôle, celui d'éducateur. Felix Gaiffe remarque que les littérateurs occupent progressivement une nouvelle fonction sociale. Il décrit cette évolution en ces termes :

Cette conception nouvelle du théâtre s'accroît davantage à mesure qu'on approche de la Révolution. La condition et le rôle des gens de lettres se sont bien modifiés : malgré les résistances d'une partie de l'aristocratie, et grâce au vigoureux appui de la majorité des classes privilégiées, ils possèdent désormais, avec une situation matérielle plus indépendante, une considération et un rang social qu'ils étaient fort loin d'obtenir au siècle précédent. De simples amuseurs publics qu'ils étaient, ils deviennent les directeurs écoutés et respectés de la pensée nationale.<sup>400</sup>

Cette mutation de la fonction des littérateurs s'explique, selon Felix Gaiffe, par la professionnalisation progressive de la politique. En effet, en reprenant le discours de Thomas à l'académie publié en 1819, il insiste sur le fait que les politiciens sont trop occupés à gouverner pour prendre le temps d'être attentifs à l'avancée des idées des divers pays environnants. Il est alors du devoir des personnes de Lettres de récolter ces idées, et de les relayer à l'ensemble de la population<sup>401</sup>. Les propos tenus par Mercier dans *De la littérature et des littérateurs* corroborent cette conception. Écoutons-le :

Ainsi, en estimant le progrès des Lumières et le changement qu'elles doivent enfanter, il est permis d'espérer qu'elles apporteront au monde le plus grand bien [...]. C'est par le moyen des Lettres et des Écrivains que les idées saines, depuis trente ans, ont parcouru avec rapidité toutes les Provinces de la France, qu'il s'y est formé d'excellents esprits dans la Magistrature. Tous les Citoyens éclairés agissent aujourd'hui presque dans le même sens.<sup>402</sup>

Mercier ouvre la voie à la figure du poète qui sera développée un siècle plus tard par les romantiques. Être sensible capable de capter ce que les autres ne sauraient percevoir, le poète montrerait la voie. Aussi bien humaniste que pédagogue, il saurait moraliser et guider ses lecteurs :

Comment un écrivain est-il utile ? En faisant passer dans l'âme d'autrui des sensations exquisées qu'il a reçues, lorsqu'il contemploit les beautés de la nature, beautés profondes, souvent cachées et qu'il rend perceptibles à l'œil de

---

<sup>400</sup> Felix Gaiffe, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>402</sup> Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 8.

l'entendement. Il a été ému et il émeut ; il a pleuré dans le silence du cabinet, et il fait répandre de précieuses larmes. Beaux Arts (a dit Voltaire), vous êtes des plaisirs. Émouvoir, éclairer, persuader, agir directement sur le cœur de l'homme, le pénétrer, le remplir de sentiments vifs et profonds : tel est l'Art de l'Écrivain. À chaque regard qu'il laisse tomber sur les objets, un trait de lumière naît dans la pensée, ou un trait de flamme embrâse son cœur. Il voit différemment des autres hommes, qui n'aperçoivent guère dans l'objet que sa surface ; il leur apprend à voir, et à sentir d'une manière plus vraie et plus profonde.<sup>403</sup>

Or, cette conception du poète comme guide, comme éducateur, initiée par les mêmes instigateurs de la rhétorique de la seconde forme de la modernité, n'est pas sans rappeler la logique que prend la colonialité, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Parce que les penseurs et écrivains sont persuadés de leur supériorité civilisationnelle, ils s'octroient le droit de considérer comme « arriérées »<sup>404</sup> toutes les sociétés qui n'ont pas le même mode de vie que le leur, et de les reléguer dans un temps dépassé. À ce titre, ils se sentent le devoir éthique d'« apporter la civilisation à ceux qui n'en seraient pas encore pourvus »<sup>405</sup>. La fonction que les théoriciens du drame se donnent entre alors en résonance de manière criante avec la rhétorique utilisée par ces mêmes hommes pour justifier les missions civilisatrices.

La mission que les dramaturges du genre sérieux s'assignent correspond à celle que les philosophes des Lumières pensent occuper. Non seulement, « ils placent la réponse de leurs travaux dans l'amélioration des projets pour le bien public<sup>406</sup> », mais ils font de leurs ouvrages des moyens d'émancipation collective. Mercier le dit en ces termes :

Tout écrivain [...] est le vengeur de la cause publique, et l'oppression qui est tombée sur son voisin, doit lui devenir personnelle ; il ne peut se dispenser d'élever la voix, et l'Écrivain le plus estimé sera toujours celui qui réclamera avec plus de force, les droits imprescriptibles de la justice et de l'Humanité.<sup>407</sup>

L'auteur dramatique est alors présenté comme le défenseur des droits naturels et inaliénables de l'humanité qui rappellent ceux énoncés, quelques années plus tard, par la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*. Or, cet

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>404</sup> Les guillemets indiquent que nous adoptons momentanément une terminologie propre à la politique égologique de la connaissance.

<sup>405</sup> *Idem.*

<sup>406</sup> Louis Sébastien Mercier, *op. cit.*, p. 4.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 3.

Homme dont les littérateurs défendent les droits, est à leurs yeux universel, mais, nous l'avons dit, l'universalité est cette capacité à dissimuler le lieu épistémique de l'énonciation du discours. L'Homme et le Citoyen dont les dramaturges garantissent les droits inaliénables ne sont alors autres que les hommes blancs, hétérosexuels et bourgeois. C'est d'ailleurs, paradoxalement, au nom de ce principe d'universalité, que les instigateurs de la seconde modernité/colonialité entreprennent cette violence épistémique en laquelle consistent les missions civilisatrices. En prétendant pouvoir émanciper universellement les individus des diverses formes d'oppression qu'ils subissent, les dramaturges du genre sérieux reproduisent alors la rhétorique de la modernité et la logique de la colonialité. Ainsi, par la mission émancipatrice qu'ils se donnent et par l'universalité à laquelle ils prétendent, les hommes de Lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle s'inscrivent bien dans la politique égologique de la connaissance qu'ils reproduisent. C'est alors sur ce point que je conclus mon analyse de la théorisation du drame bourgeois et mon hypothèse selon laquelle il est l'un des corollaires dramatiques de la seconde modernité/colonialité.

### 1.3.2. L'ego-logie du théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle

J'aimerais m'attarder sur ce que Robert Abirached<sup>408</sup> nomme le théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, qui recoupe, il me semble, tant le mélodrame que le vaudeville. Il apparaît, tout d'abord, que ces deux formes dramatiques doivent au drame bourgeois l'évolution de leurs personnages. En effet, entre la Restauration et la III<sup>e</sup> République, le personnage, à l'instar du genre sérieux, tend à se dessiner à l'image d'une personne du monde. Il se dote d'un nom propre et surtout d'un âge, que ce dernier soit donné dans la liste des personnages, comme c'est le cas dans les pièces de Ducange ou de Monnier, par exemple, ou qu'il soit fourni lors des répliques. Il se dote également d'un langage qui tend à imiter celui de la vie, d'un physique précis, d'une biographie, et ses actions, placées dans une époque que l'on peut dater, correspondent aux mœurs en vigueur. En somme, les dramaturges redoublent d'ingéniosité pour faire croire que le personnage bourgeois appartient à la réalité, à l'actualité parfois même. Les spectateurs doivent avoir l'impression que le personnage est fait à leur image, plus encore, qu'il est tout droit sorti de l'assistance. Ainsi, l'on peut dire que le personnage du théâtre bourgeois est construit à l'image du spectateur, lui-même bourgeois, comme l'indique Robert Abirached :

---

<sup>408</sup> Abirached, Robert, *op. cit.*

Concierge, gouvernante, veuve d'un garçon de bureau, dévote, facteur, député et professeur d'écriture dans *Le Roman chez la portière* (1830) ; tanneur, peaussier, contre-bassier, acteur dans *Un scandale* (1834) ; négociant-armateur, chevaliers d'industrie, fils de famille dans *Trente Ans ou la Vie d'un joueur* (1833) ; rentier, quincailler en retraite, notaire, agioteur, commerçant, peintres dans *Les Faux Bonshommes* (1855) ; grognards, colonels d'Empire, avocats, diplomates de Scribe ; pépiniéristes, garçons de café, porteurs d'eau, carrossiers, aubergistes, officiers de spahis, musiciens, employés de bureau de Labiche ; demi-mondaines, prostituées, aventurières, femmes fatales, viveurs et lions de Dumas : on pourrait retrouver au théâtre, entre 1839 et 1870, tous les métiers, tous les états, toutes les positions de la bourgeoisie, petite, moyenne ou grande, et des gens avec qui elle est en rapport.<sup>409</sup>

Ajoutons à cela que l'action se situe souvent dans un intérieur bourgeois, dans le salon qu'avait introduit Diderot notamment, bien que l'on voie se multiplier sur la scène d'autres lieux comme les loges de concierge, un restaurant, ou encore des salles de théâtre. Si, certes, ces lieux sont le plus souvent représentés par des toiles peintes, les décorateurs commencent, progressivement, à introduire des objets réels. Bien sûr, il s'agit de faux-semblants, Robert Abirached parle d'ailleurs de « réalisme tricheur et approximatif »<sup>410</sup>, cependant on note déjà une première mutation du personnage et du lieu qu'il occupe.

De plus, la plupart des intrigues de vaudeville se fonde sur des histoires d'argent et pour « consolider et maintenir la puissance que l'argent procure, il importe de protéger l'ordre familial, intellectuel et social [car] plus encore qu'au siècle précédent, la famille est la cellule de base de tout l'édifice »<sup>411</sup>. De la sorte, Augier et Dumas fils introduisent le personnage de la courtisane, de la demi-mondaine, de l'épouse adultère afin de dévoiler ce qui menace l'ordre familial bourgeois dans une société de plus en plus urbanisée et tournée vers le plaisir. Quand Dumas s'intéresse à la question de la paternité et des filles mères, Sardou prend pour thème de prédilection celle du divorce, et Becques celle du triangle amoureux. Ainsi, l'on constate que le vaudeville du XIX<sup>e</sup> s'offre comme une peinture de la bourgeoisie et de ses préoccupations, bourgeoisie qui « cherche à s'imposer comme modèle, voire à se convaincre de sa propre légitimité sociale pour asseoir son pouvoir »<sup>412</sup>. La scène théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle semble alors avoir conclu un pacte avec le public en majorité bourgeois qui compose les salles : ce dernier, en allant au théâtre, « ne veut plus seulement se reconnaître,

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>412</sup> *Loc. cit.*

mais se rassurer, se glorifier, voire dénoncer ses adversaires »<sup>413</sup>. Le mélodrame et le vaudeville en s'offrant comme des peintures tronquées de la bourgeoisie, s'étant constituée en tant que classe, semblent alors poursuivre l'ambition de Diderot quant au rapport analogique à la réalité que devrait entretenir le théâtre. Plus encore, ce théâtre bourgeois, en délaissant la dimension métaphysique de la tragédie classique, en individualisant ses personnages, en favorisant la reconnaissance du public avec ce qui lui est présenté sur scène, place l'individu bourgeois au centre de sa dramaturgie. Au Mexique, ce théâtre bourgeois, comme le souligne Antonio Magaña Esquivel<sup>414</sup>, existe également, notamment par la mise en scène des pièces du dramaturge espagnol Jacinto Benavente, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Or, comme le remarque Philippe Merlo-Morat :

Jacinto Benavente est le dramaturge de la bourgeoisie avec des thèmes dans lesquels elle se retrouve : personnage de la haute société, conflits typiques de ce groupe social, infidélités conjugales, mauvais mariages, hypocrisies, murmures, sont des thèmes récurrents. La langue est souvent intelligente, pleine de finesses et de jeux de mots, voire d'ironie.<sup>415</sup>

M. Marraste voit dans la dramaturgie de Jacinto Benavente la perpétuation du style de Dumas fils. Pour lui, Jacinto Benavente « n'a fait que perpétuer les habitudes et les mœurs théâtrales du XIX<sup>e</sup> siècle : l'adaptation (...) des styles et des genres, de Dumas fils à Jacques Deval »<sup>416</sup>.

Bien sûr, les personnages de ce théâtre bourgeois, même dotés d'une identité, restent stéréotypés. Bien sûr, le travail de dramaturgie repose en grande partie sur les effets de rebondissements, de suspens, et les auteurs « s'appuient sur une technique éprouvée [qui] produit des objets calibrés à l'avance »<sup>417</sup>. Cependant, malgré cette mécanique bien huilée aux personnages stéréotypés, le théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> s'inscrit dans la continuité d'un humanisme plaçant l'individu au centre des préoccupations, humanisme dont j'ai déjà évoqué le lien avec ce que Walter Mignolo nomme une ego-logie de la connaissance. C'est alors à ce titre que j'envisage le théâtre bourgeois comme un autre corollaire de la seconde forme de la modernité/colonialité.

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>414</sup> Antonio Magaña-Esquivel, *Imagen y Realidad del teatro en México*, *op. cit.*

<sup>415</sup> Philippe Merlo-Morat, « I – Le contexte historique », dans Philippe Merlo-Morat (Dir.), *Littérature espagnole contemporaine*, Presses Universitaires de France, 2013, p. 15.

<sup>416</sup> M. Marraste, *Le Théâtre en Espagne au XX<sup>e</sup> siècle*, U.N.E.F. F.G.E.L. Groupe d'études d'espagnol, 1964, p. 25.

<sup>417</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 156.



### 1.3.3. L'ego-logie du drame romantique

Je voudrais désormais étudier le drame romantique à l'aune de la politique ego-logique de la connaissance, et c'est tout d'abord la filiation du drame romantique avec le drame bourgeois et la *comedia nueva*, filiation mise en exergue par Florence Naugrette<sup>418</sup>, Anne Ubersfeld<sup>419</sup> et Alain Vaillant<sup>420</sup>, qui m'incite désormais à analyser cette forme. En effet, comme le remarque Florence Naugrette :

Le drame romantique français ne naît pas en 1830 avec la bataille d'*Hernani*. Il a déjà, l'année précédente, fait son entrée à la Comédie-Française avec *Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas. Sa théorie ne date pas non plus de la Préface de *Cromwell* (1827), qui constitue à la fois la synthèse et le dépassement de toute une réflexion préalable menée par les penseurs des Lumières. Le drame romantique répond à une attente présente en France depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : attente déclenchée par les avancées et les essais des théoriciens et praticiens du drame bourgeois, attente encouragée par la remise en question de la norme classique qu'entraîne la découverte du Siècle d'or espagnol, de la scène élisabéthaine, du *Sturm und Drang*, du premier romantisme et du classicisme allemands, attente accélérée par la réflexion toute récente de théoriciens français qui appellent de leurs vœux un théâtre national conforme à la nouvelle donne de la société postrévolutionnaire.<sup>421</sup>

Le romantisme semble alors être une réponse esthétique aux espoirs formulés par les théoriciens du drame bourgeois, ou encore une proposition concrète pour répondre aux attentes du public. Cette attente serait renforcée par un certain nombre de facteurs, dont la découverte du Siècle d'Or espagnol. Si cette découverte est à relativiser, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, la *comedia nueva* servait déjà de modèle aux théoriciens du genre sérieux, il y a tout de même, au XIX<sup>e</sup> siècle, une démocratisation de l'accès au théâtre du Siècle d'Or, grâce au travail de publication et de traduction du libraire-éditeur Ladvocat et plus particulièrement à son immense édition des *Chefs d'œuvres étrangers*, comme le souligne Florence Naugrette<sup>422</sup>. Le drame romantique paraît alors bien puiser sa spécificité, entre autres, dans le drame bourgeois, et dans la *comedia* espagnole que j'avais identifiés comme les corollaires esthétiques de la première et de la seconde forme de la modernité/colonialité.

---

<sup>418</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.

<sup>419</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993.

<sup>420</sup> Vaillant, Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

<sup>421</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène, op. cit.*, p. 23.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 13.

De plus, l'une des autres influences du drame romantique est le *Sturm und Drang*, comme le fait remarquer Anne Ubersfeld<sup>423</sup>. Or, ce groupe d'étudiants réunis à Strasbourg en 1770 peut être compris comme une sorte de radicalisation de l'*Aufklärung*, dans la mesure où l'on retrouve dans le *Sturm und Drang*<sup>424</sup> certains principes fondamentaux de l'esprit des Lumières. Si, certes, les membres de ce groupe peuvent se montrer critiques par rapport à l'*Aufklärung*, il serait périlleux de les situer dans un mouvement contre les Lumières. Au contraire, ils semblent s'offrir comme les héritiers de la pensée des philosophes français du XVIII<sup>e</sup> siècle, de par leur défense sans concession de la liberté, de par leur refus des conventions sociales, morales et esthétiques, fondements de toute forme d'hétéronomie. C'est, non seulement, à l'esthétique classique française, jugée sclérosante que s'en prennent les étudiants, mais aussi à l'éclatement du Saint Empire romain germanique et aux guerres entre souverains qu'il engendre. Pour le dire autrement, le *Sturm und Drang* se caractérise par un patriotisme impérial – qu'il faut comprendre en termes de national –, patriotisme critique envers le gouvernement aristocratique, mais aussi envers l'absolutisme des princes, leur despotisme et leur féodalisme. C'est alors à ce titre que le *Sturm und Drang* peut se situer dans la lignée des Lumières. Or, j'ai établi établi que la philosophie des Lumières est partie prenante de ce changement de paradigme épistémique propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, que Walter Mignolo identifie comme une politique ego-logique de la connaissance. C'est alors ce triple héritage qui m'a incitée à interroger le drame romantique dans sa potentielle ego-logie, interrogation que retracent les paragraphes qui suivent.

### 1.3.3.1. Le drame romantique et sa foi en l'individu

En premier lieu, il semble que le drame romantique soit sous le signe d'un certain humanisme. Cet humanisme se caractérise, tout d'abord, par le lien unissant les auteurs romantiques et le protestantisme. En effet, je l'ai mentionné, la foi en l'individu et en ses capacités, propre à l'humanisme de la Renaissance et des Lumières, prend sa source dans le protestantisme et la place qu'il accorde à chacun, pour ensuite se séculariser avec le *cogito ergo sum* cartésien, le sujet transcendantal kantien, ou encore l'Esprit universel hégélien. C'est Alain Vaillant qui note, dans les propos suivants, le lien particulier entre les romantiques et le protestantisme :

---

<sup>423</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, op. cit., p. 23.

<sup>424</sup> À ce sujet voir Jean-Louis Bandet, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1998.

il est indéniable qu'il existe une affinité naturelle entre le protestantisme et le romantisme, dont l'idéalisme et le désir d'absolu ont trouvé un terrain particulièrement favorable en terre calviniste (la République de Genève de Rousseau et de Mme de Staël par exemple) et dans toute l'Europe luthérienne (les États germaniques et la Scandinavie). Sur le continent, comme en Grande-Bretagne on est aussi frappé de constater, parmi les propagateurs majeurs ou mineurs du romantisme, le grand nombre de théologiens, de pasteurs et d'enfants ou de parents de pasteurs –comme si le romantisme était un protestantisme profane.<sup>425</sup>

C'est alors la sécularisation du principe humaniste posé par le protestantisme dont le drame romantique semble se faire le relais. Autrement dit, l'affirmation progressive du sujet, de sa réflexivité pensante et de sa capacité rationnelle, introduite par Luther et la Réforme, se retrouvent dans le théâtre romantique, comme le montre Alain Vaillant :

Le cœur vivant du romantisme, le centre actif d'où tout émane, il faut en effet le chercher du côté de la religion – plus précisément, du vaste mouvement de sécularisation du questionnement religieux qui caractérise globalement l'évolution intellectuelle de l'Europe depuis la Réforme et qui, virtuellement, confie à chaque individu, bien sûr en fonction de son éducation, le droit et le devoir de se confronter aux grandes énigmes de la métaphysique chrétienne.<sup>426</sup>

Le sujet, par sa rationalité, se conçoit comme susceptible d'accéder à la vérité, de comprendre les mécanismes du monde, et pour ce faire délaisse les explications d'ordre métaphysique. Or, cette quête de la vérité, cette recherche inlassable du sujet pensant pour percer les mystères du vivant, de la matière, de ce qui l'entoure, se retrouve précisément dans la quête des héros romantiques, quête qu'Alain Vaillant qualifie d'ontologique<sup>427</sup>.

J'aimerais, à titre d'exemple, revenir brièvement sur le *Faust* de Goethe. Le lecteur ou la lectrice pourra objecter que cette tragédie n'est pas à proprement romantique, qu'elle n'appartient, comme le souligne Jean-Louis Bandet, « à aucun genre littéraire exactement répertorié »<sup>428</sup>. Pour autant, parce que Goethe sert de modèle aux romantiques, mais également parce que l'on peut voir dans son personnage éponyme l'incarnation de l'homme romantique comme le note, par exemple, André Dabezies<sup>429</sup>, et, enfin, parce que d'autres commentateurs, comme

---

<sup>425</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, *op. cit.*, p. XXXVIII.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. XXXVII.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>428</sup> Jean-Louis Bandet, *op. cit.*, p. 172.

<sup>429</sup> André Dabezies, « FAUST », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/faust/>, dernière consultation le 02/05/2020.

Charles Dedeyan<sup>430</sup>, placent cette pièce aux côtés d'autres drames romantiques, je me permets d'introduire quelques remarques sur cette œuvre. Ces remarques sont également l'occasion de rappeler que le drame romantique allemand est antérieur au drame romantique français que l'on fait d'ordinaire débiter symboliquement lors de la fameuse Bataille d'*Hernani* de 1830. A cette date, comme le remarque Jean-Louis Bandet « le romantisme allemand, tout au moins dans ses œuvres majeures, appartenait déjà au passé »<sup>431</sup>, puisqu'il débute dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. Revenons-en donc à *Faust*. Jean-Louis Bandet retrace l'évolution du mythe et remarque que tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, il se modifie drastiquement, dans la mesure où la quête de la vérité en dehors de la révélation biblique n'apparaît plus comme condamnable, contrairement à la version du mythe publiée en 1587, par un auteur anonyme. Dans les réécritures du mythe, dont celle de Goethe, l'étude de la nature au moyen de la philosophie, des mathématiques, et plus globalement de la science, s'offre comme « la tâche la plus élevée que puisse s'assigner l'esprit humain ; Faust n'offre plus l'exemple détestable du pécheur, il devient [alors] le modèle de l'homme moderne »<sup>432</sup>. Jean-Louis Bandet s'attarde, tout d'abord, sur l'étude de la traduction par Faust des premiers mots de l'Évangile selon Jean, mentionnant qu'au début tout était Verbe. Non seulement cet acte de traduction semble faire implicitement référence à Luther et au protestantisme, comme le remarque également Martin Bollachet<sup>433</sup>, mais c'est également l'occasion pour le personnage de nier l'importance du Verbe, et par là le fait qu'il ne peut plus croire au Christ. Il remplace la formule de Jean par « au début était l'action », et de la sorte « annonce le début du monde moderne, qui refuse le dogme chrétien de la création divine pour placer au centre du monde l'activité créatrice du travail humain »<sup>434</sup>. Plus tard, quand Gretchen demande à Faust s'il croit en Dieu, celui-ci répond que non, mais qu'il croit en lui, en ses sentiments et en sa subjectivité. Jean-Louis Bandet en conclut que « Faust ouvre ainsi l'époque moderne, qui ne croit plus en Dieu et voudrait croire en l'homme »<sup>435</sup>. Il est d'ailleurs pertinent de rappeler que la philosophie de Nietzsche, pouvant s'entendre comme

---

<sup>430</sup> Charles Dedeyan, *op. cit.*

<sup>431</sup> Jean-Louis Bandet, *op. cit.*, p. 121.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>433</sup> Martin Bollachet, « Si enfin je pouvais connaître tout ce que le monde cache en lui-même. Le drame du savant dans le Faust I de Goethe », in François Ost et Laurent Van Eynde (dir.), *Faust et les frontières du savoir*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 59-71.

<sup>434</sup> Jean-Louis Bandet, *op. cit.*, p. 169.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 171.

l'accomplissement de la sécularisation de la foi, se réfère largement au *Faust* de Goethe. Enfin, j'aimerais rappeler la très célèbre tirade de Faust dans laquelle le personnage constate avec désespoir que la science et la philosophie sont impuissantes, que l'esprit humain ne peut atteindre la vérité. Voici un extrait de cette tirade :

FAUST, *seul*.

Philosophie, hélas ! Jurisprudence, médecine, et toi aussi, triste théologie !... Je vous ai donc étudiées à fond avec ardeur et patience et maintenant me voici là, pauvre fou, tout aussi sage que devant. Je m'intitule, il est vrai, maître, docteur, et, depuis dix ans, je promène çà et là mes élèves par le nez. — Et je vois bien que nous ne pouvons rien connaître !... Voilà ce qui me brûle le sang ! J'en sais plus, il est vrai, que tout ce qu'il y a de sots, de docteurs, de maîtres, d'écrivains et de moines au monde ! Ni scrupule ni doute ne me tourmentent plus ! Je ne crains rien du diable ni de l'enfer ; mais aussi toute joie m'est enlevée. Je ne crois pas savoir rien de bon en effet, ni pouvoir rien enseigner aux hommes pour les améliorer et les convertir. Aussi n'ai-je ni bien, ni argent, ni honneur, ni domination dans le monde : un chien ne voudrait pas de la vie à ce prix !<sup>436</sup>

Faust désespéré n'entre-aperçoit d'autres alternatives que le suicide, « le seul acte par lequel l'homme puisse manifester le peu de liberté qui lui reste, la liberté de refuser l'absurdité et l'inanité de sa condition »<sup>437</sup>, comme le souligne Jean-Louis Bandet. Or, ce désespoir est qualifié, par Martin Bollachet, comme une mélancolie qui, selon lui, « est une maladie moderne, elle réagit au bouleversement des valeurs et articule, pour ainsi dire, l'état d'âme douloureux et effondré de l'individu qui a de la peine à s'adapter à l'image éclairée et rationaliste qu'il s'est faite de lui-même »<sup>438</sup>. De la sorte, le personnage de Faust de Goethe semble bien incarner une sécularisation de la quête de la vérité, une supplantation de la perspective théologique au profit d'un certain positivisme, d'une foi en la raison, en l'individu et en ses capacités réflexives. Aux côtés de Faust, Méphistophélès est considéré par Charles Dedeyan comme « le représentant de l'esprit philosophique des Lumières [...], Méphisto est nécessaire, le démon est placé aux côtés de Faust pour l'obliger à agir et à penser [...] »<sup>439</sup>.

---

<sup>436</sup> Goethe Johann Wolfgang von, *Faust*, traduction de Gérard de Nerval, [en ligne], URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Faust\\_\(tr.\\_Nerval\)/Édition\\_Garnier\\_1877/Texte\\_entier#FAUST](https://fr.wikisource.org/wiki/Faust_(tr._Nerval)/Édition_Garnier_1877/Texte_entier#FAUST), dernière consultation le 2/05/2020.

<sup>437</sup> Jean-Louis Bandet, *op. cit.*, p. 168.

<sup>438</sup> Martin Bollachet, *op. cit.*, p. 67.

<sup>439</sup> Dedeyan Charles, *Le Drame romantique en Europe, op. cit.*, 1982, p. 195.

Mais, ce n'est pas uniquement du côté du drame pré-romantique allemand que nous pouvons nous tourner pour envisager que le théâtre romantique dispense l'humanisme des Lumières et cette foi en l'individu et en ses capacités. De l'autre côté du Rhin, Musset, par exemple, fait de l'humanisme une thématique centrale de son *Lorenzaccio*. Certes, il s'agit plus d'un questionnement sur l'humanisme que d'une affirmation, et ceci relève – j'y reviendrai – d'une exception française. Pour autant, la thématique de l'humanisme est bien au cœur du drame. Écoutons le commentaire d'Anne Ubersfeld sur cette œuvre :

Discours inquiet ou sceptique dans la bouche de Philippe : « Que le bonheur des Hommes ne soit qu'un rêve » (II,1) ; discours pessimiste de Lorenzo « je connais les hommes [...]. L'Humanité souleva sa robe et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité » (III, 3). Discours ambivalent : l'humanité conçue comme une totalité est prise comme unique système de référence, comme nature absolue, à la mode des philosophes des Lumières, mais en même temps elle est violemment ou discrètement dévaluée. De là l'ambiguïté : c'est le moment exact où l'optimisme bourgeois, l'universalisme de la Raison bourgeoise se retourne [...]. Les formules dix fois répétées ne sont pas celles d'un anti-humanisme, mais celles d'un humanisme pessimiste : « Prends le chemin que tu voudras, tu auras toujours affaire aux hommes » (III, 2), dit Lorenzo à Philippe ; mais l'humanisme cesse d'être objet d'une affirmation pour devenir l'enjeu d'un questionnement, d'un pari : « je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre ». Formule précieuse qui suppose d'abord que ce qui est en question n'est pas seulement ou pas du tout la Florence historique concrète, *hic et nunc*, la cité vivante, mais une « nature humaine » universelle fût-elle politique [...].<sup>440</sup>

Ce questionnement sur la nature humaine, cette mise en doute du sujet dans sa capacité réflexive, ou du moins cette interrogation sur son aptitude à bien juger et à bien agir, est à comprendre comme une exception française au sein du drame romantique, selon Alain Vaillant<sup>441</sup>, qui s'expliquerait par l'instabilité politique française, par le retour de la monarchie et par l'instauration de l'Empire, mais aussi par les violences postrévolutionnaires, semblant ouvrir une brèche au pessimisme. Le romantisme serait dans toute l'Europe, orienté vers le futur, porterait l'espoir d'un avenir placé sous le sceau de la liberté et de l'humanisme, alors qu'en France, la déception politique minerait l'idéal humaniste du drame. A l'exception donc du drame français, le romantisme se caractérise par une foi en l'individu et en ses capacités, foi héritée, en grande partie du protestantisme et de la philosophie des Lumières. Or, nous l'avons vu, cet humanisme, cette foi en

---

<sup>440</sup> Anne Ubersfeld, « Qu'est-ce Florence ? » dans Franco Bernard (dir.), *Le Héros et l'Histoire, Aspects de la dramaturgie romantique chez Kleist, Musset et Stowacki*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, p. 138-139.

<sup>441</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, op. cit., p. XXXIII.

l'individu est propre à ce que Walter Mignolo appelle la politique égo-logique de la connaissance.

De plus, si les études littéraires insistent beaucoup sur l'expression du *moi* lyrique dans la poésie romantique, il ne faut pas, pour autant, négliger l'exaltation du *je* dans le théâtre romantique. À ce titre Alain Vaillant parle de « sacre du sujet, désormais omniprésent, se rêvant omnipotent »<sup>442</sup>. Cette sacralisation du sujet qu'évoque également Bernard Franco<sup>443</sup> prend forme dans l'expression du héros romantique. Hernani, Ruy Blas, Charles Moor ou Gennaro, sont autant de personnages solitaires, exclus ou en marge de la société, conquérants, voulant imprégner le monde de la marque de leur individualité. Anne Ubersfeld le dit en ces termes :

On voit le drame romantique désireux de montrer l'histoire comme totalité d'un peuple, d'une époque et d'une société. Mais il est aussi vrai de le voir comme l'expansion d'une individualité forte. Le romantisme a partie liée avec la grande vague d'individualisme qui parcourt le siècle en France et dans toute l'Europe, et dont on a déjà pu voir les germes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après Rousseau, voici venir le temps du moi, du héros qui placé au centre d'un récit s'affirme comme sujet d'une conscience et d'une action. [...] Double aspect du héros : le moi solitaire, frileux et replié qui veut agir, mettre tout seul sa marque au monde, montrer la *virtus* du héros conquérant, seul contre tous.<sup>444</sup>

Plus que d'individualisme, je parlerais d'individualité. En effet, le héros romantique paraît renvoyer à cette volonté d'expression du moi, du sujet conscient de lui-même et de son unicité, de son originalité. Cette volonté peut d'ailleurs parfois prendre des allures de mégalomanie, en témoignent les paroles de Spiegelberg dans *Les Brigands* de Schiller :

SPIEGELBERG, *vivement*.

Oui ! Jaloux, là, dans le cœur ; toi, et vous tous, vous serez tous jaloux de moi, toute votre intelligence ne pourra comprendre les plans rusés que j'inventerai. Quel jour tout à coup m'éclaire ! De grandes pensées crépusculent dans mon âme, des rêves de géant s'agitent dans mon cerveau créateur. Maudit sommeil de ma raison (*se frappant la tête*), qui enchaînait ma force et mes espérances... Je m'éveille, je sens qui je suis, ce que je dois devenir !<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. LII.

<sup>443</sup> Bernard Franco, *op. cit.*, p. 7.

<sup>444</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique, op. cit.*, p. 24.

<sup>445</sup> Friedrich von Schiller, *Les Brigands, Drame en cinq actes*, 1870, [En ligne], URL : [https://www.ebooksgratuits.com/pdf/schiller\\_les\\_brigands.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/pdf/schiller_les_brigands.pdf), dernière consultation le : 05/03/2019.

Si le héros romantique affronte le monde, s'il veut y laisser son empreinte, il se heurte le plus souvent à un échec, pour autant cela participe de la valorisation de l'affirmation du sujet comme le souligne Anne Ubersfeld, en réalisant une comparaison entre le héros romantique et le héros tragique :

Le schéma type du drame romantique raconte l'histoire du héros qui affronte le monde, tente de dominer et se brise contre ses lois : tels Hernani, Ruy Blas, Chatterton, Lorenzo, Antony, Kean... C'est par le héros que le drame romantique rejoint la tragédie grecque, confrontation du héros et de la cité (qu'on songe aux tragédies d'*Œdipe* ou à l'*Ajax* de Sophocle) ; mais tandis que dans la tragédie grecque, c'est la cité qui l'emporte, ici c'est le héros qui est valorisé dans son échec même, par la force de son vouloir, par la qualité de son amour – en face d'un monde à qui est progressivement déniée toute valeur.<sup>446</sup>

S'il s'agit bien de l'affirmation d'une individualité, ceci entraîne, comme l'avait souligné Robert Abirached<sup>447</sup> une mutation du personnage qui tend à se construire à l'image d'une personne du monde et à s'éloigner du type. Mais le héros romantique n'est pas uniquement un héros singulier qui exprime son individualité. En effet, à l'inverse du héros tragique, il se caractérise surtout par la liberté dont il jouit. La question de la liberté est ainsi consubstantielle au théâtre romantique, en témoigne la réplique suivante de Philippe à Lorenzo : « Arrête, ne brise pas comme un roseau mon bâton de vieillesse. Je crois à tout ce que tu appelles des rêves, je crois à la vertu, à la pudeur et à la liberté »<sup>448</sup>. Pensons également au *Guillaume Tell* de Schiller et à la manière avec laquelle les paysages de Suisse se mêlent si bien au thème de la liberté, comme le souligne Charles Dedeyan<sup>449</sup>. Ainsi, le héros romantique, parce qu'il est la manifestation d'une liberté et d'une individualité, témoigne de cette mutation épistémique qui fait de l'Homme un être libre, de par sa raison et sa réflexivité pensante. Difficile alors de ne pas voir, dans cet humanisme propre au romantisme, dans ce héros romantique singulier et libre, l'expression de la rhétorique de la seconde modalité de la modernité/colonialité.

---

<sup>446</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique, op. cit.*, p. 25.

<sup>447</sup> Robert Abirached, *op. cit.*

<sup>448</sup> Alfred De Musset, *Lorenzaccio*, p. 87. [En ligne], URL : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/131/Lorenzaccio>, dernière consultation le 05/03/2019.

<sup>449</sup> Dedeyan, Charles, *op. cit.*, p. 204.



1.3.3.2. *Le drame romantique, le sens de l'Histoire et le mythe émancipatoire*

Si la liberté du sujet dans le drame romantique est, certes, donnée par ses capacités autoréflexives et rationnelles, elle a, également, partie liée à l'Histoire dans la mesure où le drame romantique place la compréhension du passé comme fondamentale à l'emploi correct par chacun de sa liberté. Par emploi correct nous devons entendre qu'il incombe à tout individu de comprendre le passé pour agir dans le sens d'une amélioration collective de la vie. Ainsi, comme le dit Alain Vaillant :

le corollaire du mythe de l'Histoire est le culte de la Liberté, cette Liberté jouant, dans l'eschatologie romantique, exactement le même rôle que le libre arbitre dans la théologie chrétienne. La connaissance et la compréhension du passé doivent donc aider chacun à bien utiliser sa liberté, pour s'orienter dans une direction qui, paradoxalement, semble tracée d'avance vers le futur.<sup>450</sup>

Cela présuppose deux choses. D'une part que l'Histoire aurait un sens, et, d'autre part, que la direction prise culminerait vers un idéal de félicité, ce qui entre en résonance avec la conception hégélienne de l'Histoire, au cœur de la politique ego-logique de la connaissance. Une connaissance et une compréhension de l'Histoire permettraient alors de pouvoir bien utiliser sa liberté, et c'est peut-être Don Carlos, dans *Hernani* de Victor Hugo, qui illustre le mieux cette conception. En effet, la grandeur du personnage tient au fait qu'il soit capable d'analyser les situations, mais surtout de trouver et de verbaliser un sens à l'Histoire. Comme le souligne Florence Naugrette<sup>451</sup>, lors du long monologue de l'acte quatre, don Carlos exprime le rôle crucial que joue le peuple dans l'Histoire, et ce, à l'aide d'une métaphore d'un bateau ballotté par les flots, métaphore du peuple qui fait et défait les régimes politiques. Florence Naugrette remarque donc qu'à l'époque où l'Histoire devient une science, et où elle se fait reconnaître par les institutions universitaires, le drame romantique « ne se veut pas pure fiction, mais instrument de compréhension du présent par la connaissance du passé, réservoir de réponses aux questions que le présent pose aux contemporains »<sup>452</sup>. Cette ambition historique du drame romantique explique alors la présence, malgré l'importance de la couleur locale, de certains anachronismes, comme le

---

<sup>450</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, *op. cit.*, p. XLIV.

<sup>451</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, histoire, écritures, mises en scène*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>452</sup> Florence Naugrette, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011, n° 255, p. 27-41. [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2011-1-page-27.htm>, dernière consultation 02/05/2020.

fait, par exemple, que le républicanisme dans *Lorenzaccio* ne soit pas celui du *Cinquecento* italien mais bien celui des années 1830, ou encore que dans *Hernani*, Charles-Quint n'envisage pas sa légitimité comme provenant d'un ordre divin mais bien comme provenant du peuple. Ces anachronismes sont autant de marques de cette logique consistant à « interroger le passé avec des catégories de pensée contemporaines, étrangères aux époques étudiées »<sup>453</sup>. Cette démarche explique, toujours selon Florence Naugrette, que les repères axiologiques soient troublés, que les tyranniques Lucrèce Borgia et Marie Tudor suscitent l'empathie par leur humanité, que Louis XIII soit une marionnette manipulable par son ministre dans *Marion de Lorme*, ou encore que François I<sup>er</sup> soit un homme grossier et libidineux dans *Le Roi s'amuse*. C'est qu'il ne s'agit plus de dégager une morale de l'Histoire, mais une réflexion, voire une philosophie, car le dramaturge va « vers le passé avec des questions du présent pour revenir vers le présent, lesté de ce que l'on a compris du passé »<sup>454</sup>. Cette compréhension du présent à l'aune du passé s'inscrit, selon Alain Vaillant<sup>455</sup>, dans une conception idéaliste de l'Histoire, sous-tendue par l'idée de progrès. Selon lui, « les romantiques se mettent au service d'un idéal de progrès et de concorde universelle, sur fond d'utopie sociale »<sup>456</sup>.

Or, nous l'avons vu, cette notion de progrès est au cœur de la politique ego-logique de la connaissance. Parce que les hommes de la seconde modalité de la modernité/colonialité fixent un horizon utopique qu'ils prétendent universellement souhaitable, parce qu'ils considèrent que l'unique moyen d'atteindre cet horizon réside dans l'exercice de la rationalité telle qu'ils la théorisent – ce qui est renforcé par la conceptualisation hégélienne et kantienne de la rationalité – ils déprécient, infériorisent, voire nient toute autre forme de rationalité, et réalisent, au nom du progrès universel, ces violences que sont les missions civilisatrices. Ainsi, la conception progressiste et idéaliste de l'Histoire, en tout cas téléologique, du drame romantique, entre en écho avec la conception hégélienne de l'histoire au cœur de la politique ego-logique de la connaissance.

Ensuite, cette conception téléologique de l'Histoire propre à la seconde modernité, repose sur l'idée que l'Histoire cheminerait vers un monde où

---

<sup>453</sup> *Loc. cit.*

<sup>454</sup> Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espace Temps*, vol. 87 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2005, p. 127-139, [En ligne], URL : [https://www.persee.fr/doc/espat\\_0339-3267\\_2005\\_num\\_87\\_1\\_4369](https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2005_num_87_1_4369), dernière consultation le 19/08/2020.

<sup>455</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme, op. cit.*, p. XLV.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. XXXIII.

l'individu et la société tout entière seraient libérés. Rappelons-le, la modernité/colonialité s'autodéfinit comme « la possibilité historique de la liberté »<sup>457</sup>. Or, si cet idéal de société libérée prendra plusieurs formes au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle, au XIX<sup>e</sup>, en Europe, il se caractérise, globalement, par une aspiration nationaliste et démocratique. De l'humanisme, de cette confiance en l'individu et en ses capacités d'accéder à la connaissance et à la vérité, découle une entreprise de libération par rapport aux diverses formes d'hétéronomie, dont la monarchie est peut-être la plus évidente. De là, une volonté, notamment exprimée par les philosophes des Lumières et les penseurs contractualistes, d'accorder plus de liberté et de pouvoir politique aux sujets et de voir institués des régimes démocratiques. Or, tout d'abord, historiquement, le drame romantique naît, en Europe, au siècle où fleurissent les premières démocraties parlementaires, comme le souligne Alain Vaillant :

Le romantisme correspond à la période qui, pour chaque pays européen ou sous influence européenne, s'est étendue de l'émergence des premières aspirations politiques nationales à l'établissement d'une démocratie parlementaire – avec tout son appareil légal et administratif –, et désigne globalement les activités culturelles, artistiques et littéraires qui se sont développées pendant cette période de transition.<sup>458</sup>

Il ne s'agit pas, pour autant, d'une simple coïncidence, d'un concours de circonstances qui ferait coexister, d'une part, le drame romantique, et d'autre part, les tentatives d'avènement de la démocratie. Au contraire, le drame romantique semble s'offrir comme le reflet du contexte politique au sein duquel il voit le jour, le reflet, selon Alain Vaillant<sup>459</sup>, de l'embrasement politique enflammant l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'aspiration des peuples à voir l'avènement de régimes plus démocratiques, plus libéraux. Le drame romantique serait alors « consubstantiellement lié au progrès du libéralisme, sous ses deux faces, politique (l'État tend à accorder de plus en plus de pouvoir et de liberté au sujet citoyen) et économique [...] »<sup>460</sup>. Autrement dit, le théâtre romantique naît de cet idéal démocratique, qu'il reflète et reproduit sur la scène, à tel point qu'il constitue, toujours selon Alain Vaillant, « la préhistoire de nos démocraties parlementaires<sup>461</sup> ». C'est ainsi que les héros du drame romantique s'insurgent

---

<sup>457</sup> Vincent Citot, *op. cit.*, p. 3.

<sup>458</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme, op. cit.*, p. XXXI.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. XXX.

<sup>460</sup> *Loc. cit.*

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. XXXIII.

contre le pouvoir monarchique en place, et contre les prérogatives de l'aristocratie. Ce qui est en jeu dans le théâtre romantique, selon Anne Ubersfeld, c'est la « question (centrale) de la légitimité du pouvoir, [la] question de l'arbitrage possible entre groupes politiques affrontés, et [le] terrible problème des libertés politiques et religieuses »<sup>462</sup>. À ce titre, rappelons-nous le discours de Ruy Blas aux conseillers, à la scène deux de l'acte trois :

Conseillers vertueux ! Voilà votre façon  
De servir, serviteurs qui pillez la maison !  
Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,  
L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !  
Donc vous n'avez pas ici d'autres intérêts  
Que remplir votre poche et vous enfuir après !  
[...]  
Et vous osez ! ... — Messieurs, en vingt ans, songez-y,  
Le peuple, — j'en ai fait le compte, et c'est ainsi !  
Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie,  
Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,  
Le peuple misérable, et qu'on pressure encor,  
A sué quatre cent trente millions d'or !<sup>463</sup>

Je pense, également, aux aspirations républicaines de Philippe et de Lorenzo, dans *Lorenzaccio*, que le premier formule en ces termes :

Pourquoi le philosophe qui travaille pour nous regarde-t-il autour de lui ? Voilà le tort. Le moindre insecte qui passe devant ses yeux lui cache le soleil ; allons-y donc plus hardiment, la République, il nous faut ce mot-là. Et, quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air...<sup>464</sup>

Pensons également au Marquis de Posa dans *Don Carlos* de Schiller, qui se fait, selon Charles Dedeyan, « le représentant des droits de l'Homme et des peuples [et] se dresse devant la monarchie absolue et l'Inquisition »<sup>465</sup>. Ainsi, non seulement, le drame romantique naîtrait de cette aspiration démocratique qui caractérise une partie de l'élite bourgeoise européenne du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il diffuserait, également, cette aspiration. Ce n'est pas uniquement de la monarchie absolue dont se méfie le drame romantique, mais bien de toute forme de terreur comme le précise Florence Naugrette, en affirmant que :

---

<sup>462</sup> Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>463</sup> Victor Hugo, *Ruy Blas*, Saint-Amand, Gallimard, 2009, p. 130.

<sup>464</sup> Alfred De Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>465</sup> Charles Dedeyan, *op. cit.*, p. 201.

Cette peur de la violence d'État, apanage de la monarchie absolue, n'a pas disparu avec l'abolition de l'Ancien Régime ; derrière la dénonciation devenue anachronique de l'arbitraire royal se profile la hantise de toutes les terreurs, y compris celle de la Terreur révolutionnaire, sur laquelle Hugo reviendra dans *Quatre-vingt-treize*.<sup>466</sup>

L'idéal libéral, au sens politique du terme, du drame romantique s'offre alors comme le reflet de ce même idéal, à l'origine des divers mouvements révolutionnaires qui agitent les pays européens tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Alain Vaillant, la révolution peut être comprise comme le ferment du fleurissement de cette nouvelle esthétique. Cela semble vrai, tout d'abord, en France. Sans la révolution de 1789, peut-être que le drame romantique n'aurait jamais vu le jour, ou du moins n'aurait pas connu la même ampleur. C'est ce que défend Alain Vaillant, lorsqu'il affirme que « sans ce séisme politique, il est bien probable que la France, nourrie de culture classique et arc-boutée sur ses certitudes aristocratiques, n'aurait jamais pu faire un tel accueil à l'esprit du romantisme »<sup>467</sup>. La révolution française aurait alors permis d'accentuer, de condenser et d'ouvrir la voie aux germinations du romantisme. Mais ce ferment révolutionnaire n'est sans doute pas à circonscrire au cas de l'hexagone. En effet, le drame romantique peut être compris comme l'esthétique théâtrale, corollaire d'un vaste mouvement culturel, qui accompagne, dans toute l'Europe, la progression politico-économique de la bourgeoisie, remettant en cause le système aristocratique voire monarchique. Cette progression n'est pas simultanée à tous les pays européens, et certains, en proie à des guerres civiles, ou à des difficultés intérieures, rejoignent plus tardivement les préoccupations de la bourgeoisie ou de la classe moyenne allemande et française. En ce sens, le drame romantique connaît trois phases, selon Alain Vaillant, un glissement du monde germanique vers l'hexagone, puis vers le « Portugal, [les] peuples balkaniques et la Hongrie »<sup>468</sup>. Lors de cette troisième phase, le drame romantique s'exporte également outre-Atlantique, vers l'Amérique du Nord et l'Amérique latine, secouées par les processus d'Indépendance. Alain Vaillant le souligne en ces termes :

On est frappé, à parcourir les journaux d'Amérique latine, de mesurer l'empreinte du romantisme européen, et français en particulier : à retrouver, au tournant d'une profession de foi politique, une réflexion de Chateaubriand ou de Lamennais, un

---

<sup>466</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, histoire, écritures, mises en scène, op. cit.*, p. 208.

<sup>467</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme, op. cit.*, p. XXXV.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. XX.

poème de Lamartine ou de Hugo, ou, dans un feuilleton des journaux, un roman de Sue ou de Dumas [...].<sup>469</sup>

Ce sont d'ailleurs les élites locales du Nouveau-Monde, proches voire descendant d'une certaine élite bourgeoise ibérique ou française, qui permettent l'import de la culture romantique en Amérique latine, et qui « mélangent dans leurs propres productions clichés occidentaux et stéréotypes sur l'indianité »<sup>470</sup>. Au Mexique, au sortir de la Guerre d'Indépendance, c'est sur la scène du Théâtre Principal que le drame romantique importé d'Europe connaît un véritable succès, comme le rappelle Antonio Magaña Esquivel<sup>471</sup>. Ce sont principalement des drames étrangers qui s'y jouent bien que quelques romantiques mexicains y rencontrent un franc succès. Parmi eux, Fernando Calderón y Beltrán, chef de file du premier romantisme, et Ignacio Rodríguez Galván. Ce dernier maîtrise le français suite à ses lectures de Victor Hugo, Delavigne et Lamartine qui influencent, non seulement ses essais poétiques, mais aussi, sa production dramatique et notamment ses pièces telles que *Muñoz*, *Visitador de México* et *El Privado del virrey*. Guillermo Prieto se distingue lui aussi par ses pièces romantiques en plus de son engagement politique, notamment par ses drames *Patria y Honra*, *Don Alonso de Ávila*, *El Alférez*, *Los Tres Boticarios* et *La Novia del erario*. José Tomás Cuéllar, connu sous le pseudonyme de Facundo, et sa pièce *Deberes y Sacrificios* s'inscrivent également dans la digne lignée des romantiques français et des dilemmes de leurs héros. À ce premier romantisme en succède un second, au tournant des années 1850, qui est également appelé post-romantique. Si les personnages et les thématiques abordées sont proches de ceux de la première vague du romantisme, la distinction se fait dans le degré d'exaltation qui confère au second un caractère plus intime. Parmi les auteurs romantiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'on compte José Peón Contreras, qu'Antonio Magaña Esquivel qualifie de la sorte :

Romantique, nationaliste, conservateur par esprit de classe, Peón Contreras a adapté à son théâtre des sujets similaires à ceux de ses romances : l'honneur, l'ardeur galante, le remords religieux, l'amour ardent, les rebondissements de la

---

<sup>469</sup> Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, op. cit., p. 194.

<sup>470</sup> Alain Vaillant, « Romantisme et mondialisation », *Romantisme*, 2014/1 (n° 163), p. 3-13. [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-1-page-3.htm>, dernière consultation le 17/06/2019.

<sup>471</sup> Antonio Magaña-Esquivel, *Breve historia del teatro mexicano*, op. cit.

passion, et les fatales désillusions. Et le mécanisme a été pareil aussi, semblable à celui des auteurs romantiques de l'époque ici, en Espagne et en France [...].<sup>472</sup>

Enfin, parmi ces auteurs romantiques de la seconde génération, il faudrait mentionner Manuel José Othón, héritier du romantisme d'Echegaray, mais également José Rosas Moreno et ses deux drames significatifs *Sor Juana Inés de La Cruz* et *Netzahualcōyolt*, *Bardo de Acolhuacaña*, Alfredo Chavero ou encore Ramón Manterola. Selon Alain Vaillant, le romantisme latino-américain est « une synthèse originale des références européennes et de la singularité revendiquée du Nouveau Monde »<sup>473</sup>. Le drame romantique mexicain, largement influencé par le romantisme français et espagnol, traduit l'idéalisme de l'Indépendance, l'espoir d'une élite en un nouveau monde, plus juste, plus égalitaire.

Ainsi, il semblerait que l'élan révolutionnaire – qu'il soit motivé par une velléité d'abolition des prérogatives de l'aristocratie ou de ceux des anciens colonisateurs – mette en place les conditions nécessaires au fleurissement du drame romantique. Cela revient à affirmer avec Alain Vaillant que :

[...] toute révolution est par essence romantique, en ce qu'elle postule que, par une mystérieuse synthèse des contraires, la violence meurtrière peut conduire à une forme supérieure de justice et d'harmonie sociale – plus encore : que la vraie justice a besoin de la violence et d'un désordre passagers.<sup>474</sup>

Parce que le héros romantique est porté par un idéal de justice, d'égalité, parce qu'il lutte contre le despotisme et l'absolutisme et parce que le drame romantique repose sur cette conciliation des contraires, du grotesque et du sublime – comme l'expose si bien Hugo, rappelons-le, dans sa préface de *Cromwell* –, alors il est possible d'en conclure que le drame romantique est par essence révolutionnaire, ou encore que toute révolution est déjà romantique. « Romantiques, donc, la Révolution française et, bien sûr, les révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi les révolutions russes de février et d'octobre 1917, les insurrections de la décolonisation et les révolutions tiers-mondistes »<sup>475</sup>.

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 119. « Romántico, nacionalista y conservador por espíritu de clase, Peón Contreras adoptó en su teatro asuntos parecidos a los de sus romances : el honor, el ardor caballeresco, el remordimiento religioso, el amor ardiente, los arrobamientos de la pasión y los fatales desengaños. Y el mecanismo fue igual también, semejante al de los autores románticos de la época aquí, en España y en Francia [...] ». Je traduis.

<sup>473</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, op. cit., p. XXXV.

<sup>474</sup> *Loc. cit.*

<sup>475</sup> *Loc. cit.*

Or, toutes ces révolutions, à l'exception peut-être de la dernière<sup>476</sup>, reposent sur un même soubassement, sur un même héritage philosophique et épistémologique : celui de la modernité<sup>477</sup>. Voici comment Alain Vaillant le définit :

Politiquement, la base du socle est constituée par une véritable mystique de l'humanisme [...] d'ailleurs, cet humanisme romantique a pu parfois être rigoureusement identifié avec l'idéologie occidentale et son universalisme impérialiste. Philosophiquement, il repose sur les prérogatives imprescriptibles de la personne humaine, sur la valeur absolue des droits de l'homme qui sont directement hérités des Lumières.<sup>478</sup>

Autrement dit, les barricades édifiées tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe, mais également en Amérique latine le sont au nom de la liberté du sujet. C'est donc, selon Alain Vaillant, au nom de la réalisation effective des principes des Lumières que se justifient les manifestations, « la mort sur la barricade, la harangue au peuple ou à la tribune, la résistance sacrificielle face à la troupe, la défense du drapeau de la révolte, souvent aux couleurs de la nation »<sup>479</sup>. Si bien sûr, cela semble évident pour le cas de la Révolution de 1789, il en va de même pour les mouvements de révolte qui agitent les États allemands, la Prusse, la Belgique, la Pologne et l'Italie. En Italie, par exemple, les velléités nationalistes émergent avec l'invasion française, et le désir d'indépendance et d'unification donnent naissance à « cette aventure italienne, traversée d'émeutes sanglantes et de guerres meurtrières »<sup>480</sup>, soutenue par un désir d'émancipation des peuples. En Pologne, un même désir d'unification se fait entendre. Après le partage du pays en 1795 entre la Russie, l'Autriche et la Prusse, les peuples ne cessent de se révolter mais chacune des tentatives se solde par une brutale répression. « A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – lorsque s'ajoutent à l'autoritarisme russe les effets de la politique intégrationniste de l'Allemagne de Bismarck – la Pologne est politiquement plus inexistante que jamais »<sup>481</sup>. Or, malgré le refus des diplomates et des États, ce que montrent ces révoltes successives, c'est cette persistance du peuple polonais à

---

<sup>476</sup> Si l'on entend par « révolutions tiers-mondistes » les divers mouvements de révoltes, tant armés, qu'épistémologiques à l'encontre de la colonialité de pouvoir, alors ces révolutions ne peuvent être qualifiées de romantiques.

<sup>477</sup> À ce sujet, voir mon argumentaire sur la nature moderne et coloniale du théâtre épique. Sans trop développer cette question à ce stade du propos, je peux déjà poser comme prémisse le fait que le marxisme repose, en grande partie, sur les principes ego-logiques de la connaissance, et qu'en ce sens, il ne se offre que comme l'une des modalités de la modernité/colonialité.

<sup>478</sup> Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme*, op. cit., p. 188.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 192.



s'autodéterminer, à croire en ce principe, au cœur de l'égo-logie de la connaissance, qu'est la liberté du sujet. Les révoltes menant au processus d'Indépendance ont elles aussi le même soubassement philosophico-épistémique. Ces dernières, comme je l'avais précisé en introduction, ne se font pas à l'encontre de la colonialité du pouvoir, mais à l'encontre de la colonisation. Autrement dit, si certes, des nations se constituent, si certes, elles prennent leur autonomie vis-à-vis des pays colonisateurs, ces révoltes ne pensent l'indépendance que dans l'articulation du champ économique-politique avec le pouvoir colonial. Elles n'effectuent pas de déplacement épistémique mais sont le fruit, au contraire, des idéaux des Lumières, en témoigne le fait que les constitutions dont se dotent ces nouveaux pays s'inspirent de celles de la France<sup>482</sup>, ou du moins des concepts déployés par ses philosophes<sup>483</sup>.

Ainsi, parce que le romantisme en général, et le drame romantique en particulier, semblent issus du contexte insurrectionnel et libertaire du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il reflète, parce que ces velléités peuvent être considérées comme le fruit de l'humanisme des Lumières, au cœur de la politique ego-logique de la connaissance, je considère que le drame romantique peut s'offrir comme un autre corollaire de la modernité/colonialité.

### 1.3.3.3. *Le drame romantique et la logique coloniale*

Si le drame romantique naît alors de la rhétorique émancipatrice de la modernité qu'il reconduit, il semble qu'il en aille de même de la logique oppressive de la colonialité. La première modalité de cette logique oppressive je l'appelle impérialiste. Elle se caractérise par l'imposition hégémonique du romantisme qui peut s'entendre comme « les vrais débuts de la mondialisation culturelle »<sup>484</sup>. En d'autres termes, avec l'expansion du romantisme l'on assiste, selon Alain Vaillant, à :

[...] une évidente homogénéisation des cultures, qui reflète la progression hégémonique du modèle socio-économique issu de la révolution industrielle, en Europe et dans sa zone d'expansion, et que favorise parallèlement une

---

<sup>482</sup> Voir à ce sujet les remarques d'Octavio Paz, dans son *Labyrinthe de la solitude*, Mayenne, Gallimard, 1990.

<sup>483</sup> Je pense particulièrement à l'héritage de la pensée de Montesquieu dans la rédaction de la constitution américaine. À ce propos voir : Anne Amiel « La figure de Montesquieu dans le débat constitutionnel américain », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 77 / 1, 2013, p. 47-63.

<sup>484</sup> Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme*, *op. cit.*, p. 178.

intensification spectaculaire de toutes les formes d'échanges (marchandises, personnes, produits culturels, idées...).<sup>485</sup>

Or, précisément cette logique d'uniformisation culturelle sur fond de capitalisme internationalisé peut être perçue comme une manifestation de la colonialité du pouvoir. En effet, je rappelle brièvement que pour Aníbal Quijano<sup>486</sup> la modernité est comprise comme l'internationalisation du capitalisme à l'échelle mondiale. Je rappelle également que, pour Walter Mignolo<sup>487</sup>, elle procède à une universalisation de traits culturels des Européens, et en une volonté d'exportation de ces traits au moyen de l'évangélisation, des missions civilisatrices et des missions de développement. Ainsi, l'homogénéisation culturelle à laquelle participe l'expansion du romantisme semble être l'une des manifestations que prend la colonialité du pouvoir.

La seconde modalité de la reconduction de la logique coloniale par le drame romantique consiste en une réitération de l'opération épistémique de classification et de hiérarchisation de la population mondiale, en fonction des manques et des excès par rapport à ceux qui se sont historiquement octroyé le droit de classer universellement. C'est ainsi que l'intrigue de certains drames est construite autour d'un imaginaire raciste, convoquant les catégories de « barbares » et de « primitifs ». C'est par exemple le cas de *Herzog Theodor von Gothland* de Christian Dietrich Grabbe. Tout d'abord, dans cette pièce, le héros romantique, le Duc de Gothland, non seulement porte un nom, mais incarne également l'époux, le père, le fils et le frère exemplaire. A l'inverse, son ennemi mortel, devenu chef des Finnois sur la côte orientale de la Baltique, est simplement nommé « le nègre ». Outre cette première déshumanisation du personnage, dépourvu de ce qui confère à un individu son identité, le personnage se voit attribuer des caractéristiques bestiales. Comme le souligne Charles Dedeyan, « sa violence se manifeste dans sa fureur. Elle peut lui donner un crachement de sang, à moins qu'il ne broie un cœur ennemi »<sup>488</sup>. Si Bernard

---

<sup>485</sup> *Loc. cit.*

<sup>486</sup> Aníbal Quijano, « Coloniality and Modernity/ rationality » *op. cit.*

<sup>487</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*

<sup>488</sup> Charles Dedeyan, *Le Drame romantique en Europe*, Paris, Société d'édition d'enseignement, 1982, p. 209.

Sobel<sup>489</sup> voit dans la haine du « nègre » à l'encontre des Blancs, une vengeance, voire une revanche, celle des peuples humiliés, méprisés, opprimés, pillés par l'Occident, s'il interprète le comportement du personnage comme une manière de détruire la civilisation qui lui a dénié toute humanité – cette civilisation qui s'est prétendue supérieure – en somme s'il y voit un critique de l'impérialisme colonial, cette lecture peut être remise en cause. En effet, le « nègre » se caractérise par sa perfidie, non seulement il fait détruire les villages qu'il croise sur son chemin, fait mettre à mort cinq mille prisonniers, mais surtout, joue un tour au duc de Gothland. Ce dernier vient de perdre son frère, et pour faire croire qu'un autre frère l'a tué, le « nègre » coupe la tête du cadavre. Il excite également le fils du duc contre ce dernier. La pièce se clôture sur une « chasse au gibier noir »<sup>490</sup> où le duc poursuit puis tue le « nègre ». Parce que le « nègre » est présenté comme une bête sanguinaire et perfide, parce que cet imaginaire est reconduit jusqu'à la scène finale où le duc triomphe du « sauvage »<sup>491</sup>, je conclus que la pièce de Christian Dietrich Grabbe, reconduit bel et bien la logique de la colonialité du pouvoir.

De plus, cette reconduction par le romantisme tend à s'amplifier à mesure que se développent les empires coloniaux français et anglais, permettant alors la longévité du romantisme ; en déplaçant son centre, en teintant plus ostensiblement ses intrigues d'exotisme, et de « clichés ethnographiques ou géographiques »<sup>492</sup>. Cela semble particulièrement vrai pour le genre romanesque, je pense, par exemple, au Brésilien de *La Cousine Bette* de Balzac ou au personnage d'Aydée du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas. Pour Alain Vaillant, cette multiplication de clichés et de stéréotypes est à comprendre comme une tentative imparfaite, critiquable et nécessaire « d'ouverture à l'étranger et [comme] une vraie curiosité à l'égard des singularités culturelles, [qui] initie à un esprit de dialogue »<sup>493</sup>. Pour moi, cette énumération de clichés racistes est à entendre comme la conséquence et la réaffirmation de la différence coloniale

---

<sup>489</sup> La compagnie Bernard Sobel monte *Le Duc de Gothland*, traduit et adapté par Bernard Pautrat, au Théâtre de l'Épée de bois à La Cartoucherie du bois de Vincennes en 2016. Afin d'insister sur la mise en perspective critique de ce que, dans notre vocabulaire, nous appelons la colonialité du pouvoir, Bernard Sobel insiste sur l'aspect bouffon et grotesque du Duc de Gothland qui progressivement se déshumanise. Voir le dossier de presse, URL : <https://www.epeedebois.com/wp-content/uploads/2016/08/Dossier-presse-Duc-valid---220816-EMAIL.pdf>, dernière consultation le 14/06/2019.

<sup>490</sup> Charles Dedeyan, *op. cit.*, p. 209.

<sup>491</sup> Les guillemets signifient que nous adoptons momentanément un prisme moderne et colonial.

<sup>492</sup> Alain Vaillant, *Qu'est-ce-que le romantisme*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>493</sup> *Loc. cit.*

soubassement épistémique de la colonisation. Je rejoins alors partiellement Alain Vaillant lorsqu'il affirme :

[...] il y eut incontestablement un romantisme de l'impérialisme (ou, si l'on préfère, un détournement impérialiste du romantisme), qui a mêlé, de façon confuse et contradictoire, l'esprit d'aventure, la découverte de l'exotisme, l'idéalisation de l'action civilisatrice, l'héroïsation de la conquête guerrière.<sup>494</sup>

En effet, si je conclus aisément à un romantisme du colonialisme – plutôt que de l'impérialisme d'ailleurs –, je ne le comprends pas comme un détournement ou comme un paradoxe. Parce que le romantisme est éminemment moderne, comme j'ai tenté de le montrer, il ne peut être disjoint de la logique coloniale. Prétendre l'inverse serait peut-être alors reproduire le récit que la modernité fait d'elle-même en niant que la colonialité du pouvoir lui est constitutive. La conciliation de la rhétorique émancipatrice de la modernité et de la logique oppressive de la colonialité, au sein du drame romantique, n'est donc sûrement pas une contradiction, mais une exhibition du rapport constitutif de l'une et de l'autre dans une esthétique qui semble alors s'offrir, elle aussi, comme corollaire esthétique de l'ego-politique de la connaissance.

#### 1.3.4. L'ego-logie du drame réaliste et naturaliste

J'aimerais, maintenant, me consacrer à l'étude du drame réaliste et naturaliste à la lueur de la politique ego-logique de la connaissance. Certes, je sais que Zola ne fait pas l'unanimité auprès de ses acolytes, même chez ceux des soirées de Medan, et que de la sorte il serait maladroit de réduire le drame naturaliste aux écrits théoriques de l'auteur des *Rougon-Macquart*<sup>495</sup>. Certes, je sais, également, que la théorisation de Zola est certainement à comprendre comme une formulation de ses espérances quant à l'avènement d'un théâtre naturaliste, et qu'il y a bien un écart entre ces ambitions et les réalisations scéniques, comme le note Henry Becque en affirmant « tous ces messieurs, Goncourt, Flaubert, Zola, s'étaient promis de révolutionner le théâtre. Ils faisaient des théories magnifiques et des ouvrages bien médiocres »<sup>496</sup>. Entre les échecs de pièces comme *Thérèse Raquin* en 1873, *Les Héritiers Rabourdin* en 1874,

---

<sup>494</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, *op. cit.*, p. XXXIV.

<sup>495</sup> Voir à ce sujet Bard H. Bakker, « Naturalisme pas mort », *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1971, et David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

<sup>496</sup> Jean Claude Yon, « Henry Becque ou « vérité vivante » au théâtre », *La Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, études théâtrales, n°14-16, 1999, p. 17.

*Bouton de rose* en 1878, et les concessions faites aux carcassiers de l'époque, nous devons reconnaître que le naturalisme ne triomphe pas à la scène. Cependant, l'influence que les écrits théoriques de Zola ont, tant sur les auteurs étrangers que sur les metteurs en scène de la fin du XIX<sup>e</sup> est non négligeable. En effet, comme le rappelle Philippe Baron, non seulement André Antoine, considéré, rappelons-le, comme l'inventeur de la mise en scène moderne, ouvre le Théâtre Libre en « répondant à l'appel lancé par Zola sept ans plus tôt »<sup>497</sup>, mais ce type de société théâtrale fleurit dans au moins une douzaine de pays d'Europe à l'initiative de ceux qui « s'intéressent beaucoup aux théories de Zola et souhaitent l'avènement d'un théâtre qui reflète leur époque »<sup>498</sup>. Ainsi, si seules les pièces d'Henry Becque connaissent succès et postérité – alors même que le dramaturge nie toute affiliation à Zola –, nous pouvons convenir que les écrits théoriques de Zola influencent le théâtre européen, tant dans son écriture que dans sa mise en scène, et n'est donc pas anecdotique. Au Mexique aussi les écrits théoriques de Zola se lisent et influencent la production théâtrale. Certes, le réalisme avait des prémices, comme en témoignent les œuvres de José Antonio Cisneros. C'est en province, à Mérida dans le Yucatán, qu'il fait jouer sa première pièce *Diego mulato*, en 1816 au théâtre de San Carlos, puis *Los Alcaldes de Valladolid*, *El Secreto del aborcado*, *La Mujer valerosa Merced* et *Del Vicio al crimen*. Antonio Magaña Esquivel dit de lui qu'il « peut se voir comme un Ibsen en projet et immature, un Ibsen sans Antoine et sans Paris, condamné par conséquent à l'oubli dans un recoin du Mexique »<sup>499</sup>. Il faut attendre en définitive la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> pour que l'esthétique réaliste rencontre celle du romantisme dans la dramaturgie de Rafael Delgado, à l'image de celle de Pierre Feuillet dont il traduit et monte *La Crise de conscience*. Mais c'est surtout au XX<sup>e</sup> siècle, dans cette période prérévolutionnaire que le réalisme et le naturalisme se déploient, dans le genre tant romanesque que dramatique, sur fond de nationalisme. C'est Federico Gamboa, fortement influencé par le naturalisme français, qui tente de montrer sur scène la réalité mexicaine. S'il est bien plus connu pour ses romans représentatifs du naturalisme mexicain, sa production dramatique reste importante, du moins par la polémique qu'elle suscite. Si certes, sa première pièce *La Señorita Inocencia* est un vaudeville inspiré de ceux qui se représentent à Paris, tout comme *La Moral eléctrica* est inspirée du *Fiacre 117* d'Émile de Najax et d'Albert Millaud, il écrit ensuite des pièces en prose, avec notamment *La Ultima Campaña* et *Divertirse*. Mais c'est

---

<sup>497</sup> Philippe Baron, *Le Théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 7.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 113. «[...] puede vérselo como un Ibsen en proyecto e inmaduro, un Ibsen sin Antoine y sin París, condenado por consiguiente al olvido en un apartado rincón de México ». Je traduis.

surtout *La Venganza de la Gleba*, sa pièce la plus représentée et la plus critiquée, qui introduit le naturalisme à la scène. Comme le souligne S. L. Millard Rosenberg :

[...] cette œuvre a eu le mérite singulier de promouvoir au sein des écrivains de la dernière génération un mouvement enthousiaste tendant à créer un théâtre mexicain, un théâtre qui copie pour de vrai la vie citadine et paysanne mexicaine, sans les conventionnalismes créés par fantaisie par les étrangers.<sup>500</sup>

Marcelino Dávalos marque également les esprits par l'aspect naturaliste et régionaliste de ses pièces *Regalo de bodas* et *Águilas escénicas*, parues respectivement en 1900 et 1916. Le théâtre réaliste prend ainsi, lui aussi, de l'ampleur dans ce tout début de siècle, soucieux qu'il est de rendre compte des préoccupations nationales. Mais la Révolution génère un temps d'arrêt dans la production théâtrale et profite surtout au développement d'un genre importé d'Espagne et très populaire, à savoir le *género chico*. En 1925, au sortir de la période révolutionnaire, José Joaquín Gamboa se joint à Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Norriega Hope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León et aux frères Carlos et Lozano García pour former le Groupe des Sept Auteurs. Il s'agit de mettre en place les conditions d'un théâtre proprement mexicain, de donner la parole aux dramaturges nationaux pour rénover la scène, la moderniser. Les pièces représentées souhaitent offrir une peinture de la classe moyenne créole et citadine, désirent donner à voir ses habitudes et à entendre son langage, dans une représentation fidèle. Cependant, cette tentative de régénération théâtrale souffre des circonstances dans lesquelles elle voit le jour. En effet, les locaux sont usés, les décors de toiles peintes restent inchangés et les acteurs « forgés à l'école espagnole décadente »<sup>501</sup> continuent de déclamer leur texte. Ainsi, les Sept Auteurs se confrontent, comme le remarque Antonio Magaña Esquivel, « à l'impossibilité de créer leurs propres outils de réalisation, leurs propres acteurs, leurs propres scénographes, leurs propres metteurs en scène et leurs propres locaux »<sup>502</sup>. En 1929, certains membres du Groupe des Sept aux côtés de Julio Jiménez Rueda, d'Antonio Médiz Bolio et de María Luisa Ocampo, poursuivent

---

<sup>500</sup> S. L. Millard Rosenberg, « El Naturalismo en Méjico y Don Federico Gamboa », dans *Bulletin Hispanique*, vol. 36 / 4, 1934, p. 487. « [...] Esa obra ha tenido el mérito singular de promover entre los escritores de la última generación un movimiento entusiasta encaminado a crear el teatro mejicano, un teatro que de veras copie la vida ciudadana y campesina de Méjico, sin los convencionalismos creados por la fantasía de los extranjeros ». Je traduis.

<sup>501</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y Realidad del teatro en México*, *op. cit.*, p. 181. « [...] fraguados en la decadente escuela española ». Je traduis.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 185. « [...] la imposibilidad de crear sus propios instrumentos de realización, sus propios actores, sus propios escenógrafos, sus propios directores y sus propios locales ». Je traduis.

leur ambition de rénovation de la scène théâtrale en créant *La Comedia Mexicana*. Comme le souligne Antonio Magaña Esquivel :

Federico Gamboa, Díaz Dufoo, José Joaquim Gamboa, Mediz Bolio, Jiménez Rueda et Francisco Monterde, antérieurs et certains postérieurs à la *Comedia Mexicana*, ont représenté la survivance d'un théâtre conforme au naturalisme de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle [...].<sup>503</sup>

En 1932, Mauricio Magdaleno et Juan Bustillo Oro fondent *El Teatro de Ahora*. Alors que *La Comedia Mexicana* avait pour ambition de rendre compte de la vie citadine de la classe moyenne, *El Teatro de Ahora* se tourne vers la campagne et les terres agricoles aux mains des étrangers. Antonio Magaña Esquivel qualifie le théâtre de Magdaleno et de Bustillo Oro de « politique, et par là même, de profondément réaliste »<sup>504</sup>. En 1932 se jouent quatre pièces : *Emiliano Zapata y Pánuco* de Mauricio Magdaleno, *Tiburón* transposition mexicaine de *Valpone* de Ben Johnson, et *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro. Il s'agit alors de rendre compte des mécanismes sociaux et politiques qui expliquent la réalité mexicaine post-révolutionnaire. En termes d'esthétique, comme le dit Antonio Magaña Esquivel, « on a reproduit les faits tels qu'ils se voyaient en ces temps-là. On a prétendu montrer un état d'injustice économique, une oppression, le problème des rapatriés ou une anecdote de l'époque armée de notre Révolution »<sup>505</sup>. Inspiré du théâtre soviétique et du travail de metteur en scène de Stanislavski, *El Teatro de Ahora* se veut social et réaliste. Ainsi, le naturalisme de Zola, relayé par la scène réaliste d'Antoine ainsi que le théâtre de Stanislavski influencent les auteurs et metteurs en scène mexicains à tel point que jusque dans les années 1940, la scène mexicaine reste profondément naturaliste.

Les paragraphes qui suivent se proposent alors, d'une part, de mettre en exergue les points de convergence esthétique entre le drame naturaliste, le théâtre bourgeois théorisé par Diderot et le drame romantique – précédemment étudiés – et d'autre part, de voir dans quelle mesure ce type de théâtre est, peut-être, le fruit d'une ego-politique de la connaissance qu'il reconduit.

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 189. « Federico Gamboa, Díaz Dufoo, José Joaquim Gamboa, Mediz Bolio, Jiménez Rueda y Francisco Monterde, anteriores y algunos posteriores a La Comedia Mexicana, representaron la sobrevivencia de un teatro conforme al naturalismo de finales del XIX y principios del siglo XX [...] ». Je traduis.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 215. « [...] político y, por ello mismo, profundamente realista ». Je traduis.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 217. « Se reprodujeron los hechos tal y como se veían en aquellos tiempos. Se pretendió mostrar un estado de injusticia económica, una opresión, el problema de los repatriados o una anecdota de la época armada de nuestra Revolución ». Je traduis.

#### 1.3.4.1. Origines et filiations du drame naturaliste

Si la critique historiographique de David Baguley<sup>506</sup> tend à montrer que l'histoire que Zola trace du naturalisme relève plus d'un héritage mythique, afin de faire polémique et d'asseoir une légitimité, que d'une réalité, nous pouvons tout de même, comme le fait Charles Beuchat<sup>507</sup>, souligner la filiation du naturalisme et des théorisations du drame bourgeois. À l'instar du philosophe des Lumières, Zola prône une dramaturgie du tableau, mais, comme le notent Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, et Florence Naugrette, « alors que Diderot limite ses ambitions à la peinture de la condition bourgeoise, Zola prétend donner à voir l'ensemble des milieux qui constituent la société contemporaine »<sup>508</sup>. Tout comme l'auteur de l'*Encyclopédie*, Zola veut faire renouer le théâtre et la vie, ce qui implique, nous le verrons, une modification du personnage, du jeu de l'acteur et de la mise en scène<sup>509</sup>. C'est donc bien le rapport analogique du théâtre à la réalité théorisé par Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle et souhaité à nouveau par Zola au XIX<sup>e</sup> siècle qui permet d'inscrire les deux théoriciens dans la même lignée, comme le remarque Aimé Guedj<sup>510</sup>.

Si cette filiation est assez consensuelle, il n'en est pas de même de celle liant le drame naturaliste au drame romantique. En effet, l'histoire littéraire tend souvent à les opposer, et les critiques virulentes que Zola formule à l'encontre du romantisme dans ses critiques théâtrales vont dans ce sens. Il déclare par exemple qu'« aujourd'hui donc, tragédie et drame romantique sont également vieux et usés »<sup>511</sup>, et des phrases comme celle-ci, je pourrais en citer des centaines. Cependant, Zola le reconnaît lui-même : « le drame romantique est un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous marchons »<sup>512</sup>. Cette filiation, Anne Ubersfeld la note également en commentant les drames de Victor Hugo :

D'une part, il y a le drame naturaliste, qui prolonge la volonté du drame romantique de dire la vie concrète des Hommes, de sortir du cercle enchanté des grands de ce monde et des privilégiés. Comme l'*Intervention* de Hugo, l'*Assommoir* de

---

<sup>506</sup> David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

<sup>507</sup> Charles Beuchat, *Histoire du naturalisme français*, Paris, Éditions Corrêa, 1949.

<sup>508</sup> Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions l'avant-scène théâtre, 2008, p. 384.

<sup>509</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 161.

<sup>510</sup> Aimé Guedj, « Diderot et Zola : essai de rédéfinition du naturalisme », *Europe*, n° 468-469, avril-mai 1968.

<sup>511</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, préface de Bernard Dort, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 33.

<sup>512</sup> *Loc. cit.*



Zola (1879) montre des ouvriers, des petites gens aux prises avec les mêmes passions que les rois, avec, en plus, l'état des difficultés matérielles.<sup>513</sup>

Ce qu'Anne Ubersfeld décèle dans le drame romantique, c'est une fois encore, un rapport analogique à la réalité, analogique dans le sens où la scène donnerait à voir, non plus les héros de la tragédie, mais des individus du monde. Pour Alain Vaillant le drame romantique consiste en une synthèse entre imagination poétisée et intérêt pour la réalité, et dans son évolution le drame romantique aurait développé à part entière l'un des deux versants :

À tout prendre, le réalisme et le symbolisme ne sont donc que les deux pôles extrêmes du romantisme, comme si ce dernier, échouant d'abord à s'accomplir pleinement et renonçant à une improbable synthèse, en avait été alors réduit à suivre successivement ses deux tendances antagonistes.<sup>514</sup>

Le naturalisme participe alors du romantisme, « mais d'un romantisme qui aurait choisi la fascination de la matière »<sup>515</sup>. Or, j'ai précédemment considéré que le drame bourgeois et le drame romantique étaient deux corollaires esthétiques de la seconde modalité de la modernité/colonialité, ce qui m'invite alors à envisager que le drame naturaliste puisse en être un troisième.

#### 1.3.4.2. *Influence du contexte rationaliste, matérialiste et positiviste sur le drame naturaliste*

Tout d'abord, le terme choisi par Zola pour désigner le type de littérature et de théâtre auquel il aspire n'est pas anodin dans la mesure où il renvoie, à la fois, au domaine des sciences naturelles et biologiques et à celui de la philosophie. En effet, comme le rappelle Alain Pagès, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, un naturaliste est un individu pratiquant les sciences de « la nature, notamment la botanique, la minéralogie ou la zoologie »<sup>516</sup>. Par extension, en philosophie, le naturalisme désigne des raisonnements et des doctrines excluant les explications d'ordre métaphysique. Diderot le formule en ces termes dans l'*Encyclopédie* de 1765 : « Les naturalistes sont ceux qui n'admettent point de Dieu, mais qui croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle. [...] Naturaliste en ce sens est synonyme d'athée, spinoziste, matérialiste, etc. »<sup>517</sup> En choisissant ce terme, il semble clair, comme le

---

<sup>513</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 160.

<sup>514</sup> Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, *op. cit.*, p. XX.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. XIX.

<sup>516</sup> Alain Pagès, *Le Naturalisme*, Presses universitaires de France – PUF, (réédition numérique FeniXX), Que sais-je ?, 1993.

<sup>517</sup> *Loc. cit.*

note David Baguley, que ce mouvement que tente de fédérer et de théoriser Zola s'inscrit dans une « ontologie matérialiste, [une] cosmologie mécaniste, [une] épistémologie empirique »<sup>518</sup>. Si l'auteur des *Rougon-Macquart* souhaite voir naître un nouveau théâtre, c'est qu'il constate que depuis la Révolution française et la philosophie des Lumières, une nouvelle ère a vu le jour, une nouvelle épistémologie nous à la suite de Foucault, et que le théâtre doit participer de ce changement. Il le dit en ces termes :

Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique. Les sciences naturelles datent de la fin du siècle dernier ; la chimie, la physique n'ont pas cent ans ; l'histoire et la critique ont été renouvelées, créées en quelque sorte après la Révolution ; tout un monde est sorti de terre, on en est revenu à l'étude des documents, à l'expérience, comprenant que pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature, constater ce qui est. De là la grande école du naturalisme, qui s'est propagée sourdement, fatalement, cheminant souvent dans l'ombre, mais avançant quand même, pour triompher enfin au grand jour.<sup>519</sup>

Zola est clairvoyant, il constate que la place prise par les sciences au cours d'un siècle est considérable, qu'elles se sont imposées comme moyen privilégié d'accéder à la connaissance, laissant de côté les explications métaphysiques considérées alors comme des superstitions. Plus encore, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les avancées scientifiques se démocratisent, grâce, notamment, au travail de publication des librairies Hachette qui éditent des ouvrages de vulgarisation scientifique, à une époque où le taux d'alphabétisation et de scolarisation augmente. Comme le fait remarquer Alain Pagès, la pensée positiviste d'Auguste Comte se répand ainsi que sa croyance selon laquelle l'humanité est « guidée par les progrès de la raison et la découverte progressive de lois intellectuelles, seules capables d'expliquer la réalité des phénomènes naturels »<sup>520</sup>. Ajoutons à cela l'importance que produisent les découvertes des hygiénistes<sup>521</sup> dans la modification du paysage urbain, pour comprendre dans quelle mesure la science prend une place capitale dans la nouvelle épistémologie. C'est alors au titre de ce changement épistémologique que Zola aspire à un renouvellement

---

<sup>518</sup> David Baguley, *op. cit.*, p. 27.

<sup>519</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, préface de Bernard Dort, Bruxelles, complexe, 2003, p. 34.

<sup>520</sup> Alain Pagès, *op. cit.*

<sup>521</sup> Voir à ce sujet Frank Thénard-Duvivier, *Hygiène, santé et protection sociale, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Ellipses, 2012. Voir également Stéphane Frioux, Patrick Fournier, Sophie Chaveau, *Hygiène et santé en Europe, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux lendemains de la Première Guerre mondiale*, Paris, Sedes, 2012.

de la scène dramatique. Alain Pagès remarque que comme le roman l'aurait fait, la scène théâtrale doit s'offrir comme un lieu d'expérimentation : « Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout le besoin de l'analyse exacte »<sup>522</sup>, « il me semble impossible que nos sciences, notre nouvelle méthode d'analyse [...] aient marché dans un sens nettement réaliste, et que notre théâtre reste seul, immobile, figé dans les traditions »<sup>523</sup>. La science doit alors être prise comme un modèle que les écrivains devraient suivre selon Zola, en témoigne l'importance que prend *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard dans *Le Roman expérimental*. En voici quelques lignes :

Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuse par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner les citations qui me seront nécessaires. Ce ne sera donc qu'une compilation de textes ; car je compte, sur tous les points, me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier", pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique.<sup>524</sup>

Cette idée que l'auteur naturaliste se pose en observateur de la réalité et que son ouvrage constitue un terrain d'expérimentation, je la retrouve, également, dans la seconde préface de *Thérèse Raquin*, où Zola commente ceci :

On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes : ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. [...] Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie, me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humain, c'est que j'en ai écrit chaque scène, même les plus fiévreuses, avec la seule curiosité du savant. [...] À coup sûr, l'analyse scientifique que j'ai tenté d'appliquer dans *Thérèse Raquin* ne les surprendrait pas ; ils y retrouveraient la méthode moderne, l'outil d'enquête universelle dont le siècle se sert avec tant de fièvre pour trouver l'avenir. [...] Il me

---

<sup>522</sup> Alain Pagès, *op. cit.*, p. 38.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>524</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, [en ligne], URL : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod\\_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%20experimental.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%20experimental.pdf), dernière consultation le 03/05/2020.

semble que j'entends, dès maintenant, la sentence de la grande critique, de la critique méthodique et naturaliste qui a renouvelé les sciences, l'histoire et la littérature : « Thérèse Raquin est l'étude d'un cas trop exceptionnel ; le drame de la vie moderne est plus souple, moins enfermé dans l'horreur et la folie [...] ». <sup>525</sup>

Si, bien évidemment, l'adaptation de ce roman à la scène entraîne bien des changements, notamment concernant le dénouement, qui, dans la version dramatique, prend des allures de mélodrame <sup>526</sup>, il n'en demeure pas moins que la scène a prétention à s'offrir comme un lieu d'expérimentation pour comprendre la nature du comportement humain. Cette dimension scientifique des pièces naturalistes, nous la retrouvons dans les divers sous-titres qu'elles peuvent prendre. Pensons, par exemple, aux *Résignés* d'Henry Céard qui porte le nom d'« essai », ou aux diverses pièces de Jean Julien, qui sont désignées par le mot « étude » comme *La Sérénade*, étude de bourgeois, *Le Maître*, étude de paysans, *La Mer*, étude de marins ou enfin *Une Vieille Histoire*, étude de parvenus. Si la scène s'offre comme un lieu d'expérimentation, si le dramaturge prétend être un savant, cette figure de neutralité, d'objectivité semble être de plus en plus adoptée à mesure que pleuvent les critiques sur le naturalisme. Comme le souligne David Baguley, « une des lois fondamentales de l'élaboration de l'esthétique naturaliste semble être donc la suivante : plus la réprobation morale s'intensifiait dans les attaques contre leurs œuvres, plus les naturalistes invoquaient la neutralité de la méthode scientifique » <sup>527</sup>. Cette méthode d'expérimentation se veut être fondée sur des sources érudites ou techniques que l'auteur peut brandir face à la critique pour se défendre d'avoir perturbé l'ordre moral au nom de l'exhibition de la vérité. Ces sources peuvent, tout d'abord, être d'ordre journalistique. Il est possible de penser, par exemple, aux articles de *La Gazette des Tribunaux* que les Goncourt ont utilisés pour la rédaction de *Germinie Lacerteux*, ou dans lesquels Zola a lui-même puisé pour la rédaction de *Germinial*, adapté au Théâtre du Châtelet en 1888. Ensuite, ces sources peuvent correspondre à des ouvrages spécialisés qui permettent au dramaturge d'acquérir un certain nombre de connaissances qu'il est ensuite susceptible de vulgariser. Là encore, il est possible de songer, comme le fait David Baguley, au long travail de documentation de Zola pour la rédaction de *Germinial*, et notamment aux nombreux « traités

---

<sup>525</sup> Émile Zola, Préface de la seconde édition de *Thérèse Raquin*, [en ligne], URL : <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/zola/textes/raq-pref.html>, dernière consultation le 29/07/2019.

<sup>526</sup> Rappelons-le, dans la version dramatique, Mme Raquin retrouve subitement l'usage de son corps et de sa parole, alors que dans la version romanesque elle reste muette et c'est le silence qui clôt le double suicide.

<sup>527</sup> David Baguley, *op. cit.*, p. 53.

économiques, médicaux ou techniques sur le monde de la mine »<sup>528</sup> dont il a su se saisir. Enfin, la science s'offre à la fois comme un modèle pour la scène naturaliste, mais aussi comme une thématique, comme c'est, par exemple, le cas dans *La Nouvelle Idole* de François de Curel. Bien que ce dernier soit en marge du naturalisme, dans le sens où il n'appartient ni aux soirées de Medan ni au manifeste des cinq, sa révélation par André Antoine, ainsi que l'esthétique de son théâtre me permet de l'assimiler au naturalisme. Dans *La Nouvelle Idole*, donc, le titre de la pièce fait référence à la science et à la fascination qu'elle exerce sur le personnage d'Albert Donnat qui expérimente un vaccin contre la diphtérie et finit par se l'injecter à lui-même, se sacrifiant pour le progrès médical. Lors d'un dialogue avec le psychologue Maurice, les deux personnages échangent sur leur quête respective de la vérité, et dressent un tableau de la pluralité de sciences pour y parvenir. En voici un extrait :

Albert : [...] Vous, moi, tous les chercheurs, nous sommes de petites têtes noyées sous un lac d'ignorance et nous tendons le cou vers une lumière passionnément voulue. Sous quel soleil s'épanouiront nos intelligences lorsqu'elles arriveront au jour ?... Il faut qu'il y ait du soleil !

Maurice : Comment donc !... Il y en a plus d'un !... Le soleil qui vous attire est la vérité biologique. Le mien, c'est la vérité psychologique. D'autres tendent vers la vérité physique, la vérité mathématique. Autant de soleils que de sciences !...<sup>529</sup>

Ainsi, il faut reconnaître que le naturalisme dans sa quête de vérité est obnubilé par la nouvelle place qu'occupe la science dans la société. Plus encore, c'est le nouveau paradigme épistémologique matérialiste et positiviste qui semble justifier l'avènement d'une nouvelle esthétique selon Émile Zola. Or, je l'avais précisé, la politique ego-logique de la connaissance consiste en cette foi en la rationalité de l'humanité, en ses progrès techniques et scientifiques, susceptibles de l'émanciper de toute forme d'hétéronomie. En considérant donc que le drame naturaliste découle du positivisme, et que le positivisme est constitutif du changement de paradigme épistémologique en quoi consiste la seconde modalité de la modernité/colonialité, il est possible d'envisager que le drame naturaliste soit le corollaire esthétique de l'ego-politique de la connaissance.

---

<sup>528</sup> *Loc. cit.*

<sup>529</sup> François de Curel, *La Nouvelle Idole*, [en ligne], URL : [http://bookparadise.online/pdf?title=La+Nouvelle+Idole%3A+Pièce+En+Trois+Actes+\(Classic+Reprint\)&geo=fr&i=OTc4LTAYODI3OTA2NTM%3D&src=google-sites#read](http://bookparadise.online/pdf?title=La+Nouvelle+Idole%3A+Pièce+En+Trois+Actes+(Classic+Reprint)&geo=fr&i=OTc4LTAYODI3OTA2NTM%3D&src=google-sites#read), dernière consultation le 21/08/2020.

1.3.4.3. *L'individu placé au centre des préoccupations du drame naturaliste*

Si le drame naturaliste adopte une méthode scientifique, si le dramaturge se voit comme un savant et si la scène est un lieu d'expérimentation, l'objet qui est étudié, décortiqué, analysé, c'est bien l'humain. Zola le dit en ces termes : « le drame naturaliste moderne devrait individualiser, descendre à l'analyse expérimentale et à l'étude anatomique de chaque être »<sup>530</sup>. Il s'agit alors, pour les naturalistes, de comprendre les comportements humains, d'établir des rapports de causes à effets, d'expliquer les actions des êtres. Pour ce faire, le personnage de théâtre doit connaître une mutation, dans le sens où il doit s'écarter du type pour que le public puisse, en le prenant pour un individu, l'étudier. Comme le souligne Robert Abirached :

[...] le personnage pourvu d'une physiologie tout autant que d'une psychologie [...] [est] devenu quantifiable comme un cas, dont l'analyse peut faire apparaître, en un graphique presque parfait, les tenants et les aboutissants.<sup>531</sup>

Il semble alors que l'une des critiques les plus récurrentes que Zola fasse au drame romantique soit relative à la construction de ses personnages. En effet, ce qu'il reproche au héros romantique, c'est le peu de ressemblance qu'il a avec les êtres humains, rendant impossibles l'étude et l'analyse sur scène. Écoutons plutôt Zola :

Les jeunes gens sont des jeunes gens, les pères sont des pères, le tout complètement abstrait, chaque figure représentant une idée et non un individu. Il me semble voir ces personnages portant chacun un écriteau sur la poitrine : « Moi je suis un jeune homme honnête qui aime une jeune fille... Moi je suis un père honnête dont la femme s'est mal conduite ... ». Quant à l'homme que cache l'écriteau, il nous reste profondément inconnu ; nous ne voyons seulement pas le bout de son nez, nous ignorons ce qu'il a dans le ventre. Aucune analyse humaine en somme [...].<sup>532</sup>

Le drame romantique, comme la tragédie ou la comédie le faisaient avant lui, reconduit des stéréotypes selon Zola, n'offre au public que des types, des sentiments abstraits et généraux, comme la colère ou l'avarice. Or, aucun être humain ne se résume à un trait de caractère, et comme le mentionne Zola :

---

<sup>530</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes*, tome XV, *op. cit.*, p. 632.

<sup>531</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 162.

<sup>532</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes*, *La Critique naturaliste*, tome X, *op. cit.*, p. 154.

Entre les personnages en péplum qui se promènent avec des confidents et discutent sans fin de leurs passions, et les personnages en pourpoint qui font les grands bras et qui s'agitent comme des hannetons grisés de soleil, il n'y a pas de choix à faire, les uns et les autres sont aussi parfaitement inacceptables. Jamais ces gens-là n'ont existé.<sup>533</sup>

Les personnages du drame romantique tout comme ceux du théâtre classique sont alors aux yeux des naturalistes des personnages de bois, certes sculptés aux contours humains, mais dépourvus de cervelles ou d'entrailles.<sup>534</sup> Le drame naturaliste appelle alors bien à l'avènement sur scène de personnages construits à l'image d'individus du monde. Zola le dit en ces termes :

Quand nous écrivons un roman où nous tâchons d'être des analystes exacts, des protestations furieuses s'élèvent, on prétend que nous amassons des monstres du ruisseau, que nous nous plaisons de parti pris dans le difforme et l'exceptionnel. Or, nos monstres sont tout simplement des hommes.<sup>535</sup>

S'il y a bien mutation du personnage dans le drame naturaliste, si le personnage tend à être construit à l'image des êtres humains en s'écartant alors du type, le vrai modèle du théâtre n'est peut-être pas directement le monde, mais bien le roman. En effet, c'est parce que le roman réaliste et le roman naturaliste ont déjà réussi ce rapport analogique à la réalité que vise le théâtre naturaliste qu'ils lui servent de modèle, comme le signale Bernard Dort dans les lignes suivantes :

c'est à travers le roman du dix-neuvième siècle, à travers les œuvres de Balzac, de Flaubert et les siennes propres, que Zola entend faire monter la réalité sur scène. Cette réalité est une réalité déjà élaborée : elle est devenue littérature romanesque. Zola y revient sans cesse : plus encore que la rupture entre « le monde vivant » et « le monde littéraire », celle qu'il déplore c'est celle qui s'est consommée lentement entre « le monde à part » du théâtre et le monde du roman qui reste, lui, ouvert sur la société, qui reflète, décrit et analyse celle-ci. La première tâche serait de rétablir un passage entre le roman et la scène, d'affirmer sinon l'identité du moins la convergence de l'écriture romanesque et de l'écriture dramatique.<sup>536</sup>

Nous comprenons alors peut-être mieux pourquoi une grande partie de la production dramatique naturaliste consiste en une adaptation d'œuvres romanesques telles que *Thérèse Raquin* au Théâtre de la Renaissance en 1873,

---

<sup>533</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 32

<sup>534</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes, La Critique naturaliste*, tome X, op. cit., p. 155.

<sup>535</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 61.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

*L'Assommoir*, *Nana*, *Pot-Bouille*, au théâtre de l'Ambigu, respectivement en 1879, 1881 et 1883, ou encore *Le Ventre de Paris* au Théâtre de Paris en 1887 et *Germinal* en 1888, pour ne citer que les œuvres de Zola. Ce dernier avoue d'ailleurs avoir, dans son adaptation de *Thérèse Raquin*, « suivi le roman pas à pas [...] de façon à ce que [les personnages] ne jouent pas, mais à ce qu'ils vivent devant le public »<sup>537</sup>. Ainsi, parce que l'écriture romanesque travaille déjà ses personnages de sorte à ce qu'ils soient construits à l'image de personnes du monde, parce que le roman est déjà sous le signe du « comme si », il sert de modèle au drame, et l'on peut dire avec Robert Abirached que « comme Richardson pour Diderot, Balzac est pour l'auteur des *Rougon-Macquart* le patron des arts en mouvement »<sup>538</sup>.

Mais, si le drame naturaliste modélise l'écriture romanesque afin de se livrer à une expérimentation quasi scientifique de l'être humain, cela implique qu'à un nouveau type d'écriture s'allie un nouveau type de jeu de l'acteur. En France, comme nous le savons, c'est André Antoine qui permettra cette mutation, tout comme Stanislavski le fait à Moscou quelques années plus tard. Si bien sûr, les deux metteurs en scène ne peuvent être circonscrits au naturalisme, il n'en demeure pas moins qu'à leurs débuts, leurs préoccupations rejoignent celles des naturalistes. Les deux metteurs en scène considèrent que la fiction est rompue si l'on peut distinguer l'acteur du personnage, c'est ainsi qu'ils invitent les comédiens à habiter entièrement leurs personnages, à s'approprier leurs vies, leurs états d'âme, ainsi qu'à assumer la pantomime. L'acteur, comme le note Robert Abirached, offre alors à son personnage son physique, son anatomie, ses gestes, ses mouvements et « les détails de son jeu, il doit les emprunter à l'observation directe de la vie en trouvant à chaque personnage un modèle concret »<sup>539</sup>. À ce refus d'un jeu stéréotypé, exagéré, codifié, s'ajoute un souci de réalisme du décor et la supplantation des toiles peintes par du vrai mobilier sur la scène du Théâtre Libre ou du Théâtre d'Art de Moscou. Or, Zola souligne lui-même cette nécessité d'un changement de décor en assurant que :

[...] nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent et il leur faut des tables ; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet.<sup>540</sup>

---

<sup>537</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes* (préface de *Thérèse Raquin*), tome XV, sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 536.

<sup>538</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 161.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>540</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 87



C'est parce que les personnages sont à l'image d'individus du monde que le décor ne peut plus se contenter d'être fait de toiles peintes, tout comme les costumes ne peuvent plus être de somptueuses étoles déconnectées de l'appartenance sociale du personnage. C'est ainsi que Zola, lorsqu'il rêve de ce théâtre naturaliste dit :

Et l'on aurait fatalement des costumes, fournis par les différents métiers, non pas des costumes riches, mais des costumes qui suffiraient à la vérité et à l'intérêt des tableaux. [...] La vérité des costumes ne va pas sans la vérité des décors, de la diction, des pièces elles-mêmes. Tout marche du même pas dans la voie naturaliste. Lorsque le costume devient exact, c'est que les décors le sont aussi, c'est que les acteurs se dégagent de la déclame ampoulée, c'est enfin, que les pièces étudient de plus près la réalité et mettent à la scène des personnages plus vrais.<sup>541</sup>

Ainsi, ces changements esthétiques, en termes de décors, de costumes, de jeu de l'acteur, sont orientés par cette volonté de construire « des personnages vivants, de chair et d'os, de sang et de muscles »<sup>542</sup>, par cette volonté de se livrer à une étude et à une analyse expérimentale de chaque être. Or, cette velléité de faire de la scène un lieu d'expérimentation afin d'étudier les êtres humains, afin de comprendre leurs comportements, entre en résonance avec l'humanisme de l'ego-politique de la connaissance plaçant l'individu au centre des préoccupations. Il semble alors que l'individuation du personnage de théâtre sur la scène réaliste et naturaliste soit à l'image du changement de paradigme épistémique de la seconde modernité/colonialité.

#### 1.3.4.4. *De l'analyse du déterminisme de l'individu dans le drame naturaliste*

Si la scène s'offre comme un lieu d'observation et d'expérimentation de l'être humain, le positivisme qui anime les dramaturges naturalistes semble alors présupposer que la science est à même de comprendre les fonctionnements des individus, d'expliquer leurs comportements. Or, si le positivisme, le rationalisme et le matérialisme des penseurs du XVIII<sup>e</sup> ont pu prendre la forme d'un humanisme prométhéen, d'une confiance en l'autonomie du sujet, les naturalistes ne cachent pas leur pessimisme quant à la question de la liberté des individus. En effet, Zola, Huysmans et Céard, par exemple, proches des théories schopenhaueriennes, ne voient en la science qu'un moyen d'exhiber le déterminisme des êtres qui ne laisse que peu de place à la liberté humaine.

---

<sup>541</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>542</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 161.

Comme nous le savons, ce déterminisme, pour les naturalistes, provient de l'influence des milieux sur les comportements et de l'hérédité<sup>543</sup>. Concernant le premier, Zola affirme que depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle :

L'homme n'a plus été seul, on a cru que les campagnes, les villes, les lieux différents méritaient qu'on les étudiât et qu'on les donnât comme un cadre immense à l'humanité. On est même allé plus loin, on a prétendu qu'il était impossible de bien connaître l'homme, si on ne l'analysait pas avec son vêtement, sa maison, son pays.<sup>544</sup>

Dans *Renée*, par exemple, la relation incestueuse qu'entretient le personnage éponyme avec Maxime s'explique, en partie, par l'influence du jardin d'hiver dont l'atmosphère est chargée des parfums denses des fleurs qui procurent des migraines atroces à l'héroïne et allument ses yeux de fièvre. Ou encore, dans *Les Mauvais Bergers* d'Octave Mirbeau, la présence permanente de l'usine en fond de scène montre l'aliénation constante et totale des ouvriers par leurs conditions de travail. De plus, cette idée selon laquelle les êtres humains sont influencés, malgré eux, par le milieu qu'ils occupent et que l'étude de ce milieu est nécessaire à la compréhension des individus transforme profondément, comme nous le savons, les décors. Comme l'affirme Zola : « les milieux, ces milieux dont l'étude a transformé les sciences et les lettres, doivent fatalement prendre au théâtre une place considérable ; [...] l'homme physiologique de nos œuvres modernes demande de plus en plus impérieusement à être déterminé par le décor, par le milieu, dont il est le produit »<sup>545</sup>. Avec Antoine Simov, le décorateur de Stanislavski, la scène se charge alors de véritables objets pour rendre compte de ce milieu, tels que « des plafonds en relief, de vraies portes, poêles et buffets, et même des arbres, du foin ou des fontaines authentiques »<sup>546</sup>. À cela, n'oublions pas les variations de lumière permises par l'éclairage électrique, pouvant alors rendre compte de la luminosité différant en fonction des heures de la journée. Tant pour Antoine que pour Stanislavski, pour que le lieu scénique fonctionne comme un milieu il faut une enquête de terrain préalable, c'est ainsi que « boucherie, blanchisserie, poste de police, asile de nuit, sont reconstitués

---

<sup>543</sup> Je remarque que cette tendance n'est pas sans rappeler la phrénologie inventée par Franz Joseph Gall essentialisant les comportements des individus tout en hiérarchisant ces derniers à partir de caractéristiques physiques. Or, cette hiérarchisation et cette classification des êtres sont fondées sur des présupposés certes classistes et sexistes, mais aussi racistes, érigeant l'homme blanc bourgeois au rang de modèle et de norme. À ce sujet voir : Michel Prum, *Racialisation dans l'aire anglophone*, Paris, L'Harmattan, 2012.

<sup>544</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 86-87.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>546</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 164.

d'après des relevés fidèles »<sup>547</sup> et qu'« on consignera sans relâche des traits de la vie ménagère, professionnelle, paysanne, étudiante, pour les besoins de chaque cause, et [que] l'on reproduira avec la même minutie photographique costumes, objets et accessoires »<sup>548</sup>. Le milieu consiste donc en un premier déterminisme pour l'être humain, et le second, auquel il ne peut échapper, est, selon les naturalistes, le fruit de l'hérédité. Pour le père de Renée, le comportement incestueux de sa fille s'explique, par exemple, par le détraquement cérébral de sa femme qui se reproduit dans leur enfant. Chez les naturalistes donc, la scène, conçue comme lieu scientifique d'expérimentation, sert alors à exhiber les limites des libertés et ce qui les détermine.

Ainsi, quand les philosophes, les historiens et les scientifiques donnent pour la plupart une tournure positive à l'évolutionnisme darwinien, quand ils pensent que l'évolution humaine chemine vers le progrès et la liberté, les naturalistes émettent des doutes quant à cette issue. Comme le signale David Baguley, « dans la vision naturaliste, la résignation passive du schopenhauerisme se double du dynamisme d'un darwinisme pessimiste : tout le flux aboutit à la même impasse »<sup>549</sup>. L'auteur discerne deux modèles aux textes naturalistes qui résument deux positions face à la question du déterminisme : le premier est darwinien et consiste en une lutte des individus contre la Nature, et le second serait davantage schopenhauerien et consiste à exhiber le caractère vain des efforts humains pour tenter d'accéder à la liberté. Ainsi, les naturalistes seraient dubitatifs quant à la croyance selon laquelle les sciences et la rationalité auraient dompté la Nature pour avancer vers le progrès et le bonheur de l'humanité. Or, comme le remarque toujours David Baguley, si le naturalisme présente une protestation, la plupart du temps implicite, quant au mythe progressiste, il n'en demeure pas moins qu'il se réclame des nouvelles idées scientifiques de son époque, et qu'« au lieu de s'asservir aux lois de la science et de s'arroger ses pseudo-certitudes, [il] va jusqu'au bout de la vision scientifique pour contester ses évidences et pour mettre au jour les corollaires troublants de ses conceptions savantes »<sup>550</sup>. En reprenant le néologisme de Julia Kristeva, David Baguley qualifie le naturalisme d'idéologème et précise que loin d'être une pâle copie d'un contexte idéologique, il se présente comme une réponse aux contradictions de ce contexte. En d'autres termes, ce serait précisément parce que le naturalisme aurait

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>548</sup> *Loc. cit.*

<sup>549</sup> David Baguley, *op. cit.*, p. 87.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 92.

cette prétention à la scientificité de son analyse, parce qu'il adopterait la rigueur et l'objectivité de la méthode scientifique qu'il serait susceptible de mettre en cause les croyances sans fondements, en circulation dans ce siècle industriel, croyance dans le progrès, la liberté, vers lesquels cheminerait l'humanité. Ainsi, si le naturalisme peut sembler à première vue s'opposer à l'ego-politique de la connaissance reposant sur un humanisme prométhéen, sur cette foi en l'individu, en niant, ou du moins en relativisant, les concepts de progrès et de liberté, il n'en demeure pas moins que la méthode qu'il utilise pour questionner ces croyances est précisément la méthode scientifique fondée sur le principe de rationalité. Il serait donc périlleux d'opposer dans un schéma binaire le naturalisme et la politique ego-logique de la connaissance, car d'une part, à l'image de cette politique, le naturalisme place l'individu au centre de ses préoccupations, comme je l'ai dit, et d'autre part, il reconduit l'épistémè consistant à faire de la rationalité l'unique moyen d'accès à la vérité.

#### 1.3.4.5. *Matérialisme et objectivité du drame social*

Ce paragraphe repose sur une étude comparée entre ce que j'appelle le théâtre réaliste – et plus particulièrement les drames sociaux – et la dramaturgie de l'intériorité<sup>551</sup> ainsi que le drame symboliste. Plus précisément, il s'agit de partir du principe que ces trois formes de dramaturgie entretiennent un lien avec le réel ; qu'elles cherchent à en rendre compte, mais que les modalités de cette monstration diffèrent en fonction de la définition attribuée à ce réel, comme le souligne Hélène Laplace-Claverie<sup>552</sup>. Pour le dire autrement, c'est la variation de ce que désigne le terme réel qui induirait une multiplicité de régimes esthétiques. Mon propos tentera alors d'isoler les différentes conceptualisations de la réalité, fournies par ces trois types de dramaturgies, et de les faire dialoguer avec la théorisation de la modernité/colonialité des penseurs décoloniaux, afin de déterminer si certaines de ces esthétiques peuvent être le fruit d'une ego-politique de la connaissance.

Tout d'abord, le drame symboliste peut être compris comme un théâtre de réaction, qui s'inscrit, entre autres, contre le théâtre naturaliste et sa prétention à retranscrire des tranches de vie dans une esthétique du miroir. Pourtant, le drame symboliste ne refuse pas de considérer la réalité qui lui est extérieure, mais cette réalité, précisément, n'est pas uniquement matérielle et ne peut alors être

---

<sup>551</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

<sup>552</sup> Hélène Laplace-Claverie, « L'Utopie symboliste », dans *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scènes*, Paris, L'avant-Scène théâtre, 2008, p. 416.

expliquée par la science. Au contraire, la réalité serait de l'ordre de l'invisible, de l'immatériel, et il incomberait à la scène de rendre visible cet invisible, de révéler ce qui est d'ordinaire dissimulé, de permettre de toucher du doigt l'essence des choses<sup>553</sup>. Il semble alors que, d'une certaine manière, l'esthétique symboliste renoue avec le platonisme et sa distinction entre le monde matériel et idéal. En d'autres termes, le symbolisme semble prendre sa source dans un réalisme des idées qui tend à considérer que la réalité est de l'ordre de l'immuable, de l'intemporel, du permanent à soi-même, en somme que sont réelles uniquement les Idées, les essences, dépréciant alors le statut ontologique de la manifestation sensible, de par son caractère contingent. Il n'est donc pas anodin que le symbolisme prenne pour modèle théorique l'œuvre de Wagner, largement diffusée par *La Revue wagnérienne*. En effet, c'est peut-être parce que Wagner considère que le soi-disant réel est une illusion à démystifier, un leurre mensonger, qu'il suscite une telle fascination chez les symbolistes. C'est sans doute également cette définition axiomatique de la réalité qui explique le goût du symbolisme pour l'ésotérisme, le mysticisme ou encore par l'occultisme. À ce titre, je pense, par exemple, au syncrétisme des pièces d'Édouard Schuré et de Joséphin Péladan qui se fait d'ailleurs prénommer le Sâr, autrement dit le mage, ou bien sûr à celles de Claudel, et notamment à *Tête d'or* qui mêle figures de l'Ancien Testament et univers du conte de fées. Cette dimension métaphysique du théâtre symboliste se retrouve également dans les pièces hagiographiques telles que *La Légende de Sainte Cécile* de Maurice Bouchor, ou encore *La Légende de Sainte Liberata* d'André-Ferdinand Hérold. Enfin, en guise de dernier exemple, je pense à *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard, qui, selon Hélène Laplace-Claverie, « transforme en mystère une légende médiévale »<sup>554</sup>. C'est peut-être également cette quête d'une vérité immatérielle, intangible qui explique la récurrence de la thématique de l'invisible dans le théâtre de Maeterlinck. Bien sûr, il s'agit, tout d'abord, de penser à sa pièce *Les Aveugles* de 1891 dont le titre est éloquent, mais aussi au leitmotiv structurant de l'absence de visibilité dans *l'Intruse* dont voici quelques lignes :

LE PÈRE. Tu ne vois rien venir, Ursule ?

LA FILLE. (*à la fenêtre*). Non, mon père.

LE PÈRE. Et dans l'avenue ? Tu vois l'avenue ?

LA FILLE. Oui mon père, il y a un clair de lune, et je vois l'avenue jusqu'aux bois de cyprès.

---

<sup>553</sup> Pour plus de précisions sur l'esthétique symboliste voir Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, l'Arche, 1957. Ou encore Mireil Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2010.

<sup>554</sup> Hélène Laplace-Claverie, *op. cit.*, p. 417.

L'AIËUL. Et tu ne vois personne ?  
LA FILLE. Personne, grand-père.  
L'ONCLE. Quel temps fait-il ?  
LA FILLE. Il fait très beau, entendez-vous les rossignols ?  
L'ONCLE. Oui, oui.  
LA FILLE. Un peu de vent s'élève dans l'avenue.  
L'AIËUL. Un peu de vent dans l'avenue ?  
LA FILLE. Oui, les arbres tremblent un peu.  
L'ONCLE. C'est étonnant que ma sœur ne soit pas encore ici.  
L'AIËUL. Je n'entends plus les rossignols.  
LA FILLE. Je crois que quelqu'un est entré dans le jardin, grand-père.  
L'AIËUL. Qui est-ce ?  
LA FILLE. Je ne sais pas, je ne vois personne.  
L'ONCLE. C'est qu'il n'y a personne.  
LA FILLE. Il doit y avoir quelqu'un dans le jardin, les rossignols se sont tus tout à coup.  
L'AIËUL. Je n'entends pas marcher cependant.  
LA FILLE. Il faut que quelqu'un passe près de l'étang, car les cygnes ont peur.  
UNE AUTRE FILLE. Tous les poissons de l'étang plongent subitement.  
LE PÈRE. Tu ne vois personne ?  
LA FILLE. Personne, mon père.<sup>555</sup>

De plus, cette vision initiale du réel comme immatériel et intangible semble également impliquer une modification du personnage et de la mise en scène. À ce titre, Arnaud Rykner souligne, dans son analyse du silence chez Maeterlinck, que la méfiance des symbolistes vis-à-vis du visible, du manifesté, du matériel entraîne une « remise en cause de la *mimesis* traditionnelle, en fin de compte perfectionnée par Diderot »<sup>556</sup>. C'est, non seulement, l'individuation du personnage de théâtre qui est déconstruite – car « le personnage n'est pas ce qu'il paraît, il est encore moins ce qu'il fait ou ce qu'il dit [...]. Détruire le masque et donc détruire le personnage est alors la seule solution pour retrouver la [...] vérité cachée »<sup>557</sup> –, mais c'est également, la conception de la scénographie qui diffère radicalement du réalisme d'Antoine, ou des décors types du vaudeville. En effet, rappelons que les symbolistes travaillent en collaboration avec les peintres nabis<sup>558</sup> qui partagent la même ambition d'en « finir avec ce qu'ils appellent le

---

<sup>555</sup>Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, [en ligne], URL : [http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck/lintruse\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck/lintruse_fr.htm), dernière consultation le 18/09/2019.

<sup>556</sup>Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre, Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 291.

<sup>557</sup> *Loc. cit.*

<sup>558</sup> Nabis signifie prophète en hébreu, ce qui accentue la dimension métaphysique du théâtre symboliste précédemment évoquée.

mensonge naturaliste »<sup>559</sup>, et que pour ce faire, ils ont recours à l'abstraction et à la stylisation. Je pense, par exemple, au décor de *La Fille aux mains coupées* par Paul Sérusier, et plus particulièrement à sa toile de fond dorée que des rideaux rouges venaient encadrer. Je pense également à l'utilisation de l'éclairage électrique permettant des jeux de luminosité susceptibles de créer des atmosphères, ou à l'utilisation de voiles de gaze dressés entre la salle et la scène. Ainsi, parce que le réel n'est pas de l'ordre de la manifestation sensible, parce qu'il n'est pas matériel, et parce que la scène tend à révéler ce réel, le drame symboliste rejette la dramaturgie du miroir instaurée par Diderot et réalisée par Antoine. Je peux déjà dire un mot de ces deux définitions de la réalité en les étudiant à la lueur de la théorisation de la modernité/colonialité, et plus particulièrement de l'ego-politique de la connaissance. L'esthétique réaliste d'Antoine<sup>560</sup> renvoie à une conception matérialiste du réel quand celle des symbolistes renvoie à une conception qui serait davantage métaphysique. Or, nous avons déjà admis que la politique ego-logique de la connaissance repose sur une rupture d'ordre épistémologique intronisant, comme le souligne Vincent Citot, une conception matérialiste du monde à l'origine « de l'idée que l'humanité, par son savoir et sa technique, ne pourra qu'accroître indéfiniment sa puissance sur les choses »<sup>561</sup>.

De plus, si l'esthétique symboliste témoigne d'une définition métaphysique du réel, elle peut également être comprise comme une esthétique de l'indétermination et de l'ouverture sémantique. En effet, comme son nom l'indique, le drame symboliste utilise des symboles. À titre d'unique exemple, rappelons-nous la didascalie inaugurale des *Aveugles* de Maeterlinck :

Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. Au milieu, et vers le fond de la nuit est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux, d'une blancheur très grave, retombent en mèches roides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la morne forêt. Les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses. À droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. À gauche, et

---

<sup>559</sup> Hélène Laplace-Claverie, *op. cit.*, p.421.

<sup>560</sup> Bien entendu, je ne peux réduire l'esthétique d'Antoine au réalisme, mais ce sont précisément les mises en scène réalistes d'Antoine qui m'intéressent dans cette démonstration.

<sup>561</sup> Vincent Citot, *op. cit.*, p. 54.

séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards. Trois d'entre elles prient et se lamentent d'une voix sourde et sans interruption. Une autre est très vieille. La cinquième, en une attitude de muette démente, porte, sur les genoux, un petit enfant endormi. La sixième est d'une jeunesse éclatante et sa chevelure inonde tout son être. Elles ont, ainsi que les vieillards, d'amples vêtements, sombres et uniformes. La plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains ; et tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffées et inquiètes de l'île. De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit. Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages.<sup>562</sup>

Outre sa poétisation qui illustre le culte des mots auquel se vouent les symbolistes, il est possible de lire cette didascalie initiale comme une multiplication de symboles dont le sens résiste à la compréhension immédiate. Comment, en effet, comprendre la valeur à accorder à l'île personnifiée, aux asphodèles, aux cyprès, ou encore aux saules pleureurs ? Hélène Laplace-Claverie<sup>563</sup> en vient même, pour commenter cette indication scénique, à paraphraser Baudelaire et sa « forêt de symboles »<sup>564</sup>. Or, précisément, l'essence du symbole, contrairement au signe d'ailleurs, est d'avoir un signifié ouvert, non défini, permettant ainsi la polysémie. Ce qui distinguerait alors fondamentalement l'esthétique réaliste de l'esthétique symboliste, ce serait la question de l'interprétation. Quand, dans la première, il s'agirait de donner à voir objectivement la réalité – j'y reviendrai –, dans la seconde l'accent est mis sur la multiplicité et la subjectivité des interprétations, sur le relativisme et le perspectivisme, donc. Nous savons d'ailleurs à quel point les idées de Schopenhauer ont influencé les symbolistes et notamment sa théorie selon laquelle « le monde est une représentation »<sup>565</sup>. Cette conception du réel comme une fabrication de l'esprit peut, en effet, se retrouver dans deux aspects du théâtre symboliste. Le premier, comme je viens de le mentionner, s'exprime au niveau du spectateur lui-même, qui est invité à investir le signifié ouvert du

---

<sup>562</sup> Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, [en ligne], URL : [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/FJIB501/Les\\_Aveugles\\_scan.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/FJIB501/Les_Aveugles_scan.pdf), dernière consultation le 04/01/2020.

<sup>563</sup> Hélène Laplace-Claverie, *op. cit.*, p. 449.

<sup>564</sup> Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

<sup>565</sup> Voir à ce titre Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, [en ligne], URL : <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>, dernière consultation le 18/09/2019.



symbole. Le second renvoie à la construction de la fiction comme projection d'une psyché et recoupe à ce titre ce que Yannick Tauliaut<sup>566</sup> intitule la dramaturgie de l'intériorité. Cette dernière est une appellation pratique, pour nous, afin d'évoquer le théâtre d'Ibsen et de Strindberg dont la classification au sein du symbolisme reste problématique. Peter Szondi, à ce propos, dit des drames de Strindberg qu'ils donnent accès à la vie psychique d'un personnage, grâce au monodrame ou à ce qu'il nomme la littérature dramatique du moi<sup>567</sup>. Pensons par exemple à sa pièce en un acte *La plus forte*, ou encore à la première de ses œuvres, *Père*. Peter Szondi souligne, à propos de cette dernière, que si à première vue elle ressemble à un drame familial, comme il s'en fait beaucoup à l'époque, en réalité l'intégralité du conflit est exposée du point de vue du personnage éponyme et que « son déroulement est vu à travers la subjectivité de celui-ci »<sup>568</sup>. En somme, une partie de la dramaturgie de Strindberg – je ne traite pas ici des pièces naturalistes, comme *Mademoiselle Julie* –, mais également le théâtre d'Ibsen, et certains drames symbolistes, s'offrent comme une peinture subjective du réel, insistant alors sur le perspectivisme.<sup>569</sup> À l'inverse, le théâtre réaliste prétend rendre compte d'une réalité objective et renonce, du moins le prétend-il, au perspectivisme. Il le fait, d'une part, au moyen de « la reproduction fidèle, dans le dialogue, d'une conversation qui pourrait avoir lieu dans la réalité »<sup>570</sup>, c'est d'ailleurs ce que notent Francis Fergusson<sup>571</sup> et Christine Hamon-Siréjols<sup>572</sup> concernant le réalisme chez Tchekhov. D'autre part, il s'agit, pour l'œuvre, de se référer à quelque chose qui lui est extérieur, et qui est objectivement reconnaissable par tous. Peter Szondi dit par exemple d'*Avant le lever du soleil* de Hauptmann la chose suivante :

Il faut que l'action dramatique que cette famille doit représenter ait son origine en dehors de celle-ci, il faut aussi qu'elle soit de nature à laisser les êtres humains dans leur objectalité de choses, à ne pas falsifier l'uniformité et l'atemporalité de leur

---

<sup>566</sup> Yannick Tauliaut, *L'Invisible théâtral : De Shakespeare à Ibsen et Strindberg - Pour une nouvelle dramaturgie de l'intériorité*, Éditions Orizons, 2013.

<sup>567</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 37.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>569</sup> À ce sujet voir la thèse de doctorat de Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, université Paris IV-Sorbonne, 1997.

<sup>570</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 39.

<sup>571</sup> Francis Fergusson, « Ghosts and The Cherry Orchard : the theater of modern realism », dans *The Idea of a Theater*, New York, Doubleday & Company, 1949, p. 146-177.

<sup>572</sup> Christine Hamon-Siréjols, « Entre naturalisme et symbolisme », dans *Anton Pavlovitch Tchekhov : « La Cerisaie »*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1993, p. 48-75.

existence [...]. En outre, il faut qu'elle permette de déboucher sur l'ensemble de tous les « paysans-charbonniers » de Silésie.<sup>573</sup>

Or, ce référent extérieur à lui-même dont le drame social rend compte, correspond, selon Peter Szondi, aux « conditions politico-économiques qui dictent leurs lois à la vie de l'individu »<sup>574</sup>. Cela présuppose plusieurs choses. Comme le drame symboliste, le drame social cherche à rendre compte du réel, seulement, dans ce dernier, le réel renvoie aux conditions matérielles d'existence. Il y aurait donc une réalité matérielle unique et objective, et non pas une multiplicité de représentations subjectives. Or, si la réalité est matérielle et objective, elle peut être expliquée et comprise rationnellement. Tout être doué de raison serait alors en capacité d'avoir accès à une compréhension de ce réel. Il semblerait donc que la conception matérielle et rationaliste du théâtre réaliste, et notamment du drame social, entre en écho avec la politique ego-logique de la connaissance. En effet, rappelons-le, nous avons établi que la seconde modalité de la modernité/colonialité consistait en une rupture épistémique qui prenait la forme d'un matérialisme et d'un rationalisme, reléguant, non seulement, toute explication non rationnelle du monde dans un temps dépassé, mais permettant aussi une foi en l'humanité de par l'aspect universel accordé à la raison.

Enfin, si le théâtre réaliste prétend à une neutralité pour rendre compte d'une réalité objective, c'est souvent au prix de la dissimulation de son perspectivisme. Pensons encore une fois aux drames sociaux de Hauptmann et plus particulièrement à la place centrale qu'y prend la pitié, comme le note Peter Szondi<sup>575</sup>. En effet, il semble bien que ce soit ce sentiment que fasse naître l'alcoolisme de Krause et de Martha, leur isolement, et leur inaction dans *Avant le lever du Soleil*, ou la misère des tisserands, dans la pièce éponyme. Or, pour qu'il y ait de la pitié, il faut qu'il y ait de la distance, et notamment de classe sociale, ce qui sous-entend, selon Peter Szondi, que « Hauptmann se tient devant ses créatures, en observateur, et non derrière elles, en elles »<sup>576</sup>, autrement dit, que « l'auteur bourgeois et la bourgeoisie, c'est-à-dire le public, observent la paysannerie et le prolétariat »<sup>577</sup>. Le regard posé sur cette réalité supposément objective est donc déjà situé, et pas si neutre qu'il le prétend. Or, cette dissimulation de la situation d'énonciation et la prétention tant à l'objectivité qu'à

---

<sup>573</sup> Peter Szondi, *op. cit.*, p. 60.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>576</sup> *Loc. cit.*

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 79.

l'universalité du discours n'est pas sans rappeler la posture des penseurs des Lumières, et plus généralement des modernes qui ont réussi à dissimuler leur lieu épistémique d'énonciation. J'avais évoqué, avec Walter Mignolo, que le tour de force de la modernité/colonialité consistait en une dissimulation de la corpo- et de la géo-politique autrement dit du fait que « la modernité est une époque historique, racontée comme telle par des gens qui l'habitent avec leur corps en même temps qu'ils sont habités par elle, et qui sont habilités à la dire »<sup>578</sup>.

Ainsi, cette brève étude comparative entre d'une part, le théâtre symboliste et de l'intériorité, et d'autre part, le théâtre réaliste et plus précisément les drames sociaux, m'a permis de mettre en lumière le matérialisme, le rationalisme, la prétention à l'objectivité et la dissimulation du perspectivisme du second objet de mon étude. Or, il semble que ces éléments soient essentiellement constitutifs de la modernité/colonialité et plus précisément de l'ego-politique de la connaissance, ce qui m'invite donc à considérer le théâtre réaliste et les drames sociaux comme corollaires esthétiques de celle-ci.

### 1.3.5. L'ego-logie des réécritures du mythe antique

J'aimerais, désormais, m'intéresser aux réécritures des mythes antiques, en France, des années 1920 aux années 1950, et plus particulièrement aux œuvres de Sartre, de Giraudoux, d'Anouilh et de Cocteau et les analyses qui seront produites s'appuieront principalement sur les ouvrages de Richard Robert<sup>579</sup> et d'Oliver Got<sup>580</sup>. Si ce choix de corpus secondaire peut paraître surprenant au vu des formes canoniques précédemment étudiées, il tire sa légitimité, tout d'abord, des esthétiques utilisées pour réécrire ces mythes antiques, esthétiques qui semblent précisément prendre leur origine dans les formes canoniques que j'ai abordées jusqu'ici. Ensuite, ces réécritures ont eu une large influence au Mexique, et font partie d'un patrimoine théâtral mexicain. En effet, en parallèle à la *Comedia Mexicana*, un groupe ayant également pour ambition de rénover la scène mexicaine se crée, il s'agit du *Teatro Ulises*, inauguré en janvier 1928. Les membres de ce groupe s'opposent au caractère nationaliste de leurs acolytes, et prétendent à la création d'un théâtre universel. Pour ce faire, ils se tournent vers l'Europe : « Ils avaient lu les grands maîtres européens et voulaient essayer de les adapter et

---

<sup>578</sup> Mignolo Walter, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p.83.

<sup>579</sup> Richard Robert, *Premières leçons sur le mythe antique dans le théâtre contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1998.

<sup>580</sup> Olivier Got, *Le Mythe antique dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1998.

de jouer un répertoire étranger »<sup>581</sup>. C'est alors qu'ils ouvrent leur théâtre dans une petite salle privée, au 42 de la rue Mesones à Mexico, dans laquelle ils montent, notamment, les pièces d'Eugene O'Neill et de Jean Cocteau, qu'ils ont traduites. Comme le souligne Antonio Magaña Esquivel, « l'aspiration à un théâtre moderne, avec pour modèle un grand théâtre universel, n'a pas tardé à fructifier dans d'autres esprits »<sup>582</sup>, notamment dans celui de Julio Bracho qui fonde un groupe expérimental intitulé *Escolares del Teatro* en 1931, qui, en 1932, prend le nom de la salle dans laquelle il joue, et se fait appeler *Teatro Orientación*. Julio Bracho traduit et monte alors l'*Antigone* de Jean Cocteau. Le *Teatro Orientación* se tournera essentiellement vers le répertoire américain et européen et notamment vers O'Neill et Jean Giraudoux. En 1938, par exemple, Julio Bracho y monte *Amphytrion 38*. Le *Teatro Ulises* et le *Teatro Orientación* s'offrent comme deux types de théâtre expérimental qui marquent la production dramatique à venir et notamment *El Círculo de Arte*, *El Grupo Suspense* ou encore *El Grupo de la Secretaría de Recursos Hidráulicos* qui montent les pièces de Giraudoux, de Cocteau, mais aussi plus tard, d'Anouilh et de Sartre. La place de ce que la postérité a appelé les Modernes dans le théâtre mexicain, m'a alors amenée à m'intéresser à ces réécritures de mythes antiques, et l'écart avec le traitement antique des mythes m'a permis de prendre la mesure du nouveau paradigme épistémique dans lequel se situent les dramaturges français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Une étude comparative des mythes antiques et de leurs réécritures sera alors l'occasion de mettre en exergue ce nouveau paradigme et de le faire dialoguer avec la théorisation de la modernité/colonialité et plus particulièrement de la politique ego-logique de la connaissance, afin d'en déceler le caractère potentiellement moderne et colonial.

#### 1.3.5.1. Le passage de la tragédie au drame

Tout d'abord, c'est l'aspect purement formel de ces réécritures qui attire mon attention. Certes, la réécriture du mythe antique dans le théâtre français n'est pas l'apanage du théâtre de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle dans la mesure où les classiques lui ont fait la part belle. Cependant, comme le souligne Vivien Bessières, l'une des différences fondamentales entre, d'une part, les réécritures classiques et, d'autre part, celles de Cocteau, de Giraudoux, d'Anouilh ou de Sartre réside dans le traitement qui est fait du genre. Écoutons-le :

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 91. « Habían leído a los grandes maestros europeos y querían ensayar una adaptación a su propio medio de los sistemas y el repertorio extranjeros ». Je traduis.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 208. « La aspiración a un teatro moderno, con modelos del gran teatro universal, no tardó en fructificar en otros espíritus ». Je traduis.

La différence avec les classiques est double. D'une part, un classique imitait un genre en même temps qu'il adaptait une fable ; le moderne fera passer une même fable de la tragédie au drame. D'autre part, l'inscription de la fable dans l'espace-temps antique aura tendance à se déplacer du centre vers la périphérie : que ce soit par de subtils anachronismes ou de franches transpositions, l'Antiquité se décentre pour faire apparaître au cœur de l'œuvre les temps modernes.<sup>583</sup>

Je reviendrai plus tard sur la thématique des anachronismes et des références à la société française de cette première moitié de siècle, pour me concentrer, tout d'abord, sur la supplantation de la tragédie par le drame. Vivien Bessières explique que dans les réécritures de Cocteau « la tragédie se dissout dans le drame, celui que Diderot a initié, mélange de tragique, de comique, et d'autre chose. L'autre chose, ici, ce serait Guignol et le mélodrame »<sup>584</sup>. Mais, les réécritures de Cocteau ne sont pas les seules réécritures des mythes antiques qui délaissent la tragédie au profit du drame de Diderot et du théâtre bourgeois qui lui a succédé. En effet, les pièces de Jean Giraudoux semblent reprendre à leur compte les mythes grecs sur fond de vaudeville. Pensons tout d'abord à son *Electre* et à la fonction qu'y occupe le personnage d'Agathe, fonction que les quelques lignes suivantes peuvent bien résumer :

LE PRÉSIDENT. – Ne m'interromps pas, chérie, surtout pour dire la même chose... Elle peut être très agréable. Tout a plutôt tendance à s'arranger dans la vie. La peine morale s'y cicatrise autrement plus vite que l'ulcère, et le deuil que l'orgelet. Mais prends au hasard deux groupes d'humains : chacun contient le même dosage de crime, de mensonge, de vice ou d'adultère...

AGATHE. – C'est un bien gros mot, adultère, chéri...

LE PRÉSIDENT. – Ne m'interromps pas, surtout pour me contredire. D'où vient que dans l'un l'existence s'écoule douce, correcte, les morts s'oublient, les vivants s'accommodent d'eux-mêmes, et que dans l'autre, c'est l'enfer ? C'est simplement que dans le second il y a une femme à histoires. [...]

AGATHE. – J'en reviens à ton mot adultère. C'est quand même un bien gros mot !

LE PRÉSIDENT. – Tais-toi, Agathe ! [...]

AGATHE. – Moi, mes futures fautes. Je n'en commettrai jamais, chéri. Tu le sais bien. Surtout cet adultère, comme tu t'entêtes à le nommer... Mais elles me tourmentent déjà.<sup>585</sup>

---

<sup>583</sup> Vivien Bessières, *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée)*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, S.l. : L'auteur, 2011, p. 361.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>585</sup> Jean Giraudoux, *Electre*, Le Livre de Poche, Paris, 2008, p. 20-21.

Le mot adultère qui résonne dans la bouche d'Agathe n'est pas sans rappeler ici les triangles amoureux du Vaudeville. Giraudoux utilise, en effet, les ressorts du comique des pièces bien faites, pour introduire de la légèreté à sa réécriture. Agathe semble tout droit sortie d'un vaudeville et il semble que sa fonction première soit d'assurer une dimension comique comme en atteste l'extrait suivant :

AGATHE. – Ô, mon amour chéri, tu as bien compris, n'est-ce pas ?

LE JEUNE HOMME. – Oui. J'aurai réponse à tout.

AGATHE. – S'il te trouve dans l'escalier ?

LE JEUNE HOMME. – Je venais voir le médecin qui habite au-dessus.

AGATHE. – Tu oublies déjà ! C'est un vétérinaire. Achète un chien... S'il me trouve dans tes bras ?

LE JEUNE HOMME. – Je t'ai ramassée au milieu de la rue, la cheville foulée.

AGATHE. – Si c'est dans notre cuisine ?

LE JEUNE HOMME. – Je fais l'homme ivre. Je ne sais où je suis. Je casse tous les verres.

AGATHE. – Un seul suffit, chéri ! Un petit. Les grands sont en cristal... Si c'est dans notre chambre, et que nous soyons habillés ?

LE JEUNE HOMME. – Que c'est lui justement que je cherche, pour parler politique. Qu'il faut vraiment venir là pour le trouver.

AGATHE. – Si c'est dans notre chambre, et que nous soyons déshabillés ?

LE JEUNE HOMME. – Que je suis entré par surprise, que tu me résistes, que tu es la perfidie même, qui vous aguiche, depuis six mois, et vous reçoit en voleur, le moment arrivé... Une grue ! [...]

LE JEUNE HOMME. – Pourquoi l'as-tu aimé !

AGATHE. – Moi ! menteur ! Je n'ai jamais aimé que toi !

LE JEUNE HOMME. – Que moi ! Songe dans les bras de qui je t'ai trouvée avant-hier !

AGATHE. – C'est que justement j'avais pris une entorse. Celui dont tu parles me rapportait.

LE JEUNE HOMME. – Je connais depuis une minute l'histoire de l'entorse.

AGATHE. – Tu ne connais rien. Tu ne comprends rien. Tu ne comprends pas que cet accident m'en a donné l'idée pour nous !

LE JEUNE HOMME. – Quand je le croise dans ton escalier, il est sans chiens, je t'assure, et sans chats.

AGATHE. – C'est un cavalier. On n'amène pas les chevaux à la consultation.

LE JEUNE HOMME. – Et toujours il sort de chez toi.

AGATHE. – Pourquoi me forces-tu à trahir un secret d'État ! Il vient consulter mon mari. On soupçonne un complot dans la ville. Je t'en conjure : ne le dis à personne. Ce serait sa révocation. Tu me mettrais sur la paille.

LE JEUNE HOMME. – Un soir, il se hâtait, son écharpe mal mise, sa tunique entrouverte.

AGATHE. – Je le pense bien. C'est le jour où il avait voulu m'embrasser. Je l'ai reçu !<sup>586</sup>

S'il existe cette même influence du vaudeville dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et plus particulièrement dans la construction du personnage d'Hélène, c'est surtout la seconde pièce de Giraudoux, *Amphitryon 38*, qui peut se lire comme « un vaudeville divin »<sup>587</sup>. En effet, la thématique centrale de la pièce est bien l'adultère d'Alcmène et les nombreux quiproquos, ressorts essentiels du vaudeville rappelons-le, servent à faire progresser l'intrigue en trois actes. Le théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement le vaudeville et le mélodrame, servent de modèle esthétique à ces réécritures qui délaissent la tragédie.

De plus, à part *l'Electre* de Cocteau, ces réécritures se caractérisent par l'utilisation de la prose et d'un langage oral, les dialogues imitent des conversations qui pourraient avoir lieu en dehors du théâtre et à ce titre la langue participe de la construction d'un effet de réel comme le souligne Peter Szondi<sup>588</sup>. À cette langue, reproduisant l'oralité quotidienne, s'ajoute l'insertion de subtils anachronismes et références au contexte français de cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, ces réécritures font mention des nouvelles technologies qui participent du paysage urbain de ce début de siècle. C'est ainsi, par exemple, que Créon, dans *l'Antigone* d'Anouilh, fait référence à l'invention de l'automobile en tenant les propos suivants à propos de son neveu : « un petit fêtard imbécile, un petit carnassier dur et sans âme, une petite brute tout juste bonne à aller plus vite que les autres avec ses voitures »<sup>589</sup>. Ensuite, il semble que les divertissements et les activités ludiques en vogue dans cette première moitié de siècle soient également mentionnées. Créon chez Anouilh évoque les bars où se rend Polynice et les discothèques qu'il fréquente. Giraudoux, quant à lui, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, évoque le jeu de pétanque popularisé par Marcel Pagnol et peut-être, d'une façon indirecte, l'industrie du cinéma avec le film *Fanny* du même auteur sorti sur les écrans en 1932, lorsque Hélène prononce la phrase suivante : « évidemment cela ne tire pas sur mon foie ou ma rate quand Pâris m'abandonne pour le jeu de boules »<sup>590</sup>. Enfin, bien sûr, c'est au contexte de l'entre-deux-guerres que les auteurs se réfèrent et même plus particulièrement à

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>587</sup> Richard Robert, *Premières leçons sur le mythe antique dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>588</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>589</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table ronde, 2006, p. 87.

<sup>590</sup> Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *op. cit.*

cette nouvelle guerre qui semble inévitable. Ainsi, il semble que ces réécritures s'inscrivent dans ce que Robert Abirached nomme la dramaturgie du miroir, dans ce paradigme théâtral qui prend sa source dans le drame bourgeois de Diderot et se déclinera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien sûr, il n'est pas suffisant de prouver que les réécritures des mythes antiques de ceux qui seront par la suite appelés les Modernes sont construites sur le modèle des formes canoniques que j'ai précédemment étudiées pour conclure à leur caractère moderne et colonial. Cependant, cette filiation m'invite à prêter attention à ces réécritures et à la mettre en relation avec la théorie des penseurs décoloniaux afin de déterminer si elles aussi peuvent être comprises comme des corollaires esthétiques de la modernité/colonialité.

#### 1.3.5.2. *Le mythe évidé de son contenu métaphysique*

Peut-être que le trait le plus emblématique et commun à ces réécritures de mythes concerne le traitement qui est fait de la métaphysique. Nous le savons, le théâtre grec a cette ambition, lors du moment de la représentation, de convoquer les mondes terrestre et céleste. Rappelons à ce propos que Dionysos, le dieu du théâtre, représente cette conciliation, cette rencontre, par le simple fait qu'il soit le seul dieu né d'une mère mortelle dans la mythologie grecque. Rappelons également que le théâtre d'Athènes porte son nom, qu'il est construit aux côtés du temple qui lui est dédié, et que les grands concours dramatiques d'Athènes se déroulent lors des grandes Dionysies. Rappelons aussi que cette rencontre entre le monde terrestre et le monde divin est symbolisée par le dispositif scénique lui-même : la *thymélè*, sculpture phallique en l'honneur de Dionysos est disposée au centre de l'orchestra, ce cercle entouré des spectateurs, où défilent les membres du chœur, citoyens athéniens ; le toit de la *skéné* symbolise le monde céleste et les acteurs représentant des divinités y accèdent par la *méchanè*, permettant ainsi un effet spectaculaire. Enfin, rappelons que les conditions de représentation combinant éblouissement et ivresse sont également propices à la transe et à l'hallucination<sup>591</sup>. Ainsi, sans entrer plus amplement dans le détail – ce qui m'éloignerait de mon propos initial –, je peux convenir que le théâtre grec a ontologiquement une dimension métaphysique. Or, à l'inverse, les réécritures françaises de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle semblent évider les tragédies grecques de leur contenu métaphysique. Voyons tout d'abord comment se

---

<sup>591</sup> Pour plus de détail aller voir : Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale française, 2001. Voir également : Anne Lebeau et Paul Demont, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le livre de poche, 1996.



décline cet évidemment, avant de le mettre en relation avec l'ego-politique de la connaissance.

Tout d'abord, c'est à la forme que les divinités prennent dans ces réécritures, ainsi qu'au discours qu'elles tiennent sur elles-mêmes, que je m'intéresserai. Dans l'*Electre* de Giraudoux, Jupiter apparaît sous forme d'un mendiant et comme le souligne le serviteur : « jamais on n'a vu de mendiant aussi parfait comme mendiant, aussi le bruit court que ce doit être un dieu »<sup>592</sup>. Cette confusion sera filée durant tout l'échange de la scène trois de l'acte un, comme en témoigne l'exemple suivant :

Le président : je crois que finalement cela revient encore moins cher d'honorer un mendiant que d'humilier un dieu. [...]

Le jardinier : il a bu c'est un mendiant.

Le président : il rabâche c'est un dieu.<sup>593</sup>

Outre cette confusion initiale entre mendiant et divinité, Jupiter se présente comme peu habile à manier le langage, dépourvu de mémoire, interrompant ses interlocuteurs pour des récits sans queue ni tête. Par exemple, afin d'illustrer le comportement des dieux dont parle Egisthe, il se lance dans une première comparaison avec des hérissons écrasés sur la route, puis dans celle de l'histoire de la famille de Narcès. Face à ces récits, le président et Egisthe n'ont de cesse de demander le rapport que cela peut avoir avec leur propre conversation. En offrant un pareil portrait de Jupiter, il semble que ce soient les dieux en général qui soient décrédibilisés et ridiculisés. Chez Sartre, dans *Les Mouches*, Jupiter peut être considéré, à l'inverse, comme un être rationnel et calculateur, comme « un homme d'affaires impitoyable qui chiffre son influence parmi les hommes »<sup>594</sup>. C'est du moins sous cet angle qu'il apparaît lorsqu'il s'entretient avec Egisthe du meurtre d'Agamemnon :

J'aime les crimes qui paient. [...] Pas un instant tu ne m'as bravé : tu as frappé dans les transports de la rage et de la peur ; et puis, la fièvre tombée, tu as considéré ton acte avec horreur et tu n'as pas voulu le reconnaître. Quel profit j'ai tiré cependant ! Pour un homme mort, vingt mille autres plongés dans la repentance, voilà le bilan. Je n'ai pas fait un mauvais marché.<sup>595</sup>

---

<sup>592</sup> Jean Giraudoux, *Electre*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 26.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 26-35.

<sup>594</sup> Richard Robert, *op. cit.*, p. 38.

<sup>595</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p. 196-197.

Pourtant malgré cette froideur calculatrice, le dieu qui entrait avec des éclairs, du tonnerre et un air terrible<sup>596</sup>, se retrouve, à la fin de son échange avec Oreste, à la scène cinq de l'acte deux, « las et voûté »<sup>597</sup> avant de sortir définitivement. Si je reviendrai plus tard sur la nature de cet échange, je peux d'ores et déjà évoquer le fait que Jupiter ne sorte pas vainqueur de cette discussion avec un humain, mais au contraire affaibli et fatigué ; il déclare d'ailleurs « un homme devait venir annoncer mon crépuscule »<sup>598</sup>. De plus, le dieu est ridiculisé par les incantations qu'il formule pour produire des effets surnaturels, incantations qui semblent sorties d'un conte de sorcières pour enfants, telles que, « Posidon caribou caribon lullaby »<sup>599</sup>, ou encore « abraxas, abraxas, tsé-tsé »<sup>600</sup>. Enfin, dans *Amphitryon 38* de Giraudoux, Jupiter semble dépourvu de sa toute-puissance dans la mesure où Alcène lui résiste jusqu'à la fin, si l'on excepte la nuit où il l'a dupée. Concernant cette nuit, il apparaît d'ailleurs comme un piètre amant. Se faisant passer pour Amphitryon, il demande à Alcène si de toutes les nuits passées avec son époux, la précédente était la meilleure, ce qui donne lieu à l'échange suivant :

ALCÈNE : As-tu oublié, cher mari, notre nuit de noces, le faible fardeau que j'étais dans tes bras, et cette trouvaille que nous fîmes de nos deux cœurs au milieu des ténèbres qui nous enveloppaient pour la première fois ensemble dans leur ombre ? Voilà notre plus belle nuit.

JUPITER : Notre plus belle nuit, soit. Mais la plus agréable, c'est bien celle-ci.

ALCÈNE : Crois-tu ? Et la nuit où un grand incendie se déclara dans Thèbes, d'où tu revins dans l'aurore, doré par elle, et tout chaud comme un pain. Voilà notre nuit la plus agréable, et pas une autre !

JUPITER Alors, la plus étonnante, si tu veux ?

ALCÈNE : Pourquoi étonnante ? Oui, celle d'avant-hier, quand tu sauvas de la mer cet enfant que le courant déportait, et que tu revins, luisant de varech et de lune, tout salé par les dieux et me sauvant toute la nuit à bras le corps dans ton sommeil... Cela était assez étonnant !... Non, si je voulais donner un adjectif à cette nuit, mon chéri, je dirais qu'elle fut conjugale.<sup>601</sup>

Jupiter n'est alors pas simplement humanisé ici, il est ridiculisé par Amphitryon, meilleur amant que lui. Ainsi, nous constatons que dans ces

---

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>601</sup> Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, 1929, [e, ligne], URL : [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/giraudoux\\_amphitryon\\_38.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/giraudoux_amphitryon_38.pdf), dernière consultation le 03/10/2019.

réécritures les dieux perdent de leur prestige, pour être ridiculisés, affaiblis, amoindris dans leur virilité.

Ensuite, c'est au discours que tiennent les personnages mortels sur les divinités que nous nous intéressons. Dans *La Machine infernale* de Cocteau, il semble que les dieux soient assimilés à de sadiques manipulateurs comme nous le laisse à penser la première réplique de l'acte quatre que voici :

LA VOIX : Dix-sept ans ont passé vite. La grande peste de Thèbes a l'air d'être le premier échec à cette fameuse chance d'Édipe, car les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance. Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait, de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme.<sup>602</sup>

Nous retrouvons ce même sadisme et cette même hypocrisie des dieux dans les propos qu'Electre tient dans la pièce éponyme de Giraudoux, à la scène huit de l'acte deux :

ÉLECTRE : Ce n'est pas qu'elle est en retard, Égisthe. C'est qu'elle ne viendra pas.  
ÉGISTHE : De qui parles-tu ?  
ÉLECTRE : De celle que vous attendez malgré vous. De la messagère des dieux. Si le règlement divin est un Égisthe absous par l'amour de sa ville, épousant Clytemnestre par mépris du mensonge et pour sauver bourgeoisie et châteaux, c'est le moment où elle devrait se poser entre vous deux, avec ses brevets et ses palmes. Elle ne viendra pas.  
ÉGISTHE : Tu sais qu'elle est venue. Le rayon de ce matin sur ma tête, c'était elle.  
ÉLECTRE : C'était un rayon du matin. Tout enfant teigneux que touche un rayon au matin se croit roi.  
ÉGISTHE : Tu doutes de ma franchise !  
ÉLECTRE : Hélas ! Je n'en doute pas ! À votre franchise je reconnais l'hypocrisie des dieux, leur malice. Ils ont changé le parasite en juste, l'adultère en mari, l'usurpateur en roi !<sup>603</sup>

Egisthe, d'une certaine manière, partage ce point de vue sur les dieux. Selon lui, ce qui qualifie la justice divine, c'est son aspect arbitraire, aléatoire, contingent comme si les dieux s'amusaient à rendre une justice injuste :

il est incontestable qu'éclatent parfois dans la vie des humains des interventions dont l'opportunité ou l'amplitude peut laisser croire à un intérêt ou à une justice

---

<sup>602</sup> Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Grasset et Fasquelle, 1934, [en ligne], URL : <https://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2015/08/Jean-Cocteau-La-Machine-infernale-1.pdf>, dernière consultation le 03/10/2019.

<sup>603</sup> Jean Giraudoux, *Electre*, *op. cit.*, p. 11-12.

extrahumaine. Elles ont ceci d'extrahumain, de divin, qu'elles sont un travail en gros, nullement ajusté... La peste éclate bien lorsqu'une ville a péché par impiété ou par folie, mais elle ravage la ville voisine, particulièrement sainte. La guerre se déchaîne quand un peuple dégénère et s'avilit, mais elle dévore les derniers justes, les derniers courageux, et sauve les plus lâches. Ou bien, quelle que soit la faute, où qu'elle soit commise, c'est le même pays ou la même famille qui paye, innocente ou coupable. Je connais une mère de sept enfants qui avait l'habitude de fesser toujours le même, c'était une mère divine. Cela correspond bien à ce que nous pensons des dieux, que ce sont des boxeurs aveugles, des fesseurs aveugles, tout satisfaits de retrouver les mêmes joues à gifle et les mêmes fesses.<sup>604</sup>

D'ailleurs, Egisthe voit les dieux comme des grandes distractions auxquelles il n'est pas certain de croire vraiment<sup>605</sup>. Cela n'est pas sans rappeler les propos que tient la matrone au Sphinx dans *La Machine infernale* de Cocteau, propos que voici :

Mademoiselle, c'est-à-dire que c'est impossible de s'entendre. Celui de seize ans s'occupe de politique. Le Sphinx, qu'il dit, c'est un loup-garou pour tromper le pauvre monde. Il y a peut-être eu quelque chose comme votre Sphinx – c'est mon fils qui s'exprime – maintenant votre Sphinx est mort ; c'est une arme entre les mains des prêtres et un prétexte aux micmacs de la police. On égorge, on pille, on épouvante le peuple, et on rejette tout sur le Sphinx. Le Sphinx a bon dos. C'est à cause du Sphinx qu'on crève de famine, que les prix montent, que les bandes de pillards infestent les campagnes ; c'est à cause du Sphinx que rien ne marche, que personne ne gouverne, que les faillites se succèdent, que les temples regorgent d'offrandes tandis que les mères et les épouses perdent leur gagne-pain, que les étrangers qui dépensent se sauvent de la ville : et il faut le voir, mademoiselle, monter sur la table, criant, gesticulant, piétinant ; et il dénonce les coupables, il prêche la révolte, il stimule les anarchistes, il crie à tue-tête des noms de quoi nous faire pendre tous. Et entre nous... moi qui vous parle, tenez... Mademoiselle, je sais qu'il existe le Sphinx... mais on en profite. C'est certain qu'on en profite.<sup>606</sup>

Bien entendu, il est facile ici de tisser une intertextualité avec *Le Capital* de Marx et *Le Gai savoir* de Nietzsche. Le Sphinx, qui n'est plus qu'une arme aux mains des prêtres, peut être alors entendu comme cet opium du peuple pour reprendre l'expression consacrée de Marx. Pour le fils de la Matrone on rejette sur la faute du Sphinx, la misère, les pillages, le malheur des gens, en somme, on trouve une explication métaphysique à l'état du monde, alors que ce sont des hommes qui sont responsables de cet état de misère et d'injustice, hommes dont

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>605</sup> *Loc. cit.*

<sup>606</sup> Jean Cocteau, *op. cit.*

le fils de la Matrone donne les noms et qu'il accuse comme coupables. Or, selon Marx, en prétendant que l'organisation effective et matérielle du monde résulte d'une volonté divine et en promettant une vie céleste après la mort, la religion évite toute révolte, toute insurrection de la part de la classe opprimée et sert les intérêts des dominants. De plus le Sphinx, qui est mort, ressemble au dieu que cherche le dément chez Nietzsche, dieu assassiné par les êtres humains, autrement dit dieu auquel ils ne croient plus, dieu dont ils n'ont plus besoin, ni pour prendre de décisions, ni pour expliquer le monde, étant des êtres rationnels capables de sciences et de techniques. Ainsi, il semble que la croyance en dieu, ou du moins que l'importance que la théologie prend dans le rapport au savoir et à la connaissance, soit, dans les réécritures des mythes antiques, présentée comme appartenant à un temps dépassé. On retrouve cette même idée dans *Les Mouches* de Sartre par la « primitivité qu'incarnent le tam-tam et la danse du grand prêtre »<sup>607</sup> et par la référence d'Electre aux Gaulois qui demande « si le ciel ne [lui] est pas tombé sur la tête »<sup>608</sup>. De même, dans *Amphitryon 38* de Giraudoux, Alcmène dupée par Jupiter, se raille de lui, au lendemain de leur nuit d'amour, pour avoir utilisé l'adjectif divin qu'elle trouve dépassé :

JUPITER : Quelle nuit divine !

ALCMÈNE : Tu es faible, ce matin, dans tes épithètes, chéri. [...]

JUPITER : Qu'aurais-je pu trouver de mieux ?

ALCMÈNE : À peu près tous les adjectifs, à part ton mot divin, vraiment hors d'usage.<sup>609</sup>

Ainsi, l'ordre théologique dans toutes ces réécritures a de commun qu'il semble appartenir à un temps dépassé. L'heure ne semble plus à l'idolâtrie des dieux, mais à la reconnaissance des capacités humaines, c'est du moins ce à quoi s'adonne Alcmène lorsqu'elle fait l'apologie des créations humaines à la suite de Jupiter, comme nous le montre le passage suivant :

JUPITER Comme les hommes sont habiles ! Par ce système de pierres transparentes et de fenêtres, ils arrivent, sur une planète relativement si peu éclairée, à voir plus clair dans leurs maisons qu'aucun être au monde.

ALCMÈNE Tu n'es pas modeste, chéri. C'est toi qui l'as inventé. [...] Je n'ai pas à nourrir de reconnaissance spéciale à Jupiter sous le prétexte qu'il a créé quatre éléments au lieu des vingt qu'il nous faudrait, puisque de toute éternité c'était son rôle, tandis que mon cœur peut déborder de gratitude envers Amphitryon, mon cher mari, qui a trouvé le moyen, entre ses batailles, de créer un système de poulies

---

<sup>607</sup> Richard Robert, *op. cit.*, p. 37.

<sup>608</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>609</sup> Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, *op. cit.*

pour fenêtres et d'inventer une nouvelle greffe pour les vergers. Tu as modifié pour moi le goût d'une cerise, le calibre d'un rayon [...].<sup>610</sup>

J'en conclus alors que ces réécritures de mythes connaissent un évidement du contenu métaphysique au profit d'une valorisation de l'individu dans ses capacités à se libérer de l'emprise de la nature par sa rationalité. Or, cela n'est pas sans rappeler la logique de la politique ego-logique de la connaissance que théorise Walter Mignolo. En effet, rappelons-le, elle consiste en une sécularisation du rapport à la connaissance et au savoir par l'introduction d'un humanisme prométhéen, et en une infériorisation de tout autre rapport au monde alors taxé de primitif.

#### 1.3.5.3. *Le théâtre de la liberté*

Tout d'abord, ces réécritures des mythes semblent toutes désacraliser le destin, bien que cette désacralisation soit protéiforme. Elle peut prendre, d'une part, la forme d'une désincarnation de la fatalité qui dépossède les dieux de leur pouvoir décisionnel. En effet, dans *Amphitryon 38*, par exemple, il semble que même Jupiter soit soumis à un ordre qui le dépasse, c'est du moins ce que suggère Alcmène lorsqu'elle demande à Jupiter : « Le mot amoureux existe, dans la langue des dieux ? Je croyais que c'était le règlement suprême du monde qui les poussait, vers certaines époques, à venir mordiller les belles mortelles au visage ? »<sup>611</sup>. En d'autres termes, Alcmène présuppose ici qu'il existerait une force naturelle à l'origine de l'organisation du monde, mais que celle-ci n'est en aucun cas divine, puisque les dieux eux-mêmes y sont soumis. Dans *La Machine infernale* de Cocteau, l'acte deux est l'occasion pour Anubis et le Sphinx de converser sur la tâche que leur ont attribuée leurs dieux. Le Sphinx déclare, par exemple, « nos dieux m'ont distribué le rôle de Sphinx, je saurai en être digne »<sup>612</sup>. Or, si le Sphinx et Anubis répondent aux ordres de divinités supérieures, il semble que celles-ci obéissent également à d'autres divinités, et ce jusqu'à l'infini, c'est du moins ce que présuppose Anubis en disant : « Obéissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini »<sup>613</sup>. Comme le souligne Richard Robert, « c'est alors une abstraction qui surgit, une figure aveugle et sans volonté – une machine,

---

<sup>610</sup> *Loc. cit.*

<sup>611</sup> Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>612</sup> Jean Cocteau, *La Machine infernale*, *op. cit.*

<sup>613</sup> *Loc. cit.*

pour reprendre le terme de Cocteau »<sup>614</sup>. Finalement, par cette abstraction, il semble que la volonté divine soit remplacée par le temps lui-même, assimilation que nous retrouvons dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, lorsque Cassandre déclare que le destin « c'est simplement la forme accélérée du temps »<sup>615</sup>. Ainsi, cette désacralisation correspond, comme le souligne Richard Robert, à une sécularisation, dans la mesure où l'« assimilation du destin au temps, est au sens propre une sécularisation »<sup>616</sup>. D'autre part, la désacralisation du destin peut également prendre la forme d'une exhibition de la théâtralité du théâtre, d'un moment épique en somme, comme c'est le cas dans *Antigone* d'Anouilh. En effet, rappelons-nous que le prologue, lorsqu'il présente chacun des personnages de la pièce, explique aux spectateurs qu'Antigone doit mourir, car il s'agit de son rôle, car la pièce a été écrite comme ceci. Ainsi, il y a une supplantation ici du pouvoir divin par le pouvoir autorial, et « la logique tragique n'est plus un phénomène divin, c'est une décision arbitraire de l'auteur qui aurait pu choisir de sauver Antigone. Le destin, sacré chez les Grecs, est donné par Anouilh comme un simple jeu théâtral »<sup>617</sup>. Or, ce phénomène de désacralisation du destin, autrement dit cette sécularisation, n'est pas sans rappeler le processus de sécularisation caractérisant l'intronisation de la politique ego-logique de la connaissance dont parle Walter Mignolo.

De plus, le concept de liberté humaine semble au cœur de ces réécritures. En effet, comme le souligne Richard Robert, « l'effacement des figures de la fatalité laisse place à d'autres formes de la condition humaine, et passe en particulier par une promotion inédite de la liberté »<sup>618</sup>. Tout d'abord, je remarque la récurrence de personnages refusant d'adopter le rôle que la tradition littéraire leur accorde. Il est aisé de penser à Créon dans *Antigone* d'Anouilh qui, lors de sa métaphore du capitaine de bateau<sup>619</sup>, explique qu'il est las de jouer son rôle, mais c'est surtout Alcmène qui, dans *Amphitryon 38*, annonce à Mercure que son rôle ne lui convient pas, lorsque ce dernier vient lui annoncer à la scène cinq de l'acte deux que Jupiter l'aime. Dans cette version du mythe, Alcmène résiste donc à Jupiter, et refuse d'endosser le rôle traditionnel. Or, il ne s'agit pas uniquement d'une remise en cause de la tradition littéraire ici, mais bien d'une remise en cause

---

<sup>614</sup> Richard Robert, *op. cit.*, p. 74.

<sup>615</sup> Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *op. cit.*

<sup>616</sup> Richard Robert, *op. cit.*, p. 74.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>619</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La table ronde, 2006, p. 81-82.

de la fatalité tout entière, d'une affirmation du pouvoir décisionnel du personnage. En mutant, de la tragédie au drame, il semble alors que ces réécritures affirment la liberté du personnage, et par là de l'individu, c'est du moins ce que semblent suggérer les paroles du chœur dans l'*Antigone* d'Anouilh :

Dans le drame [...] on aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie on est tranquille. [...] Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir, qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat. [...] Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir, c'est ignoble, c'est utilitaire.<sup>620</sup>

Mais c'est peut-être le comportement et les propos d'Oreste dans *Les Mouches* de Sartre qui sont les plus éloquents quant à cette thématique de l'autodétermination du sujet et de sa liberté. En effet, le matricide dans la réécriture du mythe n'est pas le résultat de la *Némésis*, mais au contraire, d'une décision prise par Oreste, ce qui implique qu'il avait le choix, donc qu'il était libre. Ainsi, alors que dans la version antique du mythe, Oreste est poursuivi par les Érinyes, dans celle de Sartre, il n'éprouve pas de remords, car son action représente précisément l'expression de sa liberté. En effet, à la scène huit de l'acte deux, alors qu'Electre est assaillie par la culpabilité, Oreste lui rétorque : « Je suis libre Electre. La liberté a fondu sur moi comme la foudre »<sup>621</sup>, comme pour lui signifier qu'il n'a pas à se repentir d'une décision prise en pleine conscience. Dans cette même perspective, à la scène deux de l'acte trois, il dit à Jupiter : « Je ne suis pas coupable et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime »<sup>622</sup>. De la sorte, le meurtre d'Egiste et de Clytemnestre est l'occasion pour Oreste d'accomplir sa liberté en faisant un choix.

Or, c'est précisément cette liberté qui effrayait Egiste et Jupiter, conscients que si Oreste se découvrait libre, il allait annoncer aux autres humains qu'ils l'étaient également, ce qui causerait la chute du pouvoir royal et religieux, comme en témoigne l'échange suivant :

JUPITER [...] Le secret douloureux des dieux et des rois : c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Egiste. Tu le sais, et ils le savent.  
EGISTHE Parbleu, s'ils le savaient ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir.  
JUPITER Tu vois bien que nous sommes pareils. [...] Empare-toi d'Oreste et de sa sœur.

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p.54-56.

<sup>621</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 224.



EGISTHE : Sont-ils dangereux ?

JUPITE : Oreste sait qu'il est libre.

EGISTHE : Il sait qu'il est libre. Alors ce n'est pas assez de le jeter dans les fers. Un homme libre dans une ville, c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau.

Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon œuvre. [...]

JUPITER : Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là.<sup>623</sup>

Ainsi, aussi bien le dogme religieux que le régime monarchique seraient voués à s'effondrer dès lors que les individus prendraient conscience de leur liberté. Autrement dit, les êtres humains seraient capables non seulement de se gouverner eux-mêmes, mais également de faire l'économie d'une explication théologique pour atteindre une connaissance du monde. Egisthe et Jupiter semblent alors clairvoyants, car non seulement Oreste, par son meurtre, fait l'expérience de sa liberté, mais il prend également conscience du caractère ontologique de cette liberté, et compte bien démocratiser et généraliser cette prise de conscience, comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

JUPITER : Qui donc t'a créé ?

ORESTE : Toi. Mais il ne fallait pas me créer libre. [...] Et il n'y a plus rien au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour me donner des ordres. [...] Je suis condamné à n'avoir d'autres lois que la mienne. [...] Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux.

JUPITER : Pauvres gens ! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.

ORESTE : Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot ?

JUPITER : Qu'en feront-ils ?

ORESTE : Ce qu'ils voudront : ils sont libres.<sup>624</sup>

Dans sa version sartrienne, Oreste prend la forme d'un personnage libérateur. Tel un Prométhée qui apportait le feu aux êtres humains, il se fixe pour mission de révéler aux individus leur propre liberté. Cette révélation semble alors passer par l'éducation, éducation dont a joui Oreste même grâce à son pédagogue qui en aurait fait un « jeune riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, [...] libre pour tous les engagements »<sup>625</sup>. C'est d'ailleurs ce même pédagogue qui demande à Oreste :

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 198-201.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 232-236.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 120.

« Est-ce donc nuire aux gens que de leur apporter la liberté d'esprit ? »<sup>626</sup>. Il semble alors que cette supplantation de la *Némésis* par le concept de libre arbitre, au cœur de la réécriture sartrienne, s'inscrive dans le projet humaniste des Lumières consistant à faire de l'éducation le soubassement de la libération individuelle de toute forme d'hétéronomie. Plus encore, cette peinture d'un Oreste ontologiquement libre de par sa conscience réflexive et sa capacité rationnelle coïncide parfaitement avec la politique ego-logique de la connaissance telle que Walter Mignolo la définit. C'est alors à ce titre que j'envisage les réécritures des mythes antiques du début du XX<sup>e</sup> siècle comme d'autres corollaires de la seconde forme de la modernité/colonialité.

### 1.3.6. Métaesthétique ego-logique : le drame moderne et colonial

S'il est sans doute possible de trouver d'autres corollaires dramatiques à la seconde forme de la modernité/colonialité, je circonscris mon horizon aux formes précédemment étudiées pour deux raisons, comme je l'ai déjà indiqué. La première raison de cette circonscription est temporelle. J'ai, en effet, centré mon attention sur les formes canoniques du théâtre européen et mexicain concomitantes à l'intronisation de l'ego-politique de la connaissance jusqu'à l'apparition de l'organo-politique de la connaissance. Ceci ne signifie pas pour autant qu'il ne soit pas possible d'identifier des formes dramatiques au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle qui relèveraient de la seconde modalité de la modernité/colonialité identifiée par Walter Mignolo, dans la mesure où, je le rappelle, ces modalités sont perçues par le sémiologue comme accumulatives. La seconde raison concernant la limitation de mon horizon est relative à la métaesthétique ego-logique que je pense pouvoir dégager. En effet, il m'apparaît que les divers points communs entre les formes que j'ai étudiées jusqu'à présent, outre le fait qu'elles soient toutes relatives à la politique ego-logique de la connaissance, comme j'ai tenté de le montrer, me permettent d'identifier une métaesthétique. Après avoir mis au jour ces points communs, je proposerai d'établir une définition de cette métaesthétique en utilisant les travaux de Marie-Anne Charbonnier<sup>627</sup>, de Michel Lioure<sup>628</sup>, de Peter Szondi<sup>629</sup>, de Jean-Pierre Sarrazac<sup>630</sup> et du groupe de recherche

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>627</sup> Marie-Annie Charbonnier, *Esthétiques du théâtre moderne*, Paris, Armand Collin, version en ligne Kindle, 1998.

<sup>628</sup> Lioure, Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.

<sup>629</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit.

poétique du drame moderne et contemporain de l'institut d'Études théâtres de l'Université Paris - 3<sup>631</sup>.

1.3.6.1. *Les points communs des formes canoniques modernes coloniales du théâtre européen*

1.3.6.1.1. *Mélange des genres*

La première similitude que je constate entre ces diverses formes canoniques du théâtre européen consiste en un refus de la dichotomie générique entre comédie et tragédie. Si, certes, c'était déjà le cas pour la *comedia nueva*, c'est surtout le drame bourgeois, tel qu'il est théorisé par Diderot et Mercier, qui refuse ouvertement cette dichotomie et s'en prend plus particulièrement à la tragédie et à ses règles, notamment à celles des trois unités et de la bienséance, comme je l'ai déjà mentionné. Le drame romantique, quant à lui, se veut être un mélange du grotesque et du sublime. Je n'ai fait qu'évoquer ce point précédemment et il serait peut-être pertinent de rappeler à ce stade de l'argumentation quelques éléments de la préface de *Cromwell* de Victor Hugo à ce sujet. Rappelons-nous notamment les propos suivants :

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. [...] La poésie [...] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit. [...] C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique.<sup>632</sup>

En mêlant donc le grotesque au sublime, le drame romantique semble bien rompre avec la dichotomie du théâtre classique séparant la tragédie de la comédie, c'est du moins ce qu'affirment Sylvain Ledda et Florence Naugrette en notant que la plus durable réalisation du drame romantique « est l'abolition de la

---

<sup>630</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

<sup>631</sup> Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (assist.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010. Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Louvain-Lla-Neuve, Études théâtrales, 1999.

<sup>632</sup> Victor Hugo, *Cromwell*, [en ligne], URL : [https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface\\_de\\_cromwell\\_-\\_hugo.pdf](https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface_de_cromwell_-_hugo.pdf), dernière consultation le 30/11/2019.

hiérarchie entre les genres »<sup>633</sup>. Les théâtres réaliste et naturaliste, quant à eux, de par l'illusion mimétique qu'ils proclament, la logique du quatrième mur et celle du « comme si » qu'ils appliquent, rompent, eux aussi, avec la dichotomie générique du théâtre classique. Enfin, les réécritures des mythes antiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle délaissent la tragédie au profit d'une forme hybride aux allures souvent vaudevillesques. Ainsi, le premier point commun des formes canoniques du théâtre européen relevant de l'ego-politique de la connaissance semble être une liberté formelle refusant la codification du théâtre classique. Cette liberté que Jean-Pierre Sarrazac<sup>634</sup> nomme rhapsodique – j'aurai l'occasion d'y revenir –, entraîne, non seulement, un mélange des genres mais également un mélange des registres entre épique, dramatique et lyrique. En somme, les formes canoniques étudiées prônent, mais ne réalisent pas toujours, il est vrai, une liberté formelle, et c'est d'ailleurs à ce titre, comme je l'ai déjà souligné, qu'elles vont chercher dans la *comedia nueva* et le théâtre élisabéthain des modèles.

Or, cette liberté formelle, cet affranchissement des codes esthétiques, notamment ceux de la tragédie, peut être compris à la lueur de la question du libre arbitre qui devient centrale dans les formes dramatiques de la seconde modernité/colonialité, c'est du moins ce que semble affirmer Michel Lioure dans les propos suivants :

En définissant aussi le tragique comme « tout ce qui relève du fatum, de la nécessité, ce qui met radicalement en échec la liberté humaine », Jacques Madaule invitait à voir inversement dans le drame un univers où les décrets de la destinée respectaient la volonté de l'homme. <sup>635</sup>

Ajoutons à cela que, comme le souligne Muriel Plana<sup>636</sup>, le roman sert de modèle au drame bourgeois, romantique et naturaliste. En effet, quand Diderot prend pour modèle de son théâtre – j'y reviendrai –, les romans de Richardson, Schiller pour le sien « revendique l'ampleur de la forme romanesque, les sujets biographiques ou historiques et qualifie de "roman dramatique" sa trilogie sur la vie de Wallenstein »<sup>637</sup>. Rappelons-nous également que la dramaturgie hugolienne

---

<sup>633</sup> Sylvain Ledda et Florence Naugrette « Le Drame romantique », dans *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scène, op. cit.*, p. 125.

<sup>634</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès, op. cit.*

<sup>635</sup> Michel Lioure, *op. cit.*, p. 187.

<sup>636</sup> Muriel Plana, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », in *L'Annuaire théâtral Revue québécoise d'études théâtrales*, n°33, printemps 2003, [en ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2003-n33-annuaire3679/041520ar/>, dernière consultation le 01/12/2019.

<sup>637</sup> *Loc. cit.*

est inspirée des écrits de Walter Scott. Concernant l'influence des romanciers sur les dramaturges romantiques de grande ampleur, Muriel Plana souligne que :

*Faust, Lorenzaccio*, mais aussi *Les Burgraves* de Victor Hugo, sont les manifestations les plus remarquables de la première phase de la romanisation du théâtre, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le processus est indirect et repose sur la réflexion théorique, qui a fait du roman un modèle pour le drame. Une autre démarche : l'adaptation théâtrale plus directe, plus pratique, participe du recours au roman, comme modèle, comme source [...].<sup>638</sup>

Enfin, comme je l'ai souligné, Zola souhaite voir sur scène une évolution similaire à celle du roman, et c'est sans doute parce que le roman sert de modèle au théâtre naturaliste que la plupart des pièces présentées sont des adaptations. Or, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine, la romanisation des autres genres, dont le théâtre, ne consiste pas à appliquer ou à apposer un modèle romanesque, dans la mesure où le roman n'a pas de modèle préconçu, mais au contraire à libérer ces genres de « tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur évolution »<sup>639</sup>. A ce sujet, Muriel Plana affirme que :

Devenu objet de fascination pour les auteurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et lieu de création privilégié pour les auteurs romantiques, puis réalistes, le roman les aide donc dans le meilleur des cas à élaborer le drame nouveau, imparfaitement libéré de la norme classique : le drame romantique puis, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, naturaliste.<sup>640</sup>

Si toutes les formes que j'ai identifiées comme les corollaires dramatiques de la seconde modernité/colonialité, à l'exception peut-être des réécritures dites modernes, procèdent à une romanisation du drame en prenant pour modèle le roman, il faut sans doute voir dans ce procédé une tentative de libération formelle, d'émancipation vis-à-vis des codes dramatiques classiques.

#### 1.3.6.1.2. Rapport analogique à la réalité

Le second point commun aux diverses formes canoniques du théâtre européen et mexicain précédemment étudiées concerne le rapport analogique que ces formes entretiennent avec la réalité. En d'autres termes, la fiction que ces formes développent est construite à l'image de cette réalité, et il est alors possible d'établir un rapport de ressemblance, d'identité partielle, de correspondance entre

---

<sup>638</sup> *Loc. cit.*

<sup>639</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472.

<sup>640</sup> *Loc. cit.*

ce qui se joue sur scène et le contexte social, politique, économique, idéologique, philosophique et épistémique au sein duquel ces fictions voient le jour.

Ce rapport de ressemblance prend la forme d'une reformulation du concept aristotélicien de *mimesis* en termes d'illusion mimétique avec le réalisme diderotien et le naturalisme, comme le remarquent Mireille Losco et Catherine Naugrette<sup>641</sup>. En effet, Robert Abirached souligne que « Diderot pose en principe l'analogie de la vérité et de la fiction »<sup>642</sup>, la vérité s'offre alors comme nouveau paradigme et supprime la notion de vraisemblance. Or, toujours selon Robert Abirached, « la voie d'accès à cette vérité n'est que l'illusion théâtrale »<sup>643</sup> qui procède à un paradoxe : oublier le spectateur, dissimuler la théâtralité, masquer la fictionnalité, l'artificialité au nom du principe de vérité. Ainsi, j'en conclus, avec Robert Abirached, que :

[...] en entrant dans l'ère bourgeoise, le théâtre veut de plus en plus dissimuler sa nature théâtrale, que revendiquait la *mimesis* aristotélicienne et que soulignaient tous les modes de jeu qu'elle a suscités dans son histoire, du masque antique à la déclamation des tragédiens du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>644</sup>

Je l'ai déjà commenté, Diderot théorise, bien avant Antoine, le quatrième mur, et ouvre la voie à la dramaturgie du miroir. Seulement le reflet que le théâtre renvoie de la réalité est tronqué, et ce truchement du réel s'explique par le fait que le théâtre en vient paradoxalement « à se poser en rival de la vie qu'il veut imiter »<sup>645</sup>, par la mise en harmonie du désordre du quotidien. Ainsi, c'est cette dramaturgie du miroir piqué qui nous permet de qualifier l'esthétique du genre sérieux comme analogique par rapport à la réalité.

Le drame romantique, quant à lui, par l'importance accordée à la couleur locale, mais aussi aux récits historiques, et par ses préoccupations sociales, peut également se lire comme une esthétique soucieuse d'établir un rapport analogique à la réalité. Là encore, il semblerait que le principe de vraisemblance soit supplanté par celui de vérité. C'est ce que soutiennent Sylvain Ledda et Florence Naugrette en affirmant qu'« au concept de vraisemblance, pierre de touche de la poétique classique, les penseurs du romantisme préfèrent celui de vérité

---

<sup>641</sup> Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (assist.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 117.

<sup>642</sup> Robert Abirached, op. cit., p. 101.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>644</sup> *Loc. cit.*

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 112.

dramatique »<sup>646</sup>. Remarquons que, pour autant, la vérité dramatique n'est pas synonyme de réalisme. Certes, comme le note Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell*, « le drame est un miroir où se réfléchit la nature »<sup>647</sup> ; néanmoins, ce reflet n'est pas une copie identique, car « il faut que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et rassemble les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est voué à l'art »<sup>648</sup>. Ainsi, il ne s'agit pas de reproduire la nature à l'identique, mais de la transformer grâce à l'Imagination et à l'Inspiration du poète. Le terme d'analogie semble alors bien recouvrir la nouvelle dimension que prennent la *mimesis* et l'imitation de la nature dans le drame romantique. Enfin, le drame réaliste et le drame naturaliste, tels qu'ils apparaissent sur la scène du Théâtre Libre d'Antoine, poursuivent la dramaturgie illusionniste de Diderot. En effet, il s'agit de faire de la scène une reproduction aussi fidèle que possible de la réalité et ainsi l'introduction de véritables objets pour remplacer les toiles peintes sert l'ambition ethnographique de Zola et réaliste d'Antoine. Ainsi, selon des modalités diverses, entre couleur locale et illusion mimétique, les formes canoniques du théâtre européen et mexicain que j'ai identifiées comme des corollaires esthétiques de l'ego-politique de la connaissance, entretiennent un rapport analogique à la réalité.

Or, la modélisation du roman participe de cette dynamique analogique. En effet, quand Diderot prend pour modèle les romans de Richardson, c'est au nom de son réalisme psychosocial comme le soulignent Sylvain Ledda et Florence Naugrette<sup>649</sup>, dans la mesure où le roman comme le théâtre « possèdent la même exigence de réalisme social »<sup>650</sup>. Les romantiques français, et notamment Victor Hugo et Alfred de Musset, s'inspirent des romans historiques de Walter Scott ; or la référence à l'Histoire semble bien participer de ce rapport analogique à la réalité. Enfin, comme je l'ai largement commenté, et comme le souligne Marianne Bouchardon, « dans une formule demeurée célèbre, *Le Naturalisme au théâtre* appelle à faire du décor de théâtre l'équivalent de la description du roman »<sup>651</sup>, et ce sont bien les romans réalistes et naturalistes qui servent de modèles au drame.

---

<sup>646</sup> Sylvain Ledda et Florence Naugrette, « Le Drame romantique », *op. cit.*, p. 146.

<sup>647</sup> Victor Hugo, *Cromwell*, *op. cit.*

<sup>648</sup> *Loc. cit.*

<sup>649</sup> Muriel Plana, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*

<sup>650</sup> *Loc. cit.*

<sup>651</sup> Marianne Bouchardon « Réalisme et Naturalisme », dans *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, Histoire, textes choisis, mises en scène*, *op. cit.*, p. 384.

Ainsi, la modélisation romanesque participe de ce rapport analogique du théâtre à la réalité. C'est, il me semble, ce que remarque également Jean-Pierre Sarrazac, en réalisant une distinction entre ce qu'il appelle le drame-dans-la vie et le drame-de-la-vie. Il remarque, en effet, qu'une mutation paradigmatique se fait, à la fin XIX<sup>e</sup> siècle, mais qu'elle avait déjà été anticipée par Diderot à l'époque des Lumières avec le drame bourgeois, puis par Lessing, Goethe et Schiller. Cette mutation consiste, selon lui, en une libération de la forme dramatique, comme je l'ai déjà indiqué, mais également en un changement de mesure. Alors que la tragédie ou la comédie classique se contentaient de rendre compte d'un épisode de la vie d'un personnage, il s'agit, désormais, de rendre compte de sa vie dans son intégralité, dans son étendue, ce pourquoi le théâtre se tourne vers le roman qui, selon Jean-Pierre Sarrazac, « a vocation de rendre compte d'une vie dans son entier »<sup>652</sup>. Si, certes, et j'aurai l'occasion d'y revenir, ma définition du drame moderne sera sensiblement différente de celle donnée par Jean-Pierre Sarrazac, il me semble que les remarques qu'il formule sur ce drame-de-la-vie recourent, d'une certaine manière, mes observations sur le changement de paradigme opérées par les formes dramatiques de l'ego-politique de la connaissance. Tout comme Jean-Pierre Sarrazac, je remarque donc que ce changement de paradigme se caractérise par une liberté formelle et par un nouveau rapport à la réalité, que je nomme analogique quand Jean-Pierre Sarrazac le qualifie d'étendu, de large, dans le sens où il s'agit de « *distendre* la fable de façon à ce qu'elle couvre la totalité d'une vie humaine [et prenne] en compte une vie beaucoup plus large que le seul fil biographique des personnages, que les seules actions accomplies par les personnages »<sup>653</sup>.

#### 1.3.6.1.3. Individuation du personnage

Enfin, je peux isoler une dernière similitude entre les formes dramatiques que j'ai identifiées comme les corollaires esthétiques de la seconde modalité de la modernité/colonialité. Cette similitude concerne l'individuation du personnage. Il s'agit de montrer ici comment Diderot pose les jalons d'une mutation du personnage de théâtre qui s'offre alors, selon Robert Abirached, « comme un reflet des Hommes tels qu'ils agissent ici et maintenant »<sup>654</sup>. Comme je l'ai déjà signalé, à partir du genre sérieux, le personnage se charge de déterminations à tel point que le lecteur ou la lectrice peut lui attribuer, bien avant son incarnation scénique par un acteur, une biographie, un état civil, des vêtements, des attitudes.

---

<sup>652</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Kolïès*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>654</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 105.



Ainsi, le personnage tend à s'individualiser, à appartenir à une réalité sociohistorique, et comme le souligne Robert Abirached :

Le théâtre devient donc un miroir où le spectateur est invité à reconnaître son semblable, sans être rebuté par une technique affichée de grossissement et de concentration des traits : la mimésis ne sert plus à fournir les moyens d'une libération ou d'un examen critique du monde, mais bien à exciter l'intérêt du spectateur.<sup>655</sup>

Or, la modélisation du roman sert cette mutation du personnage. En effet, le modèle du personnage de théâtre, à partir de Diderot, semble être le personnage de roman qui lui-même est construit à l'image d'une personne du monde réel. J'aimerais revenir sur la fine analyse que réalise Robert Abirached de la construction des personnages dans *Le Fils naturel* de Diderot. Il déclare :

Les individus Dorval, Constance, Rosalie, Clairville et Lysimond appartiennent premièrement au monde de la vie. Puis ils se mettent en posture de narrateurs : garants de la véracité de leur propre récit, ils se projettent alors en personnages de roman, qui, à leur tour, et en troisième temps, jouent théâtralement leur vie pour l'exorciser de ses fantasmes et pour venir à bout de ses souffrances. Ainsi, la version théâtrale du *Fils naturel* est-elle constamment authentifiée par une version romanesque, qui peut elle-même se vérifier dans la remémoration historique des faits et des choses.<sup>656</sup>

Les personnages du *Fils naturel* sont donc construits à l'instar du théâtre que Diderot théorise : le roman et ses personnages, par le reflet qu'ils offrent du monde et des individus, et par le gage de vérité qu'ils apportent, servent de modèle au genre sérieux. Ainsi, si Richardson et l'abbé Prévost influencent la dramaturgie de Diderot, c'est par leur réalisme psychologique, pierre de touche de l'individuation du personnage. J'ai déjà insisté sur le fait que le théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle reconduisait cette individuation, et sur le fait que le théâtre naturaliste, comme le note Robert Abirached, « ne mette nullement en cause la dramaturgie du miroir et l'esthétique du semblable »<sup>657</sup>, que les personnages y sont « vivants, de chair et d'os, de sang et de muscles »<sup>658</sup>. Ainsi, Zola « a surenchéri sur les ambiguïtés de l'identification [du personnage] avec les individus vivants »<sup>659</sup>. Concernant le drame romantique, nous avons vu, grâce à

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>658</sup> *Loc. cit.*

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 169.

Anne Ubersfeld et à Florence Naugrette, comment le héros romantique s'affirmait comme sujet d'une conscience et d'une action, comme individu solitaire soucieux d'apposer sa marque au monde. De la sorte, l'affirmation du moi, de la subjectivité sont autant de modalités d'individuation du personnage. Ainsi, le troisième élément commun aux divers corollaires dramatiques de l'ego-politique de la connaissance semble être cette individuation du personnage.

1.3.6.2. *La métaesthétique de l'ego-politique de la connaissance : le drame moderne, mais de quel drame s'agit-il ?*

J'aimerais tout d'abord partir des remarques de Marie-Anne Charbonnier dans son ouvrage *Esthétique du théâtre moderne*, pour dégager une métaesthétique ego-logique moderne et coloniale. J'aurai l'occasion d'y revenir, mais je peux déjà affirmer que je ne partage pas sa définition du théâtre moderne, notamment lorsqu'elle affirme qu'est moderne « toute esthétique théâtrale qui place au premier plan les droits de l'imaginaire »<sup>660</sup> et qui rompt avec « les traits constitutifs de la scène bourgeoise depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, tels que notamment Diderot a contribué à les fixer »<sup>661</sup>, et ce, car il me semble que nos définitions de la modernité diffèrent. Néanmoins, je rejoins ses remarques sur la dramaturgie bourgeoise et naturaliste, ce pour quoi son ouvrage constitue, ici, mon point de départ. Ainsi, elle constate qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement du drame bourgeois et de la théorie diderotienne, la *mimesis* aristotélicienne est redéfinie. Elle rappelle que l'auteur de *La Poétique* déclare que le théâtre est dramatique en affirmant l'opposition entre le genre épique, censé raconter l'action, et le genre dramatique, censé la représenter, l'imiter. Pour autant, l'imitation n'est pas une copie conforme de la réalité, mais une re-création de celle-ci. Le temps et l'espace au théâtre sont « des images du temps et de l'espace réels, dans la mesure où ils portent les traces de ce qu'ils imitent, mais dans la mesure aussi où ils s'en affranchissent. L'image n'est pas la réalité »<sup>662</sup>. Pour Marie-Anne Charbonnier, le théâtre, depuis l'Antiquité, affirme donc sa théâtralité, sa distance avec la réalité avec laquelle il ne peut se confondre. Elle insiste également sur le fait que pour Aristote c'est l'action qui est déterminante au théâtre et non pas le caractère du personnage. En prenant l'exemple du *Tartuffe* de Molière, elle explique que c'est la somme des actions du personnage qui fait de lui un hypocrite. Ce sont ses actions qui lui confèrent un caractère, et non un caractère qui lui dicte ses actions. Cette inversion du lien de cause à effet, s'explique, selon elle, par la confusion entre

---

<sup>660</sup> Marie-Anne Charbonnier, *op. cit.*

<sup>661</sup> *Loc. cit.*

<sup>662</sup> *Loc. cit.*

personnage et personne et par la psychologisation du personnage qui émerge au XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, elle note, tout comme Catherine Naugrette et Mireille Losco-Lena<sup>663</sup>, que « pendant plus d'un siècle, la *mimesis* aristotélicienne s'est trouvée comme mise entre parenthèses d'abord, violemment contestée ensuite »<sup>664</sup>, par le drame bourgeois, le mélodrame et le drame naturaliste. Elle explique, philosophiquement, cette redéfinition du genre dramatique et de la *mimesis* aristotélicienne par la « promotion de l'individualisme et de ses valeurs, sur fond aussi de rejet (entre autres par la philosophie des Lumières) du sacré, du mythique, de l'imaginaire, au profit de l'ordre de la raison »<sup>665</sup>. En somme, ce que j'ai appelé, avec Walter Mignolo, la politique ego-logique de la connaissance, motive selon Anne-Marie Charbonnier une mutation dramatique. Concrètement, cette mutation a lieu, selon elle, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'invasion, sur les scènes européennes, d'une « prolifération d'objets, meubles, tapisseries, bibelots, destinés à recomposer au plus près l'atmosphère d'un intérieur familial au spectateur ; le décor est de plus en plus exact de plus en plus réaliste et pittoresque »<sup>666</sup>, et les costumes des acteurs au plus proche des habits des spectateurs. Les théoriciens du théâtre, Diderot et Mercier en chef de file, « martèlent tous la même loi : le théâtre doit devenir le tableau fidèle de ce qui se passe dans le monde »<sup>667</sup>, et font naître, comme Robert Abirached l'avait déjà souligné, la théorie du quatrième mur, conseillant aux acteurs de jouer comme si les spectateurs ne les observaient pas. Marie-Anne Charbonnier remarque que le langage prend le pas sur l'action, et que « ce n'est plus de l'action que sort le caractère, mais au contraire le caractère, de plus en plus précis, individualisé, particulier, qui commande les oscillations de l'intrigue »<sup>668</sup>. En somme, elle constate qu'avec le drame bourgeois de Diderot naît une nouvelle conception de la *mimesis* aristotélicienne à savoir une dramaturgie du miroir, de l'illusion mimétique et que cette dramaturgie télescope la vraisemblance et la vérité. Il y a donc rupture esthétique avec le théâtre classique. On reproche à la tragédie « des passions trop fortes, des crimes trop insoutenables, une vision du monde trop désespérée, puisqu'enfin, c'est la règle, la tragédie finit mal »<sup>669</sup>, et à la comédie,

---

<sup>663</sup> Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Catherine Naugrette, Mireille Losco (assist.) *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.*, p. 117.

<sup>664</sup> Marie-Anne Charbonnier, *op. cit.*

<sup>665</sup> *Loc. cit.*

<sup>666</sup> *Loc. cit.*

<sup>667</sup> *Loc. cit.*

<sup>668</sup> *Loc. cit.*

<sup>669</sup> *Loc. cit.*

« des personnages auxquels on ne peut croire tant l'excès, la mécanisation, les ridicules de toutes sortes les marquent : les précieuses sont trop précieuses ; Tartuffe est trop hypocrite ; Don Juan, trop amoral »<sup>670</sup>. En somme, il est reproché au théâtre classique de n'être pas une fidèle retranscription de la réalité, une « répétition de la vraie vie »<sup>671</sup>. Or, si le théâtre doit être en concurrence avec la vie, s'il doit se faire passer pour elle, il doit dissimuler sa théâtralité, sa nature artistique, et c'est cette dissimulation que recoupe la redéfinition de la *mimesis*. Cette redéfinition aux conséquences esthétiques porte un nom, il s'agit pour elle, du drame, qui naît avec Diderot et se prolonge avec le mélodrame et le naturalisme. Je vais revenir sur cette définition du drame, mais je voudrais d'abord souligner un point de désaccord avec Marie-Anne Charbonnier. Ce désaccord est relatif au traitement qu'elle fait du drame romantique et plus généralement de sa conception téléologique et dialectique de l'histoire du théâtre. En effet, pour elle, le drame romantique est une contestation de la dramaturgie diderotienne et mélodramatique, alors que pour moi, ils s'inscrivent dans la même dynamique. Selon Marie-Anne Charbonnier, le drame romantique, par les questions politiques qu'il porterait sur scène, s'opposerait à la représentation satisfaisante et consensuelle du drame bourgeois. Il prônerait, par ailleurs, un plateau relativement vide, propice à la multiplication imaginative des lieux, et rendrait impossible la confusion entre personnages et personnes réelles. À ce titre, elle conclut que le drame romantique « est la première vigoureuse contestation de cette dramaturgie du miroir »<sup>672</sup>, se soldant par un échec. Si je la rejoins partiellement sur le fait que le théâtre romantique porte à la scène des questionnements politiques, que son décor diffère de celui du drame bourgeois, je crois avoir montré dans quelle mesure le drame romantique était ego-logique au même titre que le drame bourgeois, et dans quelle mesure il participait du même mouvement d'individuation du personnage et d'expression d'un humanisme sécularisé. Par ailleurs, Marie-Anne Charbonnier déclare que le drame romantique conteste moins le théâtre classique et ses règles que le genre sérieux, ce sur quoi je ne la rejoins pas, en témoigne la théorisation du drame romantique allemand, ainsi que la fameuse préface de *Cromwell*. Enfin, elle place la spécificité du théâtre romantique dans le mélange générique qu'il opère, en omettant que le drame bourgeois prônait, au moins théoriquement, ce même mélange. Selon elle, la contestation de la dramaturgie bourgeoise par le théâtre romantique est un échec, ce qui a pour conséquence l'installation de la scène du XIX<sup>e</sup> siècle dans la

---

<sup>670</sup> *Loc. cit.*

<sup>671</sup> *Loc. cit.*

<sup>672</sup> *Loc. cit.*

dramaturgie du miroir. Zola et le naturalisme sont, pour l'autrice, une tentative de solution à cette dramaturgie, empruntant la mauvaise direction, puisque « l'idée que l'art doit rivaliser avec la vie, la question de la nature de la vérité scénique, la définition du personnage, les fonctions du théâtre, tout est resté en l'état »<sup>673</sup>. Selon elle, il s'agit de critiquer la dramaturgie diderotienne au moyen de la romanisation du drame, oubliant, sans doute, que Diderot prenait déjà le roman pour modèle. Au final, selon l'autrice, le naturalisme est une mauvaise critique de la dramaturgie du miroir, et il faut attendre le carrefour symboliste, puis le théâtre d'Art, le théâtre épique de Brecht ou le théâtre de la cruauté d'Artaud et le théâtre de l'Absurde pour trouver des solutions à cette dramaturgie, solutions qu'elle appelle théâtre moderne. Si je ne rejoins ni sa vision téléologique et dialectique, proche d'une certaine manière de celle de Peter Szondi ni sa définition du théâtre moderne, je constate néanmoins, à ses côtés, qu'avec Diderot naît une nouvelle esthétique s'opposant au théâtre classique et à la conception aristotélicienne de la *mimesis*, que nous nommons toutes deux « drame », bien que là encore, nos définitions diffèrent légèrement. Pour Marie-Anne Charbonnier, le drame englobe uniquement le genre sérieux, le mélodrame, la pièce bien faite et, d'une certaine manière, le théâtre naturaliste, car ils correspondent tous à ce qu'elle nomme la dramaturgie du miroir, de l'illusion mimétique. Or, une pareille définition est éminemment brechtienne. En effet, selon Jean-Marie Valentin<sup>674</sup>, le théâtre que souhaite combattre Brecht n'est pas, comme il l'affirme pourtant, le théâtre aristotélicien, mais bien le théâtre de l'illusion mimétique né au XVIII<sup>e</sup> siècle avec Diderot et se prolongeant tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, sous la plume de Brecht, comme sous celle de Marie-Anne Charbonnier, illusion mimétique, dramaturgie du miroir et drame semblent synonymes. Pour ma part, le drame ne se réduit pas à la dramaturgie du miroir bien qu'il l'englobe. En effet, j'entends par drame, toute forme théâtrale du XVIII<sup>e</sup>, du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, se caractérisant par la supplantation de la notion de vraisemblance par celle de vérité, ainsi que par le mélange générique, l'individuation du personnage et la modélisation du roman, qu'implique cette supplantation. Il me semble alors que, d'une certaine manière, ma définition du drame recoupe celle que l'on retrouve en 1762, dans le dictionnaire de l'Académie, dont Jean-Marie Thomasseau retranscrit la définition que voici : « Pièce de théâtre en vers ou en prose, d'un genre mixte entre la tragédie et la comédie, dont l'action, sévère par le fond, souvent familière par la forme, admet toutes sortes de personnages ainsi que tous

---

<sup>673</sup> *Loc. cit., Loc. cit.*

<sup>674</sup> Jean-Marie Valentin, *Aristote écartelé : Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, Paris, Klincksieck, 2014.

les sentiments et tons »<sup>675</sup>. Cette définition du drame insiste donc sur le mélange générique et sur la liberté formelle que cette dernière implique dans la dramaturgie.

Michel Lioure, dans son ouvrage consacré au drame, part également du constat que le drame est une alternative au théâtre classique. Selon lui le drame « se pose en s'opposant et se constitue spontanément comme une création originale »<sup>676</sup>. Tant pour Michel Lioure que pour Jean-Marie Thomasseau, le drame naîtrait donc sous l'impulsion de Diderot, de Mercier et de Beaumarchais et imposerait « par les voies du pathétique, de l'illusion réaliste, du tableau, de la peinture des conditions, une troisième voie entre la comédie et la tragédie »<sup>677</sup>. Les deux théoriciens notent que cette conception du drame comme alternative au théâtre classique est ensuite reprise par les romantiques – qui qualifient volontiers leurs pièces de la sorte afin d'insister sur la rupture esthétique que le mélange du grotesque et du sublime amorce – puis par les réalistes et les naturalistes. Pour autant, le drame n'est pas à comprendre comme un troisième genre dans la mesure où, comme le déclare Michel Lioure, « le drame est d'autant plus irréductible aux catégories qu'il se définit précisément par le refus des genres et des cloisonnements »<sup>678</sup>. En effet, si le drame s'oppose au théâtre classique, « ce n'est pas pour revendiquer un nouveau champ dramatique aussi rigoureusement délimité que les précédents »<sup>679</sup>, mais au contraire, une liberté formelle. Par ailleurs, à cette liberté provenant du mélange générique s'ajoute comme caractéristique du drame, selon Michel Lioure, la question de la vérité. Effectivement, la vérité s'imposerait comme nouveau paradigme supplantant celui de vraisemblance. Enfin, il note que « le drame est le fidèle miroir du siècle »<sup>680</sup>. S'il remarque que le drame bourgeois et le drame naturaliste se caractérisent par cette dramaturgie du miroir, par cette illusion mimétique que décrivent également Robert Abirached et Marie-Anne Charbonnier, il pense que le genre sérieux ouvre la voie d'une nouvelle dramaturgie qui se réfère à la vie, sans pour autant en être une fidèle copie. C'est alors qu'il cite les *Notes et Contre-notes* de Ionesco et plus particulièrement les propos suivants :

---

<sup>675</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p. 6.

<sup>676</sup> Michel Lioure, *op. cit.*, p. 7.

<sup>677</sup> Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 6.

<sup>678</sup> Michel Lioure, *op. cit.*, p. 8.

<sup>679</sup> *Loc. cit.*

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 198.

au lieu de poursuivre une vraisemblance illusoire et un naturel nécessairement artificiel, il fallait pousser tout au paroxysme [...] en procédant à une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration. C'est en refusant la réalité que le théâtre [...] restituera la vérité.<sup>681</sup>

Pour Michel Lioure, un changement de paradigme esthétique s'opère donc avec le drame bourgeois, et influence toute la dramaturgie à venir jusqu'à celle du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, selon lui, la rupture avec le classicisme est décisive et ouvre la voie à un théâtre libéré des carcans et des codes imposés par les classiques. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, toute pièce se libérant formellement sera alors qualifiée de drame, et comme le souligne Jean-Marie Thomassieu, seront alors nommés de la sorte « toutes les pièces et les sous-genres pratiquant le mélange des styles et des inspirations ou visant à offrir un spectacle total »<sup>682</sup>. Or, sous la plume d'Aristote, comme nous l'avons vu, le drame est synonyme de théâtre, et d'une certaine manière, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la redéfinition diderotienne de la *mimesis* aristotélicienne et la liberté formelle que cette redéfinition entraîne, ont restauré, comme le fait remarquer Michel Lioure « la primitive identité du théâtre et du drame, [car] l'histoire du drame, au XX<sup>e</sup> siècle, tend à se confondre avec l'histoire du théâtre »<sup>683</sup>. Il me semble que la définition du drame que donne Michel Lioure recoupe, dans un certain sens, celle du drame moderne formulée par Jean-Pierre Sarrazac et le groupe Poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris - 3, à ceci près que les bornes chronologiques délimitées ne sont pas les mêmes. Quand Michel Lioure fait naître le drame moderne avec Diderot, Jean-Pierre Sarrazac et le groupe de recherche auquel il appartient le font naître dans les années 1880, au carrefour naturalo-symboliste. Cependant, Diderot, par sa dramaturgie du tableau, et par la romanisation du drame auquel il procède, est perçu comme un précurseur du drame moderne qui éclot dans les années 1880. Ce drame moderne, que Jean-Pierre Sarrazac nomme également drame-de-la-vie ou drame rhapsodique, se caractérise par un « travail constant d'émancipation d'une forme dramatique toujours en train de se libérer des contraintes du drame-dans-la-vie »<sup>684</sup>. Ce drame moderne est une forme ouverte, selon lui, un drame qui « se développe hors de ses propres limites. À l'extérieur de lui-même, par croisement et hybridations successives. Le drame moderne et contemporain est tout en lignes

---

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>682</sup> Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 6.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>684</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 393.

de fuite ; il fait l'objet d'une déterritorialisation permanente »<sup>685</sup>. Le drame moderne pour Jean-Pierre Sarrazac est donc un drame aspirant à devenir « canonique »<sup>686</sup>, et cette libération passe par une crise de la fable, du dialogue, du personnage et du rapport entre la scène et la salle. Si pour Michel Lioure le drame naît avec Diderot et donne lieu à l'ensemble de la production dramatique jusqu'au théâtre de l'absurde, pour Jean-Pierre Sarrazac, le drame moderne naît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, bien que Diderot en pose les prémices un siècle avant, et s'étend jusqu'à nos jours. En effet, Jean-Pierre Sarrazac s'oppose à la notion de « post-dramatique » introduite par Hans-Thies Lehmann, conceptualisant un dépassement du drame. Selon lui, il existe une continuité de la dramaturgie d'Ibsen à celle de Sarah Kane, que Hans-Thies Lehmann n'aurait pas su voir, car il n'a pas pris la mesure de la mutation entre drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie qui s'est opérée dans les années 1880. Pour le dire autrement, le théoricien allemand réduirait le drame au drame-dans-la-vie sans compter qu'un autre drame, rhapsodique, libre, hétérogène, en perpétuelle réinvention puisse exister. Ainsi, je pense que les définitions du drame moderne de Michel Lioure et de Jean-Pierre Sarrazac sont assez similaires.

Pour ma part, la définition du drame moderne et colonial que je me propose de donner sera, comme je l'ai déjà indiqué, sensiblement différente de celle déployée par les deux théoriciens précédemment cités et par les membres du groupe sur La Poétique du drame moderne et contemporain. Cependant, leurs recherches ont alimenté la mienne, et je pense qu'il est nécessaire de revenir, tout d'abord, sur la distinction réalisée par Jean-Pierre Sarrazac entre le drame-dans-la-vie et le drame-de-la-vie ; ensuite, sur la distinction de Peter Szondi entre le drame absolu et le drame moderne, de laquelle semble partir Jean-Pierre Sarrazac. Pour ce dernier, bien que Diderot pose les prémices du théâtre rhapsodique, du drame-de-la-vie, la mutation paradigmatique ne s'opère que dans les années 1880, si bien qu'à l'instar de Peter Szondi, il considère que de la Renaissance à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre européen s'inscrit dans une même dramaturgie qu'il qualifie de drame-dans-la-vie. Cette dramaturgie repose sur une linéarité de la fable qui va toujours de l'avant, étant dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin. Pour Jean-Pierre Sarrazac, cette fable fait système, selon une perspective aristotélicienne. À l'intérieur de ce système, les actions se trouvent surdéterminées par une relation causale « qui enchaînait les actions les unes aux autres, qui

---

<sup>685</sup> *Loc. cit.*

<sup>686</sup> Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (assist.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 19.



instaurait une instabilité croissante dans une situation a priori stable, tendait le conflit au maximum, provoquait la catastrophe et le retournement de fortune – Hegel devait ajouter : et aboutissait à un apaisement final »<sup>687</sup>. Le drame-dans-la vie est tributaire du temps humain et se déroule dans le sens de la vie c'est-à-dire de la naissance vers la mort. La fable qu'il donne à voir ne retrace qu'un épisode limité de la vie d'un héros, et convoque l'idée de destin, de fatalité. À l'inverse, selon Jean-Pierre Sarrazac, dans le drame-de-la-vie, la fable, comprise comme l'« ensemble des actions accomplies dans une pièce, ne procède plus, comme dans la forme aristotélo-hégélienne, à une concaténation desdites actions, mais apparaît morcelée, dispersée, disséminée dans le texte »<sup>688</sup>. Elle n'a plus de commencement, de milieu et de fin, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle disparaisse, mais qu'elle existe sur le mode du fragment, du montage. La linéarité de la fable du drame-dans-la-vie est alors brisée au moyen de l'interruption, de l'anticipation, de la rétrospection, de l'optation, de la répétition-variation. Par ailleurs, le drame-de-la-vie procède à une « secondarisation généralisée de la forme dramatique : tout est déjà consommé quand la pièce commence »<sup>689</sup>, et à un changement de mesure. Il ne s'agit plus de donner à voir un épisode précis de la vie d'un personnage, mais une étendue, une vie entière et ce changement de mesure s'accompagne d'un changement de régime : le temps y est pris à rebours. Enfin le drame-de-la-vie se libère de sa forme canonique et cette émancipation se caractérise par « la pénétration au sein du mode dramatique du mode épique et du mode lyrique »<sup>690</sup>, par une « oscillation entre les modes et débordement mutuel de ces modes l'un par l'autre »<sup>691</sup>. En somme, le mode dramatique, conçu comme un conflit interpersonnel au présent, le mode épique, pensé comme un regard objectivant, et le mode lyrique permettant un dialogue entre soi et le monde, sont mis en tension par une pulsion rhapsodique. Le rhapsode se décline de plusieurs façons, il peut être le chœur ; un annoncier qui s'adresse au public, distribue la parole, anticipe l'action ; il peut être hypostasié en didascale, dans un théâtre de voix ; ou encore un personnage dédoublé, témoin de lui-même ; comme il peut être un opérateur, dans le sens où « la machinerie du dispositif dramaturgique assure à elle seule la fonction rhapsodique »<sup>692</sup>.

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>690</sup> *Ibid.* p. 303.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>692</sup> *Ibid.* p. 327.

Si Jean-Pierre Sarrazac s'oppose à la conception dialectique et téléologique de Peter Szondi, s'il ne pense pas qu'à la crise du drame succède une tentative de sauvetage du drame puis de résolution par l'épicisation du drame, il me semble tout de même qu'il parte, pour construire sa définition du théâtre-dans-la-vie, de la définition szondienne du drame absolu et de la crise du drame. J'aimerais, alors, reprendre, ici, les analyses de Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne*, pour ensuite asseoir, à l'aide des diverses définitions du drame moderne que j'aurai rappelées, la mienne. Peter Szondi fait naître le drame à la Renaissance et l'explique comme le « geste intellectuel audacieux de l'homme se retrouvant après que l'image médiévale du monde se fût effondrée, pour construire seul la réalité d'une œuvre dans laquelle il voulait constater et réfléchir son existence en reproduisant les relations entre les hommes »<sup>693</sup>. Le drame naît donc avec le théâtre classique selon Peter Szondi, et s'étend jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est du moins ce que porte à croire son analyse succincte du *Cid* de Corneille, mais également du dialogue dans le théâtre classique par opposition à la tragédie antique et au théâtre baroque. L'absence d'exemple dans son chapitre définitionnel du drame conduit son lecteur à faire des suppositions sur les formes de littérature théâtrale qui correspondent à cette appellation, et je peux alors me hasarder à y inclure, aux côtés du théâtre classique, le drame bourgeois, le mélodrame, le drame romantique et peut-être le vaudeville. Le théâtre naturaliste est, quant à lui, perçu comme une tentative de « sauvetage » du drame. La première caractéristique de ce drame, drame qu'il appelle classique, par opposition au drame moderne épique, est ce qu'il nomme la phase de « l'inter », c'est-à-dire, le fait que le lien entre les individus y soit primordial. Selon lui, « l'homme n'entrait dans le drame, pourrait-on dire, que dans sa relation à autrui. La sphère de l'« inter » lui apparaissait comme la sphère essentielle de son existence »<sup>694</sup>. Or, cette sphère de l'inter passe par la primauté du dialogue, comme en attestent les propos suivants :

Le médium linguistique de ce monde interhumain, c'était le dialogue. C'est à l'époque de la Renaissance, après l'élimination du prologue, du chœur et de l'épilogue, pour la première fois peut-être dans l'histoire du théâtre (à côté du monologue, qui restait épisodique et ne constituait donc pas la forme du drame) qu'il devient le seul élément du tissu dramatique. [...] La primauté exclusive du dialogue, c'est-à-dire de l'expression interhumaine dans le drame, reflète le fait que celui-ci n'est rien d'autre que la reproduction des rapports interhumains, qu'il ne connaît que ce qui voit le jour dans cette sphère.<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>694</sup> *Loc. cit.*

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 14.

Ensuite, la seconde caractéristique du drame classique que mentionne Peter Szondi concerne la dissimulation de la théâtralité du théâtre qui passe par la dissimulation de l'auteur, « les paroles en aucun cas ne doivent être reçues comme provenant de l'auteur »<sup>696</sup> ; par la dissimulation du spectateur, « la réplique dramatique [...] n'est pas non plus une adresse au spectateur. [...] »<sup>697</sup>, ce qui exclut « l'entrée du spectateur dans le drame [et] son interpellation par le drame »<sup>698</sup> ; et enfin par la dissimulation de l'acteur, « la relation entre le comédien et le rôle ne doit en aucun cas être visible, il faut au contraire que le comédien et le personnage du drame s'unissent pour former un être humain dramatique »<sup>699</sup>. Cette triple dissimulation amène Peter Szondi à qualifier le drame classique d'absolu. Enfin, la troisième caractéristique identifiée par Peter Szondi est relative au temps et à l'espace. En effet, le temps du drame est sous le signe du présent, l'action doit alors être linéaire, chaque scène implique logiquement et temporellement la suivante, et cette linéarité du temps est considérée comme dramatique, car elle ne nécessite pas la présence d'un monteur, qui, lui, serait éminemment épique. Ainsi, comme le note Peter Szondi :

Si le drame est primaire, le temps qui lui est propre est toujours le présent. Ce qui ne signifie nullement le statisme, mais seulement la manière particulière dont s'écoule le temps dramatique : le présent passe et devient passé, mais même en tant que tel, il n'est plus présent. Le présent passe en introduisant du changement, son caractère antithétique fait jaillir un présent nouveau. Le déroulement du temps dans le drame est une succession absolue de moments présents.<sup>700</sup>

La linéarité n'implique pas uniquement la règle de l'unité du temps et du lieu, mais bien une succession chronologique et exclut alors, de ce fait, l'anticipation, le retour en arrière, la simultanéité et la répétition.

Ainsi, il semble que la définition que donne Jean-Pierre Sarrazac du drame-dans-la vie rejoigne le drame absolu de Peter Szondi. En effet, les théoriciens évoquent tous deux la linéarité de la fable, le dialogue, et la relation interpersonnelle au présent comme les principales caractéristiques du drame absolu ou dans-la-vie. Tous deux constatent également une crise de ce drame à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant, ils ne s'accordent pas sur les caractéristiques du

---

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>697</sup> *Loc. cit.*

<sup>698</sup> *Loc. cit.*

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 16.

drame moderne qui fait suite à cette crise du drame. Pour Jean-Pierre Sarrazac, comme je l'ai déjà mentionné, le drame moderne correspond au drame rhapsodique, au drame-de-la-vie, alors que pour Peter Szondi il s'agit du théâtre épique. Ce qui m'intéresse ici, c'est que tous les deux étendent le règne du drame absolu ou dans-la-vie de la Renaissance aux années 1880, qui inaugurent la crise de ce drame, même si Jean-Pierre Sarrazac est moins catégorique sur ces délimitations chronologiques dans la mesure où il fait remonter à Diderot, Lessing et Schiller, les prémices de la crise du drame. Cependant, pour lui, ces prémices, en termes de romanisation du drame et de dramaturgie du tableau, sont timides, n'opèrent pas réellement de changement du drame, sont des esquisses inachevées, et il faut attendre 1880 et la dramaturgie d'Ibsen, de Strindberg et de Maeterlinck pour constater une vraie mutation du drame. Il me semble alors que le théâtre bourgeois et le théâtre romantique allemand sont compris, dans cette perspective, comme des transitions, des passages entre le drame-dans-la-vie et le drame-de-la-vie ; d'ailleurs, ils ne correspondent à aucune de ces deux définitions. En effet, Jean-Pierre Sarrazac, lorsqu'il définit le drame-dans-la-vie, associe la linéarité de la fable, à la notion de fatalité, ainsi qu'au fait que seul un épisode de la vie du héros soit donné à voir et il me semble alors que cette triple association ne fait référence qu'à la tragédie classique. Ni le drame bourgeois, ni le drame romantique ne reconduisent la thématique de la fatalité ou de la destinée, aucun des deux ne se contente de donner un simple épisode de la vie d'un héros, pour autant, la fable y est toujours linéaire et non à rebours, à contre-vie ou à contre-temps, comme dans le drame-de-la-vie. Par ailleurs, la pièce-bien-faite, qui semble s'offrir comme le contre-modèle du drame-de-la-vie de par ses fameux rebondissements, coups de théâtre et de par sa progression linéaire, ne reconduit pas, elle non plus, la question du *fatum* de la tragédie. Il semble donc qu'une grande partie du théâtre européen et mexicain, du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, ne corresponde à aucun des deux types de drame que Jean-Pierre Sarrazac conceptualise. Or, c'est précisément sur les formes canoniques du théâtre européen et mexicain non-classées par Jean-Pierre Sarrazac, perçues comme intermédiaires, que s'est principalement portée mon étude concernant le corollaire théâtral de l'ego-politique de la connaissance et dont je cherche les caractéristiques esthétiques communes.

Ces formes constituent ce que j'appelle le drame moderne colonial. Il ne s'agit ni du drame rhapsodique, ni du théâtre épique, et encore moins du théâtre s'opposant à l'illusion mimétique. Ce que j'entends par drame moderne et colonial consiste en cette esthétique, née sous la plume de Diderot, qui s'oppose au théâtre classique en déconstruisant, d'une part, la dichotomie générique entre

tragédie et comédie, et d'autre part, la règle des trois unités et de la bienséance. Cette esthétique procède à une supplantation du principe de vraisemblance par celui de vérité, et tisse un rapport analogique à la réalité prenant la forme d'une romanisation du drame et parfois, il est vrai, d'une dramaturgie du miroir, de l'illusion mimétique, ayant pour conséquence de dissimuler la théâtralité du théâtre. Cette esthétique procède également à une individuation, à une psychologisation du personnage, s'opposant aux types et héros du théâtre classique. Ainsi, comme Jean-Pierre Sarrazac et comme Marie-Anne Charbonnier, je constate un changement de paradigme esthétique s'opérant au XVIII<sup>e</sup> siècle. Seulement, selon moi, ce changement de paradigme esthétique est induit par un changement de paradigme épistémique, à savoir l'ego-politique de la connaissance. Je le rappelle, l'ego-politique de la connaissance se comprend comme une mutation épistémique plaçant l'individu au centre des préoccupations et comme une foi quasi indéfectible en ses capacités rationnelles et réflexives. C'est donc à ce titre que je qualifie cette esthétique naissant au XVIII<sup>e</sup> siècle de moderne et coloniale.

Pour Peter Szondi, ce changement de paradigme épistémique s'opère à la Renaissance avec le théâtre classique, car il voit dans la tragédie classique la réflexion humaniste de l'individu sur son destin, sur lui-même, l'expression de la volonté d'un libre arbitre. Avec une telle définition du théâtre classique, le lecteur ou la lectrice pourra se demander si la tragédie classique n'est pas alors, elle aussi, un corollaire esthétique de la seconde forme de la modernité/colonialité. Je dois concéder que je n'ai pas pris le temps d'analyser la tragédie classique sous le prisme des études décoloniales, tant j'étais convaincue, peut-être à tort, que la place que prennent la destinée et la fatalité, dans la tragédie classique, étaient antinomiques avec l'humanisme sécularisé de la seconde modernité/colonialité. Cette question mériterait alors d'être creusée, dans d'autres travaux ; et s'il se trouve que la tragédie peut également être considérée comme un corollaire esthétique de l'ego-politique de la connaissance, alors ma définition du drame moderne et coloniale rejoindrait entièrement ce que, paradoxalement, Peter Szondi oppose au drame moderne, à savoir le drame absolu. Pour le moment donc, je pars du principe que ce n'est pas le cas, et ainsi ce que je nomme le drame moderne et colonial correspond, en partie, à ce que Peter Szondi nomme le drame absolu et à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme le drame-dans-la-vie, si l'on exclut de ces définitions ce qui relève du théâtre classique.

## 1.4. Quelle remise en cause **de l'ego**-politique du drame moderne et colonial par le théâtre épique ?

Maintenant que le drame a été identifié en tant que méta-esthétique moderne et coloniale, il s'agira d'étudier les diverses formes susceptibles de mettre en crise ce drame et de se demander si la rupture esthétique que ces formes proposent est synonyme d'une rupture épistémique. En d'autres termes, rompre avec la linéarité du temps, l'individuation du personnage, et la dissimulation de la théâtralité du théâtre au nom du principe de vérité, est-ce suffisant pour remettre en cause la rhétorique moderne et la logique coloniale du drame ? Parmi la multitude des esthétiques s'éloignant des caractéristiques du drame, mon étude portera tout d'abord sur le théâtre épique. Ce choix se justifie, d'une part, par l'importance considérable qu'ont prises les théories du théâtre épique dans la théorisation et la pratique théâtrale, tout au long du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Ce choix se justifie, d'autre part, par le fait que le drame soit explicitement présenté par Brecht comme contre-modèle du théâtre qu'il théorise. Je m'intéresserai donc, ici, à l'importante théorisation du théâtre épique que réalise Bertolt Brecht, et qui se retrouve réunie dans les deux tomes d'*Écrits sur le théâtre*, ainsi que dans *Théâtre dialectique*, *Théâtre épique*, qui présente quelques textes inédits ou complétés, ne figurant pas dans *Écrits sur le théâtre*. Je précise donc que mon argumentation, du moins dans un premier temps, circonscrit le théâtre épique à sa version brechtienne, et qu'elle reposera sur les théories théâtrales de Bertolt Brecht, et non sur l'analyse de ses pièces. Ce choix, relatif à la circonscription du théâtre épique, se justifie par « l'incendie »<sup>701</sup>, pour reprendre la métaphore de Roland Barthes, que provoquent les tournées du Berliner Ensemble dans toute l'Europe. En effet, il est indéniable que le théâtre de Brecht influence les théoriciens et critiques du théâtre, tels que Peter Szondi<sup>702</sup>, évidemment, mais aussi Roland Barthes, ou encore Bernard Dort. Jean-Pierre Sarrazac commente « l'illumination consécutive à la venue à Paris, en

---

<sup>701</sup> Roland Barthes. « Vingt mots clés pour Roland Barthes. Entretien avec Jean-Jacques Brochier », *Magazine littéraire*, n° 97, février 1975.

<sup>702</sup> « Dès lors, toute la *Théorie du drame moderne*, publiée en 1954, c'est-à-dire au moment où l'Europe découvrait la dramaturgie brechtienne à la faveur des tournées du Berliner Ensemble, semble converger vers le théâtre épique. Szondi est séduit par la nouveauté d'un concept fondé sur un refus des dramaturgies du passé ». Christian Bier, Hélène Kuntz, « Théâtre occidental - La dramaturgie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>, dernière consultation le 16/02/2020.

1954, des spectacles du Berliner »<sup>703</sup>, et s'attarde plus spécifiquement sur leur influence chez Roland Barthes et Bernard Dort. Il écrit à ce propos :

Dans la violence même de cette passion, fût-elle raisonnée, pour le théâtre de Brecht, on trouvera peut-être une première explication, psychologique, d'une rapide désaffection pour un théâtre français où, malgré les efforts des gens de Théâtre populaire, la greffe brechtienne n'aurait pas vraiment pris. Encore qu'il en allait fort différemment pour Dort et pour Barthes : le premier, qui avait jusqu'alors de multiples intérêts et tribunes (littéraires, cinématographiques), va de plus en plus se spécialiser dans le domaine du théâtre et développer, en tant que critique et universitaire, une pédagogie et un usage brechtiens du théâtre ; à l'inverse, le second, ancien acteur du Théâtre antique de la Sorbonne et fondateur de Théâtre populaire, se désinvestit de tout combat théâtral et, au nom même de Brecht, tourne définitivement le dos au théâtre.<sup>704</sup>

Or, si l'engouement pour le théâtre épique provient, bien entendu, des pièces présentées par le Berliner Ensemble, cet engouement est renforcé par la découverte des textes théoriques de Brecht. Roland Barthes écrit à ce propos qu'il a été « incendié par [ la ] représentation mais, je le dis tout de suite, incendié aussi par les vingt lignes de Brecht reproduites dans le programme. Je n'avais jamais lu un tel langage sur le théâtre et sur l'art »<sup>705</sup>. Paradoxalement même, comme le commente Jean-Pierre Sarrazac, Roland Barthes va critiquer l'esthétique des pièces du Berliner Ensemble au nom de la théorisation brechtienne du théâtre épique, il va donc retourner contre Brecht metteur en scène et auteur, le Brecht théoricien. Voyons plutôt le commentaire de Jean-Pierre Sarrazac à ce sujet :

Barthes aimait à avouer que, dès l'origine, dès les représentations fondatrices de *Mère Courage* en 1954, il avait autant été séduit par le discours de Brecht que par le spectacle [...]. Une fois consommé le divorce avec le théâtre réel, le théâtre en train de se faire, Brecht philosophe de l'art et de la politique va définitivement supplanter, chez Barthes, Brecht artiste. En fait, Barthes n'hésite pas à jouer le « discours » Brecht, le « système » Brecht, contre Brecht metteur en scène. Pour s'en convaincre, il suffira de considérer la seule entrée proprement théâtrale du Roland Barthes par Roland Barthes ; l'auteur y disqualifie la représentation brechtienne, coupable selon lui d'illusions mimétiques ou figuratives, au nom de sa propre conception (brechtienne) de la théâtralité.<sup>706</sup>

---

<sup>703</sup> Sarrazac Jean-Pierre. « Le Retour au théâtre », *Communications*, 63, 1996, p. 11, [en ligne], URL : [https://www.persee.fr/docAsPDF/comm\\_0588-8018\\_1996\\_num\\_63\\_1\\_1953.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1953.pdf), dernière consultation le : 16/02/2020.

<sup>704</sup> *Loc. cit.*

<sup>705</sup> Roland Barthes, *op. cit.*

<sup>706</sup> Sarrazac Jean-Pierre, « Le Retour au théâtre », *op. cit.*, p. 13.

Si Roland Barthes critique l'esthétique de *Mère Courage* c'est que la réalisation artistique du théâtre de Brecht n'est pas, selon lui, à la hauteur de ses théories. Il faut concéder qu'il existe un décalage entre la radicalité des propos théoriques tenus par Brecht et ses propositions artistiques, décalage qu'il note lui-même dans ses écrits théoriques en présentant son théâtre comme un processus, non abouti, de rénovation dramatique. C'est alors, tout d'abord au nom de ce décalage, mais également par souci d'efficacité – j'aurais peur de trop m'écarter de mon sujet initial en me plongeant dans une étude exhaustive et minutieuse du théâtre de Brecht – que mon argumentation sur le théâtre épique se contentera d'analyser les théories de Brecht et délaissera l'analyse de ses pièces.

#### 1.4.1. Le théâtre épique : une opposition esthétique au drame moderne et colonial

Comme le lecteur ou la lectrice le sait, le théâtre épique, tel qu'il est théorisé par Bertolt Brecht, s'oppose au théâtre dramatique. En effet, rappelons que le théoricien allemand perçoit la forme dramatique comme désuète, rétrograde, dépassée, quand il déclare : « la vieille forme du drame ne permet pas de représenter le monde tel que nous le voyons aujourd'hui. Le déroulement, typique à nos yeux, d'une destinée humaine ne peut plus être montré dans la forme dramatique actuelle »<sup>707</sup>. Souvenons-nous de la logique du raisonnement de Brecht dans le *Petit Organon pour le Théâtre*<sup>708</sup> qui permet d'arriver à une telle conclusion. Brecht débute son organon en proposant la définition suivante du théâtre :

Le théâtre consiste à fabriquer des reproductions vivantes d'évènements rapportés ou inventés, qui opposent des hommes, et cela aux fins de divertissement. C'est en tout cas ce que nous entendons dans ce qui suit quand nous parlons de théâtre, de l'ancien ou du nouveau.<sup>709</sup>

Si le théâtre a pour objectif de divertir les spectateurs, le divertissement de ces derniers change d'une époque à une autre. Or, l'époque dans laquelle Brecht écrit est une époque qu'il qualifie de scientifique, nous y reviendrons. Il affirme, en effet que « nous devons nous considérer comme les enfants d'une ère scientifique. Notre vie en commun d'hommes – et cela veut dire notre vie – est

---

<sup>707</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre. 1, op. cit.*, p. 171.

<sup>708</sup> Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit Organon*, Paris, L'Arche, 1990.

<sup>709</sup> *Loc. cit.*,



déterminée dans une mesure toute nouvelle par les sciences »<sup>710</sup>. Le divertissement, à l'heure de la science, doit alors, pour Brecht, être synonyme d'apprentissage et également d'esprit critique :

Dans les temps qui viennent, l'art tirera le divertissement de la nouvelle activité productive [...] Quelle est, face à la nature et face à la société, l'attitude productive que nous, les enfants d'une ère scientifique, entendons adopter dans notre théâtre pour notre plaisir ? Cette attitude est une attitude critique.<sup>711</sup>

Or, pour réaliser une telle entreprise, le théâtre doit se rénover, et ainsi liquider le drame. En effet, rappelons-nous que pour Brecht le théâtre dramatique qu'il qualifie d'aristotélien et qu'il présente comme contre-modèle du théâtre auquel il aspire, repose sur l'identification du spectateur :

Nous qualifions de dramaturgie aristotélienne (qu'une dramaturgie non aristotélienne entend délimiter pour se définir elle-même) toute dramaturgie à laquelle s'applique la définition qu'Aristote donne de la tragédie dans sa *Poétique*, et qui, selon nous, constitue le point capital de celle-ci. Ce point capital n'est pas la règle bien connue des trois unités qui, d'ailleurs, comme la recherche moderne l'a établi, n'est même pas présentée par Aristote. Ce qui nous paraît du plus grand intérêt social, c'est la fin qu'Aristote assigne à la tragédie : la catharsis, purgation du spectateur de la crainte et de la pitié par l'imitation d'actions suscitant la crainte et la pitié. Cette purgation repose sur un acte de psychologie très particulier : l'identification du spectateur aux personnages agissants que les comédiens imitent.<sup>712</sup>

Or, ce processus d'identification de la part du spectateur est antinomique, selon le théoricien, avec l'aspect didactique et réflexif du théâtre, sources du plaisir du spectateur de l'ère scientifique. En effet, tout d'abord, l'identification aurait pour unique ressort l'émotion du spectateur, et cette émotion n'étant pas, dans un second temps, analysée rationnellement, le public ne pourrait être autre qu'« une assemblée de dormeurs »<sup>713</sup>, incapable « d'exercer son contrôle et sa critique »<sup>714</sup>. Ensuite, l'identification est celle d'un spectateur à un personnage, construit à l'image d'un individu. Or, le point de vue individuel ne permet pas au spectateur, selon Brecht, de comprendre la société et les mécanismes qui la composent. La compréhension du réel, fondement du plaisir du spectateur au

---

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>712</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>713</sup> Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>714</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 234.

théâtre, ne peut donc reposer sur l'identification du spectateur. Remémorons-nous, en effet, les propos suivants :

L'individu doit se désister de sa fonction en faveur des grands collectifs, ce qui se produit sous nos yeux au milieu des dures luttes. Le point de vue individuel ne permet plus de comprendre les processus décisifs de notre temps, les individus ne peuvent influencer sur ceux-ci. Les avantages de la technique de l'identification disparaissent donc, sans que la ruine de l'identification entraîne la disparition de l'art. Les tentatives visant à transformer les techniques de l'identification dans le but d'amener celle-ci à se réaliser désormais au niveau des collectivités (des classes) n'ouvrent guère de perspectives. Elles amènent à donner des représentations non réalistes, grossières et abstraites, des individus aussi bien que des collectivités. Il devient impossible de montrer le rôle joué par l'individu au sein de la collectivité, quoique ce rôle soit précisément de la plus grande importance.<sup>715</sup>

Enfin, et j'y renviendrai également, le troisième objectif du théâtre, lié aux deux premiers (didactisme et esprit critique), consiste à engendrer une modification de la réalité : « les arts de la scène [...] passent en outre du stade où ils aidaient à interpréter le monde à celui où ils aident à le transformer »<sup>716</sup>. Ainsi, le spectateur comprend, au théâtre, les mécanismes expliquant l'état de la société, ces mécanismes loin d'être immuables sont présentés comme le produit d'actions et de décisions humaines, et l'esprit critique du spectateur l'amènerait à agir concrètement sur ces mécanismes. Or, selon Brecht, l'identification du spectateur au personnage ne peut pas fonctionner si, précisément, le personnage et les choses sont présentés comme modifiables. Il déclare, en effet, qu'« il est impossible de s'identifier à des êtres modifiables, de s'abandonner à des actions évitables, de partager des douleurs superflues »<sup>717</sup>.

Je ne sais pas s'il est bien utile de s'appesantir sur les caractéristiques du théâtre épique telles que les définit Brecht, pour exhiber à quel point elles s'opposent à la forme dramatique que j'ai précédemment identifiée. Il me semble que nous les avons tous en mémoire, il s'agira alors simplement d'en faire un bref rappel. Ainsi, le théâtre épique rompt avec le drame, et plus particulièrement avec sa dissimulation de la théâtralité, par la monstration de la machinerie<sup>718</sup>, mais

---

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>718</sup> « Aujourd'hui, il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve, par exemple, en Aulide. Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante [qu'] a le Palais des sports quand on y boxe. Le mieux est de montrer la machinerie, plans et cintres. Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite seulement pour durer deux heures ». *Ibid.*, p. 82.

aussi du personnage par l'acteur<sup>719</sup> et par la condamnation de l'utilisation du quatrième mur et de l'illusion mimétique<sup>720</sup> afin de rendre actif et critique le spectateur. Cette mutation de l'attitude du spectateur passe par la *Verfremdungseffekt*<sup>721</sup>, l'effet de distanciation, qui consiste à transmettre au spectateur les processus « dans ce qu'ils ont d'abord d'insolite et de surprenant. C'est une nécessité [...] si l'on entend que le spectateur parvienne à la connaissance claire de ce qui lui semblait connu »<sup>722</sup>. Cela implique « d'enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et [de] faire naître à son endroit étonnement et curiosité »<sup>723</sup>. Afin de créer cette mise en étrangeté, Brecht propose diverses techniques parmi lesquelles les suivantes :

Grâce à de grands panneaux qui permettaient de remettre en mémoire d'autres processus qui se déroulaient simultanément en d'autres lieux, de contredire ou de confirmer les paroles de certains personnages à l'aide de documents projetés, de fournir à des discussions abstraites des chiffres concrets, immédiatement perceptibles, d'éclairer par des citations des épisodes très plastiques mais dont le sens n'avait rien d'évident, l'arrière-plan prit position sur les processus qui se déroulaient sur la scène ; les comédiens, eux, ne se métamorphosaient plus complètement, ils gardaient une certaine distance envers leur rôle et faisaient même visiblement appel à la critique. [...] La représentation soumit les sujets et les processus à un procès d'éloignement.<sup>724</sup>

Ensuite, la rupture avec le drame passe par le refus de la linéarité du temps, et de la progression linéaire de l'intrigue. En effet, rappelons que chaque scène du théâtre épique est en elle-même autonome et que les scènes sont

---

<sup>719</sup> « De même que le comédien n'a pas à faire accroire à son public que ce n'est pas lui, mais le personnage de la fiction qui se tient sur le plateau il n'a pas non plus à lui faire croire que ce qui se déroule sur le plateau n'a pas été répété, mais se produit pour la première et unique fois. [...] Le comédien doit absolument laisser transparaître dans son jeu qu'au début et au milieu il connaît déjà la fin [...] ». Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>720</sup> « On devra naturellement abandonner la notion de quatrième mur, ce mur fictif qui sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public. Par principe, les comédiens ont donc ici la possibilité de s'adresser directement au public ». *Ibid.*, p. 331.

<sup>721</sup> Jason Allen-Paisant, *Théâtre dialectique postcolonial, Aimé Césaire et Derek Walcott*, Paris, Classique Garnier, 2017, p. 60.

<sup>722</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 259.

assemblées par une technique de montages<sup>725</sup>. Enfin, nous avons établi que le drame se caractérisait par l'individuation du personnage et la place centrale que prenait l'individu dans la fable. Or, le théâtre épique souhaite s'offrir comme un théâtre de la collectivité, qui pense tant les relations entre les individus, que les classes sociales. La question du collectif et du social est donc posée tant au niveau de la scène elle-même que de la salle, en témoignent les propos suivants de Brecht :

L'individu perd son rôle d'épicentre : à lui seul il ne fait surgir aucun rapport. On voit donc apparaître des groupes au sein desquels ou face auxquels il adopte des attitudes précises que les spectateurs, à savoir les spectateurs en tant que classe, étudient. Car c'est aussi en tant que spectateur que l'individu perd son rôle d'épicentre et disparaît [...].<sup>726</sup>

Ainsi, le théâtre que Brecht appelle de ses vœux et qu'il théorise semble bien se construire en opposition au théâtre aristotélicien que Brecht nomme dramatique. Cependant, l'auteur allemand reconnaît que le théâtre épique n'est pas une forme *ex nihilo* et place dans le théâtre de Diderot et des naturalistes ses origines. En effet, Brecht reconnaît que la conciliation du divertissement et du didactisme était déjà au cœur de la théorisation du drame bourgeois, comme nous pouvons le noter dans les propos suivants :

Fondée par les grandes philosophies du siècle des Lumières, Diderot et Lessing, l'esthétique bourgeoise révolutionnaire définit le théâtre comme un lieu de divertissement et d'enseignement. L'époque des Lumières, où le théâtre européen a pris un puissant essor, ne voyait pas de contradiction entre divertissement et enseignement. Même si l'occasion en était fournie par un sujet tragique, Diderot et Lessing tenaient pour creux et indigne un pur amusement qui n'ajouterait rien aux connaissances du spectateur, et les éléments didactiques, pourvu, évidemment, qu'ils revêtissent une forme artistique, ne perturbaient en rien, à leur yeux, l'amusement ; ils lui donnaient au contraire plus de profondeur.<sup>727</sup>

Comme je l'ai déjà mentionné, le naturalisme, par la romanisation du drame qu'il offre, est présenté par Brecht comme une des premières formes du théâtre épique, il dit à ce propos « c'est seulement la présence d'un matérialisme grossier (dans notre cas du naturalisme) qui a rendu la chose possible. [...] Le

---

<sup>725</sup> « Chaque scène existait pour elle-même [...] . Au contraire du théâtre dramatique où tout file vers une catastrophe, où presque toute la pièce a donc un caractère d'introduction, chaque scène formait ici une totalité animée de sa propre dynamique » *Ibid.*, p. 137.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 286.

réalisme grossier et plat des naturalistes a représenté un progrès considérable »<sup>728</sup>. Dans l'une de ses conversations avec Jhering, il déclare également :

BRECHT : [...] Dans le style épique, j'ai écrit *Homme pour un homme*, Bronnen *Expédition au pôle Est*, Fleisser ses drames d'Ingolstadt. Mais il y avait beau temps qu'on avait déjà tenté de faire des drames épiques. Quand cela a-t-il commencé ? Au siècle dernier, lorsque la science a pris son grand essor. Les débuts du naturalisme ont marqué, en Europe, les débuts du drame épique. [...] Le drame naturaliste est né du roman bourgeois des Zola et Dostoïevski, lequel, pour sa part, a marqué le retour de la science dans la sphère de l'art. Les naturalistes (Ibsen, Hauptmann) ont cherché à porter sur la scène les nouveaux sujets des nouveaux romans, sans trouver d'autre forme que celle de ces romans : la forme épique. S'étant vu immédiatement reprocher de n'être pas dramatiques, ils l'ont abandonnée, et avec elle ses sujets.<sup>729</sup>

Si le naturalisme représente les prémisses du théâtre épique, ses limites se trouvent dans son incapacité à produire un changement pragmatique et concret dans la réalité du spectateur, ce qui correspond pourtant, pour Brecht, au troisième objectif poursuivi par le théâtre de ce qu'il nomme l'ère scientifique. Cette impossibilité réside dans la place que prend la théorie du milieu dans le drame naturaliste. Laissons la parole à Brecht pour nous remémorer ce qu'il en dit :

Ce style avait nom naturalisme, parce qu'il donnait à la nature humaine une représentation naturelle (phonétique), c'est-à-dire immédiate, simple reproduction des apparences. L'« Humain » jouait là un grand rôle, il servait de trait d'union universel (car on se contentait de cette sorte de communion). Et le « milieu conçu comme destin » suscitait la pitié, ce sentiment qu'on a lorsqu'on est incapable d'apporter la moindre aide et qu'en esprit du moins on « com-patit ». Mais ainsi le milieu a été vu comme une forme de nature, c'est-à-dire comme quelque chose d'immuable, à quoi on ne pouvait échapper.<sup>730</sup>

A l'inverse, le théâtre épique se propose de déconstruire le pseudo essentialisme des phénomènes sociétaux, et en exhibant leur caractère construit, d'amener le spectateur à les modifier. Le théâtre épique a alors, selon Brecht, « démontré que le milieu, l'économie, le destin, la guerre, le droit étaient des pratiques humaines que des hommes pouvaient changer »<sup>731</sup>. S'il est alors erroné de diamétralement opposer dans un rapport binaire le drame bourgeois et

---

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 228.

naturaliste d'une part, et le théâtre épique d'une autre, nous nous sommes tout de même rappelé que le théâtre épique, tel qu'il est réalisé et théorisé par Brecht, fait de la forme dramatique son contre-modèle, et qu'il s'inscrit en rupture de celle-ci. L'enjeu est maintenant de déterminer si le théâtre épique brechtien s'oppose uniquement à la forme du drame où s'il rompt également avec sa modernité et sa colonialité.

#### 1.4.2. Le théâtre épique reproduit-il la logique de la colonialité et la rhétorique de la modernité ?

##### 1.4.2.1. *Le théâtre épique brechtien, un théâtre marxiste*

Il convient ici de montrer que le projet esthétique de rénovation du théâtre de Brecht, ainsi que son projet politique de lutte des classes ne sont pas disjoints, mais que le second appelle le premier. Rappelons-nous, en effet, que Brecht déclare :

C'est en lisant *Le Capital* de Marx que j'ai compris mes pièces. [...] Bien entendu, je n'ai pas découvert que, sans m'en douter, j'avais écrit tout un tas de pièces marxistes. Mais ce Marx était pour mes pièces le seul spectateur que je me fusse jamais imaginé. Seul un homme ayant de pareils sujets d'intérêt pouvait s'intéresser à des pièces comme les miennes. [...] Elles lui offraient des matériaux d'observation.<sup>732</sup>

Si, selon une perspective marxiste, la société se comprend par les modalités de production et les rapports de classe qui en découlent, nous retrouvons dans les esthétiques, selon Brecht, le même rapport dialectique. Comme le note André Combes, « ce qui vaut pour la nature et la société ne saurait, pour Brecht, s'arrêter devant le domaine esthétique et en décréter une sorte d'exterritorialité »<sup>733</sup>. C'est alors que, pour Brecht, le théâtre dramatique est bourgeois, dans le sens où il sert les intérêts de la classe dominante, contrairement au théâtre épique dialectique qui, s'il n'est pas prolétaire, se soustrait au moins aux intérêts bourgeois comme le montrent les propos de Brecht dans *Écrits sur le théâtre 1*:

Sans doute, la dramaturgie que nous avons qualifiée de dialectique n'existe encore qu'à moitié [...]. Mais s'il est vrai que du fait de ses origines et peut-être aussi du contenu de ses sujets, cette dramaturgie est elle aussi indéniablement bourgeoise

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 128-129.

<sup>733</sup> André Combes, « Le philosophe au théâtre », *Études germaniques*, n° 250, n° 2, 2008, p. 225.

(et non « prolétarienne »), elle ne l'est certainement pas par les fins qu'elle s'assigne ni par l'emploi qu'on peut faire d'elle.<sup>734</sup>

Ce théâtre bourgeois qu'est le drame repose, selon Brecht, sur l'émotion produite par l'identification : le spectateur, appartenant à une autre classe sociale que celle du personnage, qui lui, fait partie de la classe dominante, est ému par l'intrigue qui lui est présentée. Son émotion, produite par l'identification, est alors déconnectée de son intérêt de classe, et favorise ceux de celle qui dirige<sup>735</sup>. De plus, si la forme dramatique sert les intérêts de la classe bourgeoise, c'est que ses auteurs ne parviennent pas à « déceler les causes des événements, or s'ils ne pouvaient les déceler, c'est parce qu'ils étaient incapables de les éliminer »<sup>736</sup>, à moins de perdre leurs propres privilèges.

Brecht oppose donc, dans un rapport dialectique, le théâtre dramatique au théâtre épique qui, lui, serait révolutionnaire au sens marxiste du terme. En effet, Brecht prétend que le théâtre épique conduirait à la praxis en affirmant que le spectateur y est considéré « comme le grand transformateur, l'individu capable d'intervenir sur les procès de la nature et les procès sociaux, qui ne se contente plus de prendre le monde tel qu'il est mais de s'en rendre maître »<sup>737</sup>. Avec le théâtre épique « l'attitude passive du spectateur, qui avait été le pendant de la passivité manifestée par l'énorme majorité du peuple dans la vie, fit place à une attitude active, c'est-à-dire qu'au nouveau spectateur on devait présenter le monde comme un monde qui s'offrait à lui et à son action »<sup>738</sup>. Influencé par le philosophe communiste dissident Karl Korsch, ainsi que par la canonique onzième « Thèse sur Feuerbach » de Marx, que Karl Korsch cite d'ailleurs souvent, Brecht déclare, au travers du personnage du philosophe dans *L'Achat du cuivre*<sup>739</sup> que le théâtre est devenu l'affaire des philosophes. Rappelons que dans la pensée marxiste la philosophie est comprise comme une pensée intervenante, c'est-à-dire qu'elle ne se contente pas d'expliquer le monde mais le modifie. Or, cette nouvelle fonction attribuée à la philosophie fait écho à la nouvelle fonction que Brecht accorde au théâtre : changer le réel. De la sorte, le théâtre épique,

---

<sup>734</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 211.

<sup>735</sup>« [...] la technique de l'identification permet précisément de produire des réactions émotionnelles étrangères aux intérêts des spectateurs ». *Ibid.*, p. 242.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>739</sup> Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 2008.

poursuivant ce nouvel objectif, se doit d'être philosophique, comme le souligne André Combes :

On pourrait donc dire tout aussi bien qu'à partir de la charnière des années vingt et trente, la philosophie deviendra pour Brecht elle aussi l'affaire des gens de théâtre, d'un certain théâtre, de ce type de théâtre qui ne désire pas seulement représenter le monde mais le changer. Comme la onzième « Thèse sur Feuerbach » faisait injonction au philosophe d'interpréter le monde et, d'un même mouvement de pensée, de le transformer, ou du moins de le penser comme transformable, les « arts théâtraux [...] quittent [...] le stade, où ils aidaient à interpréter le monde, pour entrer dans celui où ils aideront à le changer ». D'où un certain nombre de conséquences pour ce « changement de fonction » (*Funktionswechsel*), ce maître-mot que Brecht emprunta à Marx, qui devra à la fois opérer dans la philosophie et dans le théâtre.<sup>740</sup>

Ainsi, la fonction praxique du théâtre épique découlerait, tout d'abord, du fait que le théâtre épique rende compte des « processus derrière les processus, ceux qui déterminent le destin »<sup>741</sup>, dans une perspective matérialiste, comme le remarque Jean-Marie Valentin lorsqu'il affirme que la rupture avec le théâtre dramatique :

[...] est née de la volonté de représenter au théâtre les rapports macro-économiques selon la perspective marxiste à laquelle Brecht se rallie. [...] Le théâtre épique se faisait ainsi sociologique, revendiquait en outre un caractère absolument profane et matérialiste pour mieux se poser en interprète des réalités historiques du monde social et donc également de ce que Brecht appellera « la vie des hommes entre eux ».<sup>742</sup>

Cette dimension didactique et analytique du théâtre épique est alors présentée comme la condition nécessaire pour que le théâtre recouvre une fonction émancipatrice, comme le note Olivier Neveux, citant Brecht :

« Il faut que notre théâtre suscite la joie de connaître, organise le plaisir de transformer la réalité. Il faut que nos spectateurs non seulement entendent comment on libère Prométhée enchaîné, mais aussi s'exercent à la joie de le libérer ». Ce second point, décisif, rattache le savoir à des enjeux émancipateurs.<sup>743</sup>

---

<sup>740</sup> André Combes, « "... On pourrait l'appeler théâtre" : le théâtre du philosophe ou la scène renversée », *Germanica*, n° 26, 2000, p. 70.

<sup>741</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 252.

<sup>742</sup> Jean-Marie Valentin (préface), Bertolt Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, L'Arche, 1999., p. 10.

<sup>743</sup> Olivier Neveux, « Savoir et Émancipation (notes sur Bertolt Brecht) », *Raison présente*, vol. 185 / 1, 2013, p. 84.



Ensuite, la fonction praxique du théâtre épique découlerait de l'absence de recours à l'identification, dans la mesure où, pour Brecht, « une représentation qui renonce largement à l'identification permettra au spectateur de prendre parti sur la base des intérêts qu'il aura reconnus pour siens »<sup>744</sup>.

Pour Brecht, cette esthétique épique est, non seulement, pérenne, mais est surtout synonyme de progrès. En effet, en tant que marxiste, il adopte une conception téléologique de l'Histoire qui chemine inexorablement vers la lutte des classes. Or, le théâtre épique, par le refus de l'identification et l'analyse sociale qu'il produit, s'offre comme le corollaire esthétique de cette même lutte des classes. Il correspond donc, dans une conception marxiste, à l'esthétique la plus aboutie, c'est du moins ce que m'amènent à penser les propos suivants de Brecht :

C'est seulement lorsqu'une nouvelle classe, le prolétariat, revendiqua le pouvoir dans quelques pays européens, et s'en empara dans l'un d'entre eux, que des théâtres surgirent qui étaient réellement des institutions politiques. Conformément à sa nature particulière qui en faisait une classe entièrement différente de toutes celles du passé, cette nouvelle classe qui revendiquait ou possédait déjà le pouvoir ne se contenta plus de contrôler l'aspect sous lequel on présentait le monde sur la scène des théâtres [...]. Désormais, le monde pouvait et devait être représenté comme un monde qui était en train de se développer et devait être développé sans qu'aucune classe ne puisse imposer à ce développement les limites qu'elle estimait nécessaires à la sauvegarde de ses intérêts.<sup>745</sup>

Si la conceptualisation et la réalisation du théâtre épique par Brecht reposent sur sa conception marxiste des rapports sociaux, il est utile de remarquer avec Marie Silhouette<sup>746</sup> que le positionnement esthétique de Brecht s'oppose à la ligne officielle du parti. En effet, rappelons que le parti communiste était davantage proche de l'esthétique réaliste de Luckács, notamment. Cependant, bien que l'esthétique épique diffère de celle prônée par le parti, il n'en demeure pas moins qu'elle repose, dans sa version brechtienne, sur les présupposés idéologiques du marxisme. Il s'agit alors désormais de se questionner sur le lien existant entre la modernité/colonialité d'une part, et le marxisme, d'autre part, afin de déterminer si le théâtre épique brechtien s'écarte,

---

<sup>744</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 242.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>746</sup> Marie Silhouette, « Le Théâtre et le Réel. Questions sur le réalisme », *Revue germanique internationale*, n° 22, 26 novembre 2015, p. 153-167.

voire remet en cause, la logique coloniale et la rhétorique moderne constitutives du drame.

#### 1.4.2.2. *Polémique sur l'aspect moderne/colonial du marxisme*

Il convient désormais de rendre compte de la polémique relative à l'aspect potentiellement moderne et colonial du marxisme, des débats qui agitent chercheurs et militants autour de cette question complexe. Pour le groupe M/C/D, il ne s'agit pas de nier l'héritage de la pensée de Marx, ni ses apports théoriques en termes de critique du capitalisme, comme le soulignent Bracho León et Carlos Alberto en affirmant que « les propositions de Marx sont une référence incontournable concernant la posture critique du capitalisme et du système capitaliste moderne, comme forme d'analyse, pour la découverte des formes cachées »<sup>747</sup>. Pour les penseurs du groupe M/C/D, le marxisme offre ainsi une grille de lecture pour comprendre le système-monde global dans son aspect économique comme le fait remarquer Edgardo Lander en affirmant que :

[...] nous serions à peine en mesure de comprendre la dynamique expansionniste actuelle du capitalisme mondial, connue sous le nom de processus de mondialisation néolibérale, si nous ignorions les outils théoriques et les perspectives de l'analyse du capital apportés par le marxisme.<sup>748</sup>

D'ailleurs, comme le mentionne Segundo T. Montoya Huaman dans son article « Improntas del marxismo de Mariátegui en la perspectiva de la "colonialidad del poder" de Aníbal Quijano »<sup>749</sup>, le sociologue péruvien développe son concept de colonialité du pouvoir après avoir analysé la pensée du philosophe marxiste José Carlos Mariátegui<sup>750</sup>. Cependant, si les membres du

---

<sup>747</sup> Bracho León et Carlos Alberto, « Revisión crítica del marxismo por el programa modernidad / colonialidad / descolonialidad y prospectiva para la discusión sobre el Socialismo del Siglo XXI », *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, 2011, [en ligne], URL : <https://www.academica.org/000-093/287.pdf>, dernière consultation le 04/02/2020. « [...] los planteos de Marx son un referente ineludible en cuanto a la postura crítica al capitalismo y el sistema moderno-capitalista como forma análisis para el descubrimiento de las formas ocultas ». Je traduis.

<sup>748</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *A Teoría marxista oje. Problemas e perspectivas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, p. 216. « [...] difícilmente estaríamos en condiciones de comprender la actual dinámica expansiva del capitalismo mundial, conocida como proceso de globalización neoliberal, si dejamos de lado las herramientas teóricas y perspectivas de análisis del capital aportadas por el marxismo ». Je traduis.

<sup>749</sup> Segundo Montoya Huaman, « Improntas del marxismo de Mariátegui en la perspectiva de la « colonialidad del poder » de Aníbal Quijano », [en ligne], URL : [https://www.catedramariategui.com/antiores/2016/15\\_Segundo.pdf](https://www.catedramariategui.com/antiores/2016/15_Segundo.pdf), consulté le 11/10/2020.

<sup>750</sup> Si cette question intéresse le lecteur ou la lectrice, voir : Aníbal Quijano (Prologue et notes introductives), *José Carlos Mariátegui. Textos Básicos*, Lima, FCE, 1991. Aníbal Quijano, *Reencuentro y debate. Una introducción a Mariátegui*, Lima, Mosca Azul Editores, 1981.

groupe M/C/D reconnaissent les apports du marxisme, ils notent également ses failles, ses insuffisances, comme le remarquent Bracho León et Carlos Alberto en soulignant que les propositions marxistes bien que pertinentes et nécessaires « ne suffisent pas car le marxisme - et le matérialisme fondamentalement historique - est limité en tant que perspective critique de la modernité au sein de la même modernité et est marqué de manière décisive par l'eurocentrisme colonial »<sup>751</sup>. Edgardo Lander fait un commentaire analogue en objectant que le marxisme « n'échappe pas à l'eurocentrisme et au colonialisme caractéristiques des savoirs modernes hégémoniques »<sup>752</sup>. Ce serait précisément, selon Aníbal Quijano, cet eurocentrisme qui empêcherait le marxisme de concevoir le colonialisme comme constitutif du capitalisme, et d'appréhender la logique de substituabilité des vies humaines comme nécessaire à l'internationalisation à l'échelle mondiale du capitalisme. Edgardo Lander commente cet aveuglement en ces termes :

Dans cette construction eurocentrique, le colonialisme disparaît du champ de vision comme dimension constitutive de ces expériences historiques. Les relations de subordination des territoires, des ressources et des populations de l'espace non européen sont absentes. La présence du monde périphérique et de ses ressources dans la constitution du capitalisme disparaît du champ de visibilité.<sup>753</sup>

Selon Laura Rita Segato, qui analyse la pensée d'Aníbal Quijano, la question de la race est totalement absente des écrits de Marx, et en aucun cas, il ne montre comment la racialisation de la population du continent africain et américain, autrement dit comment la production de la différence coloniale est constitutive du capitalisme dans sa forme libérale, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Au contraire, selon elle, le concept de classe sociale dissimule la question, pourtant centrale, de la race. Je rapporte ici ses propos :

Je souligne également la remarquable critique de Quijano à l'égard du matérialisme historique qui impose de manière forcée à la réalité latino-américaine une idée de classe sociale sans mention de la race, alors même que les classifications ethniques et raciales sont fondamentales [...]. Pour Quijano, cette imposition trouve son

---

<sup>751</sup> Bracho León et Carlos Alberto, *op. cit.* « [...] no son suficientes porque el marxismo -y fundamentalmente el materialismo histórico- está limitado por ser una perspectiva crítica a la modernidad dentro de la misma modernidad y determinantemente marcada por el eurocentrismo/colonial ». Je traduis.

<sup>752</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *op. cit.*, p. 216. « El marxismo, [...] no escapa del eurocentrismo y colonialismo característicos de los saberes modernos hegemónicos ». Je traduis.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 229. « En esta construcción eurocéntrica desaparece del campo de visión el colonialismo como dimensión constitutiva de estas experiencias históricas. Están ausentes las relaciones de subordinación de territorios, recursos y poblaciones del espacio no europeo. Desaparece así del campo de visibilidad la presencia del mundo periférico y sus recursos en la constitución del capitalismo [...] ». Je traduis.

origine dans le caractère eurocentrique de la théorie marxiste, dans « l'aveuglement absolu » de Marx lui-même qui écrit « après 300 ans d'histoire du capitalisme mondial eurocentrée et coloniale/moderne » ayant entraîné l'invisibilité de la race dans les analyses sociologiques.<sup>754</sup>

Néanmoins, selon Teresa Dornelle, il est erroné d'affirmer que Marx n'a pas pris en compte la question de la colonisation et de la race. Elle objecte, aux côtés de Kevin B. Anderson, qu'il est déjà problématique de parler du marxisme au singulier, qu'il y aurait plusieurs Marx, ou du moins plusieurs périodes amenant des évolutions drastiques dans la pensée de Marx. En effet, elle remarque que :

Les contributions sur le racisme et la colonialité ont été abordées dans la version de 1856 du texte *Le Capital* de Marx, où il exprime sa position anticolonialiste, soutenant la résistance chinoise contre les Britanniques (c'est l'introduction en Chine de l'opium cultivé en Inde et commercialisé par la compagnie britannique des Indes orientales) ou la rébellion des Cipayos en Inde (émeute des soldats indiens de l'armée de la British Company of the East Indies), qui apparaît à son tour dans les *Gründisse* (1857).<sup>755</sup>

De plus, Teresa Dornelle remarque que dans la huitième partie du *Capital*, Marx traite explicitement de la race en pensant son articulation avec la notion de classe et qu'il se prononce en faveur de l'abolition de l'esclavage, voyons plutôt :

[...] tandis que Marx terminait son livre *Le Capital*, il traitait de la relation dialectique entre la race et la classe, prenant position contre l'esclavage et soutenant de manière critique le gouvernement de Lincoln contre la Confédération (du Sud), arguant que le racisme blanc était connu pour avoir réprimé brutalement les travailleurs noirs, et s'engageant envers la cause de l'émancipation des travailleurs

---

<sup>754</sup> Rita Laura Segato, « Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder », *Casa de las Américas*, n° 272, septembre 2013, p. 21, « Destaco también la notable crítica de Quijano al materialismo histórico por la imposición forzada sobre la realidad latinoamericana de una idea de clase social sin mención de la raza, aun cuando las clasificaciones étnicas y raciales son tan importantes para la remuneración del trabajo y la atribución de posiciones sociales en la América Latina. Para Quijano, esta imposición tiene su origen en el carácter eurocéntrico de la teoría marxista, en la «ceguera absoluta» del propio Marx, a pesar de escribir «después de 300 años de historia del capitalismo mundial eurocentrado y colonial/ moderno», de la cual ha resultado la invisibilidad de la raza en los análisis sociológicos ». Je traduis.

<sup>755</sup> Teresa Dornell, « Construcción del discurso académico sobre el enfoque étnico racial desde la triangulación interseccionalidad, colonialidad y marxismo », *Horizontes críticos sobre afrodescendencia en el Uruguay contemporáneo: Segunda Jornada Académica sobre Afrodescendencia*, Montevideo, Ministerio de Desarrollo social, dirección nacional de promoción sociocultural, 2019, p. 59, « las aportaciones sobre racismo y colonialidad fueron abordadas en el texto "El Capital" de Marx a partir de 1856, donde expresa su posicionamiento anticolonialista, apoyando la resistencia China contra los británicos (es la introducción en China del opio cultivado en la India y comercializado por la compañía británica de las Indias Orientales) o la rebelión de los cipayos en India (motín de los soldados indios del ejército de la Compañía Británica de las Indias Orientales), que a su vez aparece en los *Gründisse* (1857) ». Je traduis.

dans le contexte des luttes contre l'esclavage, le racisme et l'oppression nationale (dans la huitième partie du livre, « L'accumulation primitive du capital »).<sup>756</sup>

Il apparaît que Teresa Dornelle se fonde sur l'essai ayant fait polémique de Kevin B. Anderson, *Marx at the Margins : On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies*<sup>757</sup>. L'auteur remet notamment en cause, dans cet ouvrage la critique des penseurs décoloniaux quant à l'ethnocentrisme et à la perspective unilatérale du matérialisme historique de Marx. Il concède, certes, que dans *Le Manifeste du parti communiste* ainsi que dans ses articles de 1853 parus dans la *New York Tribune*, Marx adoptait, comme le soulignait Edward Said<sup>758</sup>, un savoir orientaliste issu d'un imaginaire colonial. En effet, j'y reviendrai, dans ces textes-ci, Marx présente les sociétés non-européennes, notamment la Chine et l'Inde, comme des sociétés « barbares », en retard sur l'échelle civilisationnelle, destinées à être modernisées par le capitalisme apporté par le colonialisme, capitalisme qui s'offrait alors comme synonyme de progrès civilisationnel. Dans une conception téléologique, rappelons que, dans la pensée marxiste, l'Histoire chemine inexorablement du féodalisme au capitalisme pour aboutir à la lutte des classes. Les sociétés non-occidentales devaient alors, selon Marx, rattraper le cours de l'Histoire ; le colonialisme, par l'apport du capitalisme, s'offrait comme le moyen nécessaire à ces sociétés pour sortir de leur retard historique. D'une certaine manière donc, Marx justifie l'expérience du colonialisme et adhère à la logique moderne coloniale. A propos de l'Inde, il prétend même, dans ce que Kevin B. Anderson distingue comme sa première période, celle d'avant 1856-1857, qu'il s'agit d'une société sans Histoire. Il semble alors peu étonnant que les penseurs postcoloniaux et décoloniaux voient le marxisme comme un produit de la modernité/colonialité. Cependant, Kevin B. Anderson remarque un tournant dans la posture de Marx à partir de 1856-1857. Il introduit dans *Gründrisse* une nouvelle conception de l'Inde et revient sur ses propos. Mais c'est surtout dans l'édition française du *Capital* datant de 1872 que ce changement de positionnement est flagrant selon l'auteur. En effet, Marx ne se contente pas de corriger la traduction de Joseph Roy, il révisé et modifie le manuscrit. Dans la

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, « mientras Marx terminaba su libro “El Capital”, se ocupó de la relación dialéctica entre raza y clase, tomando posición contra el esclavismo y apoyando de forma crítica al gobierno de Lincoln contra la Confederación (sudista), sosteniendo que el racismo blanco se ha caracterizado por reprimir brutalmente a los trabajadores negros, deduciéndose un compromiso con las causas de emancipación de los trabajadores en el contexto de las luchas contra el esclavismo, el racismo y la opresión nacional (en la octava parte del libro, La acumulación primitiva del capital) ». Je traduis.

<sup>757</sup> Kevin B. Anderson, *Marx at the Margins : On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

<sup>758</sup> Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.

huitième partie du livre, Marx adopte une perspective plurilinéaire et affirme que les types de transitions menant du féodalisme au capitalisme sont circonscrits à l'Europe occidentale et ne constituent pas un modèle à suivre pour les sociétés non-européennes.

Si la contribution de Kevin B. Anderson permet d'éviter un écueil réducteur de la pensée marxiste, il est bon de rappeler néanmoins que si Marx, dans un second temps revient sur ses positionnements eurocentrés, il ne considère pas pour autant que la matrice épistémique, justifiant le pouvoir colonial, a rendu possible l'internationalisation du capitalisme à l'échelle mondiale. En somme, à aucun moment il ne pense, même dans un vocable autre, l'articulation du capitalisme à la colonialité. De plus, si certes, dans la version française du *Capital* et dans sa huitième partie « l'accumulation primitive du capital », Marx développe l'idée d'un cheminement de développement plurilinéaire qui ne détermine pas l'avenir des sociétés non-européennes par celui de l'Europe, s'il semble donc remettre en cause son initial eurocentrisme, il faut avoir à l'esprit que seuls quelques lecteurs assidus ont pris connaissance de la huitième partie du *Capital*, et qu'en réalité *Le Manifeste du Parti Communiste* « a longtemps été le livre le plus lu avec la Bible »<sup>759</sup>. Si Kevin B. Anderson défend l'idée qu'il y a dans la pensée de Marx plusieurs Marx, notons qu'à l'extérieur de la pensée de Marx il existe également plusieurs marxismes<sup>760</sup>. C'est bien évidemment le cas du marxisme léniniste que le PCF diffuse largement à partir de la prise de pouvoir de Staline, au moyen de la publication des dix pages de *L'Histoire du parti bolchévique* sur le marxisme historique et dialectique, sans parler des précis et résumés distribués aux militants par le parti. Au-delà de l'URSS, Jean-Numa Ducange montre, en étudiant les publications des collections 10/18 et Maspero, qu'il existe des dizaines de marxismes et que le Che, Mao, Fidel Castro ou Trotski, par exemple, se déchirent au nom de Marx. De plus, lorsque la réalité des régimes communistes totalitaires s'est divulguée, cela a entraîné, selon Jean-Numa Ducange un besoin de retourner à la pensée même de Marx, ce qui conduit alors à un tirage à grande échelle du *Manifeste du Parti Communiste*. Il semble alors que pour bon nombre de personnes, le marxisme corresponde à ce que Kevin B. Anderson repère comme la première période de la pensée de Marx. Ainsi, lorsque l'on s'interroge sur l'aspect potentiellement colonial et moderne du

---

<sup>759</sup> Catherine Golliou, « Karl Marx en version française », *Le Point culture*, [en ligne], URL : [https://www.lepoint.fr/culture/karl-marx-en-version-francaise-10-05-2018-2217407\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/karl-marx-en-version-francaise-10-05-2018-2217407_3.php), dernière consultation le 17/02/2020.

<sup>760</sup> Si cette question intéresse le lecteur ou la lectrice, voir : Jean-Numa Ducange, Antony Burlaud, *Marx, une passion française*, Paris, La Découverte, 2018.

marxisme, il faut s'accorder sur la définition du marxisme duquel on parle. Or, comme j'essaie de savoir si le théâtre épique brechtien s'offre comme une mise en crise de la modernité/colonialité du drame, il s'agit de déterminer ici le type de marxisme duquel se réclame Brecht. Il semblerait que ce soit du marxisme léniniste tant la question du marxisme historique et dialectique est présente dans ses écrits, sans compter qu'il se réfère directement à Lénine à plusieurs reprises. La suite de mon argumentation portera donc plus explicitement sur le marxisme léniniste bien que certaines de mes remarques soient tout à fait applicables à la pensée de Marx et même à ses deux périodes.

La première chose sur laquelle je voudrais insister, c'est le fait que le marxisme critique le capitalisme à partir des outils façonnés par la modernité, et c'est plus particulièrement sur la généalogie de la pensée marxiste que je voudrais m'arrêter. Comme le souligne Edgardo Lander :

L'extraordinaire efficacité symbolique du marxisme, sa capacité inhabituelle à survivre, même après l'expérience du goulag, est due en grande partie au fait que Marx a réussi à incorporer dans un seul grand système théorique des traditions, des développements et des courants de pensée d'origines très différentes, mais toutes profondément enracinées dans la culture occidentale des derniers siècles [...].<sup>761</sup>

Quand Lénine même reconnaît l'influence du socialisme utopique français et de la philosophie de Hegel dans la pensée de Marx, André Gorz souligne que « la théorie marxiste du prolétariat est une surprenante condensation syncrétique des trois courants dominants de la pensée occidentale de l'époque de la bourgeoisie héroïque : le christianisme, l'hégélianisme et le scientisme »<sup>762</sup>. Or, nous avons identifié avec Walter Mignolo que le christianisme correspondait à la politique théo-logique de la connaissance et le positivisme ainsi que l'Esprit Universel de Hegel, à la politique ego-logique de la connaissance. Voyons, alors, comment ces trois influences procèdent dans le marxisme.

Tout d'abord, Edgardo Lander fait remarquer que la perspective utopique d'un meilleur futur atteignable par l'action consciente des individus fait partie des fondements du christianisme. Il dit que dans le marxisme :

---

<sup>761</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *op. cit.*, p. 217, « La extraordinaria eficacia simbólica del marxismo, su insólita capacidad de sobrevivencia, aun después de la experiencia del Gulag, se debe en gran parte al hecho de que Marx logró incorporar en un solo gran sistema teórico lo que fueron tradiciones, desarrollos y corrientes de pensamiento de orígenes muy dispares, pero todos profundamente arraigados en la cultura de occidente de los últimos siglos [...] ». Je traduis.

<sup>762</sup> André Gorz, *Adiós al proletariado*, Barcelona, El Viejo Topo, 1981.

[...] nous trouvons tout l'héritage culturel du christianisme, du socialisme utopique, des offres d'un avenir meilleur comme quelque chose que les êtres humains peuvent réaliser par leur action. [...] Quand Marx [...] souligne la nécessité d'une action consciente et organisée du prolétariat pour l'abolition de la propriété privée et pour la construction du communisme comme société sans classe, il le fait à partir du terrain du christianisme.<sup>763</sup>

Walter Mignolo déclare à Catherine Walsh que le christianisme a historiquement amené au libéralisme et le libéralisme au marxisme, que « le macro-récit chrétien a généré le macro-récit libéral, et cela a généré le é&&macro-récit marxiste »<sup>764</sup>. Autrement dit la sécularisation du christianisme aurait généré le libéralisme dont le marxisme se présente comme la contrepartie sémiotique. Ainsi, « le christianisme, le libéralisme et le marxisme (avec leurs "néos" correspondants) ne sont pas les deux faces d'une même médaille, mais les trois aspects d'une seule face de la médaille. L'autre côté de la médaille est la colonialité »<sup>765</sup>.

Ensuite, il est indéniable que le marxisme est influencé par la conception téléologique hégélienne de l'Histoire. En effet, rappelons que pour Hegel l'Histoire chemine vers la réalisation de l'Esprit Universel. Ainsi, Marx semble reprendre à Hegel l'idée selon laquelle l'Histoire a un sens, une direction vers laquelle avance l'humanité. Edgardo Lander déclare à propos de ce lien entre la pensée marxiste et hégélienne :

Il est clair que lorsque Marx parle de l'inévitabilité historique du communisme en tant que société sans classe, ou du rôle que le prolétariat a de par son essence même dans la constitution de cette société sans classe (indépendamment de la conformation empirique du prolétariat comme classe à un moment historique de la

---

<sup>763</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *op. cit.*, p.217, « encontramos toda la herencia cultural del cristianismo, del socialismo utópico, de las ofertas de un futuro mejor como algo que los seres humanos pueden alcanzar mediante su acción. [...] Cuando Marx [...] señala la necesidad de la acción consciente y organizada del proletariado para la abolición de la propiedad privada y la construcción del comunismo como la sociedad sin clases, lo hace ubicado en este terreno. ». Je traduis.

<sup>764</sup> Catherine Walsh, Walter Mignolo « Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo », *Polis. Revista Latinoamericana*, avril 2003, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/polis/7138>, dernière consultation le 06/02/2020. « El macro-relato cristiano, generó el macro-relato liberal, y éste generó el macro-relato marxista ». Je traduis.

<sup>765</sup> *Ibid.*, « cristiandad, liberalismo y marxismo (con sus correspondientes "neos") no son dos caras de la misma moneda, sino tres caras de un solo lado de la moneda. El otro lado de la moneda es la colonialidad » Je traduis.



société capitaliste, ou de sa conscience de soi sur cette mission historique), sa modalité d'explication de la réalité se situe dans ce champ.<sup>766</sup>

Or, faire du communisme l'aboutissement du cheminement de l'Histoire, faire de la société sans classes l'étape succédant à celle du capitalisme consiste à créer un métarécit d'une Histoire universelle calquée sur le modèle européen en dissimulant précisément ce caractère eurocentré. Prétendre que la succession historique des modes de production (des sociétés esclavagistes aux sociétés féodales puis capitalistes et enfin communistes) est universelle, revient à gommer la corpo et la géo-politique de cette analyse socio-historique, et à universaliser l'Histoire européenne. Or, cette universalisation implique deux choses. La première, c'est qu'elle accorde un privilège épistémique aux prolétaires européens, seuls capables de comprendre le sens profond de l'Histoire universelle, encore que, comme le fait remarquer Edgardo Lander, ce privilège est peut-être moins accordé en réalité aux masses exploitées qu'à une élite intellectuelle d'avant-garde. La seconde, c'est que cette universalisation justifie la colonisation. En effet, selon Lénine, la colonisation se justifie par le processus civilisateur qui conduit les sociétés arriérées à rattraper le cours du temps en se modernisant, c'est-à-dire, en s'industrialisant, en développant le marché et la propriété privée de type capitaliste pour ensuite cheminer vers une société sans classe. Selon Jorge Polo Blanco, c'est avec cette logique que le processus colonial est encouragé par les intellectuels communistes. Voyons plutôt :

Dans une grande partie du mouvement ouvrier européen (ou, plus précisément, parmi ses intellectuels organiques), les pratiques colonialistes exercées en Asie ou en Afrique étaient considérées comme nécessaires, car on considérait qu'elles remplissaient une mission civilisatrice ; il était admis, au mieux, qu'elle était douloureuse, mais indispensable malgré tout.<sup>767</sup>

S'il était reconnu que le processus colonial était à l'origine d'une grande souffrance, celle-ci se voyait représentée comme un mal nécessaire pour le

---

<sup>766</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *op. cit.*, p. 218, « Está claro que cuando Marx habla de la inevitabilidad histórica del comunismo como la sociedad sin clases, o del papel que por su propia esencia tiene el proletariado en la constitución de esta sociedad sin clases (independientemente de la conformación empírica del proletariado como clase en algún momento histórico de la sociedad capitalista, o de su autoconciencia sobre esta misión histórica), su modalidad de explicación de la realidad está ubicada en este campo ». Je traduis.

<sup>767</sup> Jorge Polo Blanco, *op. cit.*, p. 196. « En buena parte del movimiento obrero europeo (o, más precisamente, entre sus intelectuales orgánicos) se asumieron como necesarias las prácticas colonialistas ejercidas en Asia o África, toda vez que se consideraba que cumplían una misión civilizatoria ; dolorosa, se admitía en el mejor de los casos, pero imprescindible a pesar de todo ». Je traduis.

progrès historique, comme en témoignent, à nouveau, les propos de Jorge Polo Blanco :

Si le mécanisme institutionnel du marché capitaliste avait inoculé un immense flux de souffrances aux populations indigènes, désarticulant tout leur cadre institutionnel et toute leur organisation corporative, il ne faisait aucun doute qu'à long terme, un « progrès historique » indubitable s'était produit ou serait produit.<sup>768</sup>

Or, comme le fait remarquer Ramón Grösfoguel, « contrairement aux approches marxistes orthodoxes, il n'y a pas de succession linéaire de modes de production (esclavage, féodalisme, capitalisme, etc.)[...] ces formes de travail étaient toutes articulées simultanément dans le temps »<sup>769</sup>. En reprenant la conception téléologique du temps de Hegel qui, rappelons-le, dans ses leçons dictées à la cathédrale de Berlin en 1830, déclare que l'Amérique est un continent qui « n'était pas encore entré dans le déploiement rationnel de l'histoire universelle »<sup>770</sup>, le marxisme reconduit la logique coloniale.

La question du progrès, au cœur même de la conception téléologique hégélienne, se retrouve donc bien dans le discours marxiste qu'il soit léniniste ou non. Ce progrès, certes, est celui d'une évolution sociétale, des sociétés esclavagistes aux sociétés communistes sans classes. Mais c'est également un progrès qui repose sur l'idée « de croissance illimitée, de bonheur et de liberté humaine sur la base d'une d'abondance matérielle toujours ascendante »<sup>771</sup> et d'une maîtrise de la nature. Or, cette logique est au cœur de « la perspective radicalement duelle entre la culture et la nature, propre à la pensée eurocentrée »<sup>772</sup>, pensée qui considère la nature comme « un objet extérieur qui

---

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 198, « Si el mecanismo institucional del mercado capitalista había inoculado un inmenso caudal de sufrimiento a las poblaciones nativas, desarticulando todo su entramado institucional y toda su organización societaria, no cabía duda de que, a largo plazo, un indubitable “progreso histórico” se había producido o se habría de producir ». Je traduis.

<sup>769</sup> Ramón Grösfoguel, « La descolonización de la economía, política y los estudios postcoloniales : Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global », *Tabula Rasa*, n° 4, juin 2006, p. 36, « Contrario a los enfoques marxistas ortodoxos, no hay una sucesión lineal de modos de producción (esclavitud, feudalismo, capitalismo, etc) [...] estas formas de trabajo se articularon todas simultáneamente en el tiempo ». Je traduis.

<sup>770</sup> Jorge Polo Blanco, *op. cit.*, p. 200, « no había ingresado en el despliegue racional de la Historia Universal ». Je traduis.

<sup>771</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *op. cit.*, p. 227, « crecimiento sin límite y de la felicidad y libertad humana sobre la base de una abundancia material siempre ascendente ». Je traduis.

<sup>772</sup> *Loc. cit.*, « esta perspectiva de la dualidad radical entre cultura y naturaleza propia del pensamiento eurocéntrico ». Je traduis.

peut être contrôlé et manipulé sans aucune limite »<sup>773</sup>. Et cette idée de croissance, de progrès matériel et technique en lien avec l'industrialisation, cette volonté de dompter la nature en s'appropriant ses ressources, ce projet au cœur de la rhétorique de la modernité, se retrouve dans les propos que tient Brecht dans son *Petit Organon pour le Théâtre*. Voyons plutôt :

Ce fut comme si l'humanité se mettait enfin, consciemment et unanimement, à rendre habitable la planète sur laquelle elle demeurait. Nombre des éléments de cette planète, tels le charbon, l'eau, le pétrole, se métamorphosèrent en trésors. La vapeur d'eau reçut l'ordre d'actionner des véhicules ; quelques petites étincelles et le tressaillement de cuisses de grenouilles révélèrent l'existence d'une force naturelle qui engendra la lumière, porta le son par-dessus les continents, etc. D'un regard neuf l'homme examina partout comment employer pour son confort ce qu'il avait vu depuis longtemps mais jamais mis à profit. [...] Moi-même qui écris cela je l'écris avec une machine qu'à l'époque de ma naissance, on ne connaissait pas. Je me déplace dans les nouveaux véhicules à une vitesse que mon grand-père ne pouvait imaginer ; rien ne se déplaçait aussi vite.<sup>774</sup>

Brecht nous confirme ici qu'en bon marxiste-léniniste qu'il est, il se trouve ébahi par le progrès technique et scientifique dont il fait l'éloge, ce qui place bien son discours au cœur de la rhétorique progressiste de la modernité/colonialité.

Enfin, c'est au troisième soubassement épistémique du marxisme que j'aimerais m'intéresser, à savoir le scientisme. Les sciences naturelles s'offrent pour le marxisme comme un modèle dans le sens où leurs méthodes de recherche, leur empirisme et leur démonstration rigoureuse fondée sur la logique et la raison sont à imiter pour les sciences sociales dont le marxisme prétend faire partie. Ainsi, comme le souligne André Combes, « le marxisme a simultanément le statut d'une philosophie, la dialectique matérialiste, et d'une science du social (non du politique) qui prétend calquer ses expérimentations sur celles des sciences de la nature »<sup>775</sup>. C'est à ce titre que la raison et la science revêtent une telle importance dans le théâtre épique que Brecht théorise et dont il avoue à de nombreuses reprises, rappelons-le, qu'il est le produit de cette science sociale nouvelle, le marxisme. Il serait long et fastidieux de relever toutes les occurrences du lien unissant la science et le théâtre dans les écrits théoriques de Brecht, je me contenterai alors de ne citer que les propos les plus emblématiques de son

---

<sup>773</sup> *Loc. cit.*, « objeto externo que puede ser controlado y manipulado sin limitación alguna ». Je traduis.

<sup>774</sup> Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le Théâtre*, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>775</sup> André Combes, « Le Philosophe au théâtre », *Études germaniques*, n° 250, vol. 2, 2008, p. 223.

positionnement. C'est alors peut-être dans les répliques du philosophe dans *L'Achat du cuivre* que l'on en trouve des exemples, voyons plutôt :

Il est inévitable que la dramaturgie, pour autant qu'elle traite de grands sujets, entretienne des rapports toujours plus étroits avec la science. La nature de ces rapports est diverse. Il peut s'agir d'un enseignement qu'elle emprunte directement à certaines sciences. [...] Sans l'aide de l'économie et de la politique, on ne saurait comprendre les modes de comportements de nos contemporains. Croire qu'aujourd'hui encore l'écrivain puisse représenter quelque chose sans le comprendre, c'est faire preuve de beaucoup d'optimisme. [...] Il a de plus en plus besoin de l'enseignement des sciences.<sup>776</sup>

Dans leur conversation, le dramaturge et le philosophe s'accordent à dire que le théâtre que le philosophe souhaite faire advenir est tellement du côté des sciences qu'il ne devrait plus s'appeler ainsi, et le philosophe propose alors un terme nouveau, celui de *thaêtre* pour le désigner, comme nous pouvons le voir dans ce court fragment :

Philosophe : [...] Je me disais qu'on pourrait utiliser les imitations à des fins tout à fait pratiques, tout simplement pour découvrir la meilleure façon de se comporter. Vous comprenez, on pourrait en faire quelque chose d'analogue à la physique (laquelle traite des corps mécaniques) et développer une technique à partir de là.  
Le dramaturge : Tes fins sont scientifiques ! Mais cela n'a rien à voir avec l'art.  
Le philosophe, *vivement* : Évidemment pas. C'est bien pourquoi je ne l'appellerais que thaêtre.<sup>777</sup>

C'est au nom de ce principe scientifique que Brecht rejette le processus d'identification au théâtre qui n'est bon qu'à produire des émotions, mais empêche le spectateur d'avoir une réaction rationnelle. La distanciation serait alors ce processus qui permettrait au public de neutraliser sa réaction émotionnelle, au profit de la raison, comme le dit Brecht, « la caractéristique essentielle du théâtre épique est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison »<sup>778</sup>. Cependant, il ne s'agit pas pour le théoricien allemand d'opposer de manière binaire la raison et l'émotion. Bien évidemment le théâtre épique produirait une réaction affective chez le spectateur, mais celle-ci s'accompagnerait d'un regard critique, il s'agit donc bien d'une conciliation de l'émotion et de la raison, comme Brecht le souligne en déclarant :

---

<sup>776</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 516.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 486.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 131.

Le rejet de l'identification ne résulte pas plus d'un rejet de l'émotion qu'il n'y conduit. Précisément la dramaturgie non aristotélicienne a pour tâche de démontrer que la thèse de l'esthétique vulgaire, selon laquelle l'identification serait le seul moyen de faire naître des émotions, est erronée. C'est justement la forme la plus rationnelle, la pièce didactique, qui provoque les réactions les plus émotionnelles.<sup>779</sup>

Ainsi, si pour Brecht le théâtre ne peut se passer de la science, et si, à l'instar du scientifique, le spectateur doit utiliser ses capacités rationnelles, c'est qu'il est influencé par le soubassement scientifique du marxisme auquel il se rattache. Or, comme le fait remarquer Rita Laura Segato :

Marx lui-même ne peut surmonter - ni assumer pleinement dans ses dimensions épistémologiques - la tension entre la critique de la connaissance de la société capitaliste, en tant que dimension centrale de la critique du capitalisme, et la recherche de la construction d'un raisonnement scientifique basé sur les modèles épistémologiques et sur les critères de nature scientifique de la société capitaliste, c'est-à-dire le positivisme. [...] Cette recherche de légitimation de la critique basée sur les critères de validation de la connaissance de la société critiquée constitue une limite sévère à la critique marxiste de la société capitaliste.<sup>780</sup>

Autrement dit, en allant chercher sa légitimité dans son appartenance scientifique, en utilisant les critères de rationalité comme validation de la vérité qu'il prétend démontrer, le marxisme utilise les critères épistémiques de la modernité/colonialité et réaffirme la supériorité de la rationalité comme moyen privilégié, voire unique moyen d'accès à la vérité. De plus, en prétendant être une science, et en se plaçant dans cet horizon épistémique qui fait de la science le seul moyen de parvenir à la vérité objective et absolue, le marxisme se présente lui-même comme « seule science de la connaissance objective de la société et de l'histoire, [qui] nous garantit d'atteindre la vérité objective »<sup>781</sup>. Or, ce type de raisonnement amène une négation des autres types de connaissances, et le fait que tout autre type d'action ou de vision politique soit considéré comme faux et

---

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>780</sup> Rita Laura Segato, « Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder », *op. cit.*, p. 21, « El propio Marx no logra superar – ni asumir plenamente en sus dimensiones epistemológicas – la tensión entre la crítica al conocimiento de la sociedad capitalista, como dimensión medular de la crítica al capitalismo, y la búsqueda de la construcción de un edificio científico a partir de los moldes epistemológicos y criterios de científicidad propios de la sociedad capitalista, esto es, la ciencia positiva. [...] Esta búsqueda de legitimación de la crítica a partir de los propios criterios de validación del conocimiento de la sociedad que se critica y se busca superar radicalmente constituye un límite severo a la crítica marxista de la sociedad capitalista ». Je traduis.

<sup>781</sup> Edgardo Lander, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », *op. cit.*, p. 225, « única ciencia del conocimiento objetivo de la so-ciedad y la historia, nos garantiza ese tránsito hacia la verdad objetiva ». Je traduis.

erroné. Plus encore, derrière ce postulat de l'existence d'un sujet universel et rationnel capable d'une connaissance objective et absolue, se cache l'universalisation d'un sujet européen, prolétaire, ou plutôt d'une avant-garde intellectuelle. C'est alors que, comme le note Jorge Polo Blanco, les populations non-européennes se voient dépossédées de toute faculté de connaissance, et qu'ainsi le marxisme reproduit exactement la violence épistémique de la modernité/colonialité. Voyons plutôt :

Depuis un scientisme exacerbé, une certaine tradition marxiste (et non pas la plus marginale, précisément) a fait valoir que les peuples non européens (colonisés par l'Europe) ne savaient pas ce qui leur arrivait réellement (et, par conséquent, ils ne pouvaient pas y faire face de manière correcte). Seul le marxisme européen, doté d'un arsenal théorique capable d'appréhender les véritables mécanismes qui déterminent le mouvement historique partout sur la planète, a pu offrir une connaissance objective de la réalité historique.<sup>782</sup>

Si j'ai tenté de montrer comment le marxisme, tant léniniste que celui correspondant aux deux périodes de Marx, ne réalise pas d'éloignement épistémique par rapport à la modernité/colonialité et qu'en ce sens il critique le capitalisme à partir d'outils modernes et coloniaux reproduisant la violence épistémique propre à la modernité/colonialité, je peux en conclure que le marxisme ne peut offrir qu'une critique de l'une des deux facettes de la modernité/colonialité, à savoir le capitalisme internationalisé. Cependant, j'aimerais apporter une nuance à une telle conclusion, nuance que je fonde sur les remarques de Ramón Grösfoguel et qui est relative aux origines du concept de colonialité dont Aníbal Quijano revendique la paternité. En effet, selon Ramón Grösfoguel, Quijano aurait commencé à penser que le racisme était une matrice de pouvoir permettant l'accumulation du capital, en somme que la colonialité et la modernité étaient consubstantiellement liées, après avoir voyagé aux États-Unis et avoir pris connaissance de la pensée du marxisme noir. Il convient, avant d'aller plus loin, de s'entendre sur ce que Ramón Grösfoguel regroupe sous l'appellation de marxisme noir. Laissons-lui la parole :

Qu'est-ce qui définit un marxiste noir ? Est-ce un marxiste noir pour des raisons de pigmentation, c'est-à-dire de couleur de peau ? Le marxisme noir n'est pas une couleur de peau, mais une façon de comprendre le monde. Les marxistes noirs

---

<sup>782</sup> Jorge Polo Banco, *op. cit.*, p. 194. «Desde un cientificismo exacerbado, cierta tradición marxista (y no la más marginal, precisamente) sostuvo que los pueblos no-europeos (colonizados por Europa) no sabían lo que realmente les estaba sucediendo (y, por ende, tampoco eran capaces de enfrentarlo de una manera correcta). Sólo el marxismo europeo, pertrechado con un arsenal teórico capaz de aprehender los verdaderos mecanismos que determinan el movimiento histórico en cualquier lugar del planeta, estaba en disposición de ofrecer un conocimiento objetivo de la realidad histórica ». Je traduis.

pensent depuis l'expérience historique sociale de l'articulation entre exploitation capitaliste et domination raciale, depuis l'expérience d'un esclave noir dans un monde capitaliste dominé par les Blancs occidentaux, de l'expérience d'un sujet noir inférieurisé dans un monde d'États modernes blancs occidentalisés. La pensée marxiste noire découle de la vision critique produite par la géopolitique et la corpopolitique de la connaissance de l'oppression raciale d'un Noir dans un monde capitaliste, moderne et occidental dominé par les élites blanches occidentales. Pour autant, toute personne socialement identifiée comme noire dans les hiérarchies raciales ne produit pas nécessairement une pensée critique. [...] De la même manière [...], une personne identifiée racialement comme blanche - bien que ce soit moins courant - peut également produire une pensée critique à partir de l'expérience de l'oppression raciale des Noirs[...].<sup>783</sup>

Parmi ces marxistes noirs, Ramón Grösfoguel compte Cedric J. Robinson, David R. Roediger, Bob Blauner ou encore W.E.B. Dubois et Eric Williams, pour ne citer qu'eux. Or, il déclare que Cedric J. Robinson, par exemple, avait formulé en d'autres termes, bien avant Aníbal Quijano donc, l'idée de colonialité du pouvoir qu'il appelait alors capitalisme racial. Il affirmait, en effet, que « le racisme était constitutif, en tant que principe organisateur, tant du capitalisme, que du monde moderne »<sup>784</sup>. Il note également que W.E.B. Dubois avait également déclaré, bien avant Aníbal Quijano, que « les idées de race et d'esclavage des Africains ont été fondamentales et constitutives de l'industrie et du commerce capitaliste moderne »<sup>785</sup>. Pour Ramón Grösfoguel, non seulement il n'est pas possible qu'Aníbal Quijano n'ait pas eu connaissance des concepts développés par les marxistes noirs dans la mesure où il les a rencontrés et a assisté à nombreuses de leurs conférences, mais il s'agit, surtout, d'une stratégie consciente d'invisibilisation du marxisme noir afin de s'attribuer l'origine du concept de Colonialité. Il évoque cette stratégie en ces termes :

---

<sup>783</sup> Ramon Grösfoguel, « ¿Negros marxistas o marxistas negros?: Una mirada descolonial », *Tabula Rasa*, 2018, p. 18. « ¿Qué define a un marxista negro? ¿Se es marxista negro por razones de pigmentación, es decir, de color de piel? El marxismo negro no es un color de piel, sino una manera de entender el mundo. Los marxistas negros piensan desde la experiencia histórico social de la articulación entre explotación capitalista y dominación racial, desde la experiencia de un esclavo negro en un mundo capitalista dominado por blancos occidentales, desde la experiencia de un sujeto negro inferiorizado racialmente en un mundo de Estados modernos blancos occidentalizados. El pensamiento marxista negro surge de la visión crítica que se produce a partir de la geopolítica y corpo-política del conocimiento de la opresión racial de un negro en un mundo capitalista, moderno, occidental dominado por elites blancas occidentales. No todo lo que piensan personas clasificadas socialmente como negras en las jerarquías raciales constituye pensamiento crítico.[...] De la misma manera [...] una persona racialmente clasificada como blanca – aunque es menos común – puede también producir pensamiento crítico desde la experiencia de la opresión racial negra [...] ». Je traduis.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 14. « El racismo era constitutivo como principio organizador tanto del capitalismo, como del mundo moderno ». Je traduis.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 15. « la idea de raza y la esclavitud de africanos fueron fundacionales y constitutivos de la industria y el comercio capitalista moderno ». Je traduis.

Le racisme épistémique de Quijano ne lui a jamais permis de reconnaître généreusement les sources intellectuelles de son travail, ce qui n'aurait même pas ôté un iota aux énormes contributions de son travail. L'ignorance et le manque de traductions de la tradition des auteurs du marxisme noir ont poussé de nombreux intellectuels latino-américains, certains par ignorance et d'autres intentionnellement, à répéter ces idées comme si elles étaient exclusives et propres à Quijano. De là, s'est construite une industrie de publications fondées sur une appropriation épistémique [...] qui a mis de côté et caché toute l'influence importante des marxistes noirs dans la littérature décoloniale.<sup>786</sup>

Bien évidemment, je ne peux savoir si Aníbal Quijano a consciemment ou non occulté l'origine de son concept de colonialité du pouvoir, pourtant clé pour les études décoloniales. Je dois également confesser que je ne suis pas allée lire les écrits du marxisme noir, tant ils sont difficilement accessibles, sans parler de leur absence de traduction, pour des raisons sans doute racistes, comme le mentionne Ramón Grösfoguel. Je ne fais donc que rendre compte ici de la polémique qui entoure la provenance du concept de colonialité du pouvoir. Pour autant, il ne me semble pas que cette polémique remette en cause ce que nous avons précédemment conclu sur l'impossible perspective décoloniale du marxisme. Je m'explique. Comme le souligne Ramón Grösfoguel, ce qui l'autorise à parler de marxisme noir, ce n'est pas la pigmentation de la peau des penseurs, d'ailleurs certains des marxistes qu'ils citent sont, à ce titre, blancs, mais bien leur positionnement, le fait qu'ils pensent depuis l'expérience d'une personne noire dans un monde moderne colonial, en somme depuis ce que Walter Mignolo nomme la différence coloniale. Ceci revient donc à dire que les penseurs dits noirs réalisent un pas de côté par rapport aux écrits de Marx, qu'ils se déseurocentrent, qu'ils réalisent un décentrement épistémique. Or, nous avons vu que les membres du groupe M/C/D reconnaissent les apports du marxisme, tout en s'en distançant pour parler depuis l'expérience de ceux dont le corps et le savoir ont été infériorisés, dépréciés par la modernité/colonialité. Autrement dit, Cedric J. Robinson ou W.E.B. Dubois semblent, de ce point de vue, moins marxistes que décoloniaux. J'aimerais, ici, reprendre une phrase de Walter Mignolo qui déclare que « le jour où le marxisme posera la question décoloniale du *détachement*, et où il s'identifiera au projet décolonial, il n'y aura plus de

---

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 16. « El racismo epistémico de Quijano nunca le permitió reconocer de manera generosa las fuentes intelectuales de su trabajo, lo cual no le hubiera quitado ni un ápice a las enormes contribuciones de su obra. El desconocimiento y la falta de traducciones de la tradición de autores del marxismo negro hizo que muchos intelectuales latinoamericanos, algunos por ignorancia y otros con intencionalidad, repitieran estas ideas como si fueran exclusivas y originales de Quijano. De ahí se construyó una industria de publicaciones extractivistas epistémicas que [...] dejó de lado y ocultó toda la importante influencia de los marxistas negros en la literatura descolonial ». Je traduis.



marxisme, il n'en restera que le nom »<sup>787</sup>. De la sorte, la polémique autour de l'origine du concept de colonialité du pouvoir que soulève Ramón Grösfoguel ne semble pas affecter ma conclusion sur le fait que le marxisme, de par son cadre épistémique, ne peut être décolonial : lorsqu'il le devient, ce n'est plus du marxisme. A ce titre, j'aimerais faire une brève digression sur les mouvements zapatistes d'Amérique centrale, et plus spécifiquement sur l'*Ejército Zapatista de Liberación Nacional* appelé EZLN. Si le sous-commandant Marcos est un grand lecteur de Marx et Engels et si l'EZLN reprend une certaine « cosmologie marxiste »<sup>788</sup>, celle-ci rencontre « la cosmologie indigène »<sup>789</sup>, et comme le fait remarquer Teresa Dornell « avec le zapatisme, le savoir indigène s'affirme face au savoir occidental, au libéralisme (à sa version scientifique ainsi qu'à la philosophie des sciences), au christianisme et au marxisme »<sup>790</sup>. Il s'agit alors, je trouve, d'un bon exemple, qui témoigne de la façon dont le marxisme, lorsqu'il procède à un *détachement* épistémique, s'éloigne radicalement du marxisme lui-même.

#### 1.4.2.3. Le théâtre épique non-marxiste et le projet décolonial

Nous avons donc conclu que le marxisme n'offrait pas de décentrement épistémique susceptible de mettre en perspective critique la colonialité constitutive de la modernité. Or, nous avons vu que Brecht était marxiste-léniniste et qu'il justifiait le recours au théâtre épique par son idéologie. Nous pouvons alors en conclure que le théâtre épique tel qu'il est théorisé par Brecht, s'il s'oppose formellement au drame, n'en remet pas pour autant en cause son aspect moderne et colonial. Il faut donc peut-être que le théâtre épique renonce à l'idéologie qui le sous-tend initialement pour envisager qu'il puisse s'offrir comme une remise en cause de la modernité/colonialité du drame. En d'autres termes, il semblerait qu'il faille, paradoxalement, que le théâtre épique renonce à son projet politique, pour devenir politique au sens décolonial du terme. Pour autant, il ne semble pas être suffisant qu'une pièce développe une esthétique épique évidée de son contenu marxiste pour remettre en cause la logique dramatique moderne et coloniale. J'aimerais, alors, pour mener à bien mon raisonnement et éclaircir mon positionnement sur ce thème, me fonder sur l'ouvrage de Jason Allen-Paisant

---

<sup>787</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique, théorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>788</sup> Teresa Dornell, *op. cit.*, p. 26. « cosmología marxista ». Je traduis.

<sup>789</sup> *Loc. cit.*, « cosmología indígena ». Je traduis.

<sup>790</sup> *Loc. cit.*, « Con el zapatismo, los saberes indígenas se afirman frente a los saberes occidentales, del liberalismo (y su versión tanto científica como de la filosofía de la ciencia), del cristianismo y del marxismo ». Je traduis.

intitulé *Théâtre dialectique postcolonial, Aimé Césaire et Derek Walcott*<sup>791</sup>. L'auteur y réalise une étude comparatiste entre le théâtre d'Aimé Césaire et de Derek Walcott, afin de dégager une identité esthétique au théâtre caribéen. Pour ce faire, il mobilise deux formes d'outils : la conceptualisation du théâtre épique par Brecht, et les théories postcoloniales autour du concept de la Relation d'Édouard Glissant. Jason Allen-Paisant justifie l'utilisation du deuxième outil en ces termes :

L'intérêt d'ancrer notre étude du théâtre de ces auteurs dans la Relation est de nous servir d'un cadre de pensée qui concerne directement les esthétiques de la Caraïbe et qui pose ces esthétiques comme une modernité propre caribéenne. [...] Ainsi, si parler de la Relation chez Aimé Césaire et Derek Walcott relève d'un anachronisme – puisque les œuvres théâtrales de ceux-ci datent d'une époque qui précède les écrits de Glissant sur la Relation –, il n'y a rien d'anachronique à part le terme lui-même.<sup>792</sup>

Concernant l'esthétique épique, l'auteur indique, dès son introduction, qu'elle est déplacée dans la mesure où tant Aimé Césaire que Derek Walcott l'adaptent à leurs propres contextes. De plus, Jason Allen-Paisant remarque, lui aussi, que l'esthétique que Brecht théorise repose sur des présupposés marxistes et affirme alors que, s'il y a une inspiration marxiste dans les œuvres des deux auteurs qu'il étudie, ce marxisme est ouvert, et que les idées de Marx sont actualisées pour parler de l'expérience coloniale et esclavagiste. Il déclare en effet que « Brecht a facilité, chez eux, l'exploration de certains concepts que le marxisme classique n'a pas abordés »<sup>793</sup>. Il reprend également les théories de Glissant et précise que ce dernier « témoigne de l'insuffisance du marxisme »<sup>794</sup> en matière de prise en compte du racisme, du colonialisme et de l'esclavagisme dans la constitution du capitalisme. Ainsi, dès le début de son ouvrage, Jason Allen-Paisant rend limpide que, s'il mobilise la théorisation du théâtre épique pour isoler les esthétiques des deux dramaturges qu'il étudie, ce théâtre épique prend de la distance par rapport aux présupposés marxistes de Brecht. Il semblerait même que les éléments épiques qu'il isole soient mis au service d'une critique postcoloniale de la modernité et de l'historiographie officielle comme nous allons le voir. Tout d'abord, Jason Allen-Paisant constate l'omniprésence de la figure du conteur et de la place du conte dans les dramaturgies des deux auteurs caribéens. Cette présence du conteur introduit de la *diegesis* au sein de la

---

<sup>791</sup> Jason Allen-Paisant, *op. cit.*

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 50.

*mimesis* et empêcherait alors l'illusion, serait source de distanciation. Il fait mention, notamment, de la mise en scène de *La Tragédie du roi Christophe* de Césaire par Jacques Nichet au théâtre de la Colline en 1997 qui « exploite les possibilités du conte créole, se déroulant dans un contexte de conte antillais, ce que le texte de Césaire avait déjà intimé par son prologue qui se passe dans une gagaire »<sup>795</sup>. En effet, dans le prologue, un conteur à l'accent métropolitain utilise des *yé-cric, yé-crac*, une formule utilisée par les conteurs créoles en interaction avec le public pour s'assurer de la qualité de son écoute. A propos de cette figure du conteur, Jason Allen-Paisant affirme que :

Le conteur est une figure structurante dans chaque pièce d'Aimé Césaire, quoique dans une moindre mesure en ce qui concerne *Une Saison au Congo*, qui mélange la figure du conteur avec celle du griot africain. Derek Walcott, qui est né et a grandi dans une île de la Caraïbe qui est à la fois anglophone, anglo-créophone et franco-créophone et dont le panorama ethnologique est remarquablement similaire à celui de îles françaises, a, lui aussi, façonné une œuvre dramatique qui investit considérablement la figure du conteur ainsi que les procédés structurants propres au Conte.<sup>796</sup>

Or, ce recours au conte et au conteur créole n'est pas dépourvu d'une dimension politique. En effet, comme le souligne Jason Allen-Paisant, « le conteur créole est, fondamentalement, un contestateur de la déshumanisation par l'esclavage et la colonisation »<sup>797</sup>. L'utilisation de cet élément que l'auteur qualifie d'épique, sert alors une vision postcoloniale.

De plus, l'utilisation de techniques de montage, de juxtapositions brisant la linéarité de la fiction, ainsi que l'utilisation du chœur, ou encore du contrepoint, qui semblent éminemment s'offrir comme des éléments épiques, permettraient de mettre en crise le discours historiographique officiel créé par le colon, le dominant, et d'instaurer un récit historique pluriperspectiviste fondé sur le souvenir ou le témoignage subjectif. Or, cette réappropriation historiographique est, rappelons-le, au cœur du projet tant postcolonial que décolonial. Dans *Drums and Colours* de Walcott, par exemple, il y a une mise en abîme dans laquelle les carnavaliers interprètent l'histoire de la Caraïbe, en endossant tour à tour le rôle de personnages historiques dans une succession inattendue de fragments. En termes d'esthétique, l'élément épique est présent par la technique de montage, et en termes de critique postcoloniale les acteurs ajoutent des personnages exclus de

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 87.

l'Histoire officielle dans une démarche de réappropriation historique. De la sorte, « la distanciation se fait langage d'une diversification de la compréhension de l'histoire »<sup>798</sup> et « les acteurs incarnent plusieurs voix qui incarnent, à leur tour, une interprétation multiple de l'histoire »<sup>799</sup>. Nous voyons donc ici que les éléments épiques, évidés de leurs présupposés marxistes initiaux, servent une critique postcoloniale de la modernité.

Cependant, j'aimerais nuancer ce propos, en soulignant que Jason Allen-Paisant force peut-être le trait, lorsqu'il veut qualifier les esthétiques des pièces qu'il étudie d'épiques. En effet, tout d'abord, il justifie le recours à la qualification d'épique dans *Une Tempête* de Césaire par l'emploi qui y est fait de la métathéâtralité. Il déclare que « les traits du théâtre dialectique de Brecht se donnent le plus immédiatement à voir à travers l'artifice du spectacle dans le spectacle : il s'agit d'une représentation improvisée de la pièce de Shakespeare dans une ambiance de Carnaval »<sup>800</sup>. Or, il me semble problématique d'affirmer qu'un effet de distanciation serait produit par la mise en abîme du théâtre, de prétendre que le spectateur serait en état d'éveil, et que la théâtralité du théâtre serait exhibée, dénoncée par ce simple fait. Ou alors, si l'on concède que la métathéâtralité crée un effet de distanciation propre au théâtre épique, l'on qualifiera d'épique *Le Véritable Saint-Genest* de Rotrou ou *Hamlet* de Shakespeare, ce qui semble anachronique, même s'il est vrai que Brecht tisse une filiation entre le théâtre épique et le théâtre baroque. Ajoutons à cela que Jason Allen-Paisant affirme, concernant *La Tempête*, que c'est la mise en lien de la pièce canonique de Shakespeare avec le récit de la colonisation des îles de la Caraïbe qui crée un effet d'étrangeté propre à la distanciation brechtienne. Or, il ne me semble pas que la transposition ou l'adaptation soient suffisantes pour qualifier une esthétique épique.

De plus, Jason Allen-Paisant qualifie le théâtre de Walcott d'épique de par l'étrangeté que produirait la critique postcoloniale dissimulée du conteur, ce qui me semble, là encore, peut-être un peu ambitieux. Il déclare en effet que le conteur créole doit dissimuler sa critique car le maître se trouve souvent dans l'assistance, ce pourquoi il doit procéder à « un discours de réhumanisation, mais détourné – qui n'est pas clair »<sup>801</sup>. C'est par peur d'être compris par le maître qu'il

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 87.

utilise « un surcroît de précaution, de prudence et de distanciation et dit "je n'étais pas là", "on me l'a raconté", "ce n'est pas moi" »<sup>802</sup>. Pour Jason Allen-Paisant ces précautions créent un effet de distanciation qui consiste « à dire en ne disant pas, à manier une parole différée, ou déguisée »<sup>803</sup>. Il me semble, là aussi, problématique de parler de distanciation créée par stratégie précautionneuse car à ce titre là le *Dom Juan* de Molière est une pièce épique au vu de la scène deux de l'acte un et du subterfuge utilisé par Sganarelle pour critiquer les privilèges de la naissance de son maître, sans parler de la fameuse scène des coups de bâton des *Fourberies de Scapin* qui conférerait également à cette œuvre le qualificatif d'épique. Or, il me semble que le théâtre épique tel qu'il est théorisé par Brecht, ou que l'épification du drame telle qu'elle est pensée par Szondi s'opposent toutes deux à l'esthétique déployée par le théâtre classique. La dissimulation du discours par un subterfuge habile ne semble pas alors constituer un élément épique.

Ensuite, Jason Allen-Paisant qualifie le théâtre de Césaire et Walcott d'épique, car tous deux font appel à la danse. L'auteur mentionne, notamment, la mise en scène de la *Tragédie du roi Christophe* à Salzbourg en 1964 par Jean-Marie Serreau, dans laquelle Mathilde Beauvoir, danseuse et prêtresse vaudou s'adonne à une danse vaudou sur le plateau. Il déclare que « la danse soumet la représentation à un effet d'étrangeté, brise la linéarité, dissipe l'hypnose du récit »<sup>804</sup>, et qu'en cela la représentation de la *Tragédie du roi Christophe* est épique. Or, il me semble, là encore, problématique de qualifier une œuvre d'épique par la présentation de corps dansant qu'elle fait. Je reprendrai alors, plutôt, la distinction que réalise Joseph Danan entre performance au sens restreint et large pour qualifier cette esthétique. Il déclare :

Ce que Christian Biet et Christophe Triau mettent en avant, c'est ce que j'appellerais la performance au sens large (proche de l'usage anglo-saxon lorsqu'il s'attache au *performing arts*, aux arts de la scène). La performance renvoie alors à l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec des spectateurs. Le texte, dans sa forme écrite, disent Biet et Triau, c'est-à-dire fixée, y est considéré comme facultatif, secondaire, ou en tout cas, second. [...] La seconde acception désigne ce que j'appellerais la performance au sens restreint (le *performance art* anglo-saxon) et renvoie à un type, disons, d'événements, dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et tendant à prendre appui davantage sur l'image et sur le corps que sur le texte<sup>805</sup>

---

<sup>802</sup> *Loc.cit.*

<sup>803</sup> *Loc.cit.*

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>805</sup> Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Arles, Acte Sud-Papiers, 2016, p. 7-8.

Il me semble alors que le corps dansant s'offre comme un élément performatif, au sens restreint du terme, qui s'insère dans le fictionnel pour réaliser l'ambition performative du théâtre, au sens large cette fois. La simple présence de la danse ne me semble alors pas pertinente pour qualifier une œuvre d'épique ; j'utiliserais davantage l'appellation de théâtre performatif.

Enfin, je voudrais revenir sur la citation suivante de Jason-Allen Paisant à propos de la place du conte créole dans les œuvres dramatiques de Walcott :

Walcott prend soin de souligner que cette approche du théâtre qu'il caractérise comme « stylisée » relève déjà des traditions orales de la Caraïbe et nous constatons, pour notre part, que les pièces de théâtre de Walcott commencent à investir ces traditions avant même que l'auteur ne reconnaisse l'influence brechtienne sur son œuvre.<sup>806</sup>

L'auteur montre par cette phrase que la présence du conte et du conteur s'offre moins pour Walcott comme une tentative de rupture esthétique avec le théâtre que Brecht qualifie de mimétique et d'aristotélécien, que comme une tentative d'investissement des traditions caribéennes. Il me semble alors que l'utilisation du conte relève d'une tentative de revalorisation épistémique de ce qui a été déprécié et infériorisé par la modernité, et qu'il s'agit d'un élément peut-être moins esthétique que politique, moins épique que postcolonial voire décolonial. J'ai alors l'impression que, d'une part, Jason Allen-Paisant force le trait des œuvres qu'il analyse en les qualifiant d'épiques, et d'autre part, qu'une telle qualification risque d'invisibiliser le déplacement épistémique auquel procède la pièce de Walcott, de le dissimuler derrière une théorisation brechtienne dont on connaît les présupposés marxistes. Enfin, il m'apparaît qu'une telle qualification consiste peut-être à appliquer une grille de lecture occidentale et eurocentrée sur un objet qui précisément dés eurocentre la perspective. Ainsi, bien que certains éléments du théâtre de Walcott et de Césaire pour l'ère caribéenne, ou d'Elena Garro, de Verónica Musalem et de Conchi León, pour l'ère mexicaine – que j'étudierai dans ma deuxième partie –, puissent présenter certaines similitudes avec ce que nous identifions, en Occident, comme l'esthétique épique, il me semble qu'employer un tel qualificatif pour décrire et analyser ces œuvres risque de nous faire passer à côté du détachement épistémique auquel elles procèdent.

---

<sup>806</sup> Jason Allen-Paisant, *op. cit.*, p. 47.

## 1.5. Le théâtre postdramatique et la logique **de l'organo**-politique de la connaissance

Il s'agit, désormais, d'interroger le théâtre postdramatique dans son habileté à remettre en cause l'ego-politique de ce que j'ai appelé le drame moderne colonial. Tout d'abord, j'aimerais rappeler que si Lehmann oppose le théâtre dit postdramatique au théâtre dit dramatique, si « l'épithète postdramatique s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque après la validité du paradigme du drame au théâtre »<sup>807</sup>, la définition qu'il donne du drame diffère de celle que j'ai posée plus haut. En effet, ce terme renvoie, pour le théoricien allemand, à un théâtre « subordonné au primat du texte »<sup>808</sup>, dont l'illusion permet la représentation d'un monde considéré comme une totalité. Ainsi, « totalité, illusion, représentation d'un monde constituent le modèle du drame »<sup>809</sup>. De la sorte, cette définition élargie du drame prend en charge, mais ne s'y réduit pas, la définition du drame moderne et colonial que j'ai esquissée en amont. C'est donc à ce titre que je m'intéresse à cette forme dans les paragraphes qui suivent. Ensuite, je voudrais insister sur le fait que si l'ouvrage de Lehmann a été incontournable dans les études théâtrales, son concept de théâtre postdramatique ne fait pas l'unanimité et suscite la polémique. Je pense, à ce titre, notamment, aux positions de Christophe Bident<sup>810</sup>, de Jean-Pierre Sarrazac<sup>811</sup>, ou encore de Joseph Danan<sup>812</sup>. Enfin, j'aimerais insister sur le fait que les types de théâtre que cette appellation recoupe sont si différents que le terme peut sembler parfois lâche, et est peut-être à spécifier ou à réinventer. Peut-être, effectivement, que les outils d'analyse et les catégories élaborées pour cibler nos objets scéniques ne sont pas destinés à être figés, mais à être sans cesse réinterrogés, redéfinis,

---

<sup>807</sup> Hans Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 35.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>810</sup> Christophe Bident, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », dans Olivier Neveux, Jitka Pelechova et Christophe Triaou, *Théâtre/public*, n° 194, 2009.

<sup>811</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « la reprise (réponse au postdramatique) », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (dir), *Études théâtrales*, 38-39/2007 (« la réinvention du drame (sous l'influence de la scène) ») Louvain-La-Neuve, 2007.

<sup>812</sup> « Hans-Thies Lehmann a regroupé l'ensemble de ces processus et quelques autres sous l'étendard du « postdramatique », devenu depuis plus d'une décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaticité qui s'élabore et opère autrement ». Joseph Danan, *Entre Théâtre et Performance*, *op. cit.*, p. 29.

comme le fait remarquer Joseph Danan<sup>813</sup>. Pour l'heure, je me contenterai de reprendre les définitions données par Hans-Thies Lehmann et Muriel Plana de ce théâtre. Pour le premier, le terme renvoie au « théâtre de la déconstruction, théâtre pluri-médias, théâtre néo-traditionaliste, théâtre du geste et du mouvement »<sup>814</sup>, et ses caractéristiques esthétiques seraient les suivantes :

[...] discontinuité, hétérogénéité, non-textualité, pluralisme, plusieurs codes, subversion, multilocalisation, perversion, l'acteur comme sujet et figure centrale, déformation, texte rabaissé à un matériau de base, autoritarisme et archaïsme du texte, la performance à mi-chemin entre le drame et le théâtre, anti-mimétique, réfractaire à l'interprétation.<sup>815</sup>

Or, Hans-Thies Lehmann reconnaît lui-même que, sous son appellation de théâtre postdramatique, des esthétiques contradictoires sont regroupées, celles par exemple du vide et de l'espace bondé. Muriel Plana fait elle aussi la liste non exhaustive et non chronologique des caractéristiques du théâtre postdramatique, parmi lesquelles les suivantes :

- Recul de « la pièce de théâtre » au profit des « écritures contemporaines » avec renoncement à l'idée d'une spécificité, d'une autonomie et d'une nécessité de l'écriture dramatique pour définir le théâtre par rapport aux autres spectacles vivants ;
- Développement *a contrario* des « écritures scéniques » ou dites « de plateau », où le metteur en scène (souvent également auteur des textes prononcés ou projetés sur scène) est considéré comme seul ou principal créateur du théâtre, autre élément qui tend à effacer ou à secondariser la poésie dramatique comme critère de la théâtralité ;
- Usage des textes par la mise en scène comme simples matériaux (fragments, citations éléments recyclés) ou scénarios (trames pauvres et utilitaires, sur le modèle du cinéma) au service de la structuration et de la réalisation du spectacle ;
- Abandon total ou relatif dans les textes et à la scène de la fable, du récit, de la fiction, considérés comme « linéaires », faux, archaïques, simplificateurs ou idéologiquement dangereux ;
- Affaiblissement du verbal (techniquement de moins en moins travaillé) au profit du corps ou de l'image ou des deux (techniquement de plus en plus travaillés) ;
- Mélange des arts et/ou intermédialité systématiques ;
- Critique de la rationalité et éloge de la pulsion et du « ressenti » ;
- Goût pour l'anecdote vraie, le témoignage, le monologue, la choralité, la frontalité et l'adresse, la performance, la transgression morale, l'autoréférentialité ;

---

<sup>813</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2012.

<sup>814</sup> Hans Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 32.

<sup>815</sup> *Loc. cit.*



- Expérimentations formelles et éventuel « souci politique » des artistes contemporains ne portant plus (ou rarement) sur les relations internes à la scène (interpersonnelles ou entre les éléments scéniques), mais presque exclusivement sur les relations scène-salle ou acteur-spectateur...<sup>816</sup>

C'est donc à ces esthétiques, regroupées sous le terme générique de postdramatique, que je vais désormais m'intéresser, afin de déterminer si elles sont susceptibles de remettre en cause la colonialité et la modernité du drame, en même temps qu'elles prennent leurs distances avec le théâtre dramatique.

### 1.5.1. Le théâtre postdramatique et le postmodernisme

Il s'agit ici de m'interroger sur le lien entre le théâtre postdramatique et la postmodernité, et de me demander si les esthétiques regroupées sous la terminologie introduite par Hans-Thies Lehmann sont postmodernes. En d'autres termes, je me demanderai si le théâtre postdramatique peut être assimilé à l'équivalent esthétique de ce contexte sociopolitique<sup>817</sup>, ou de ce discours<sup>818</sup>, appelé postmodernité. Je remarque, tout d'abord, que Hans-Thies Lehmann justifie le recours à cette nouvelle terminologie pour se passer de celle de postmoderne, qu'il juge inappropriée. En effet, selon lui, les diverses formes théâtrales qu'il regroupe sous l'appellation de théâtre postdramatique posent la question du théâtre « au-delà du drame, et non nécessairement au-delà de la modernité »<sup>819</sup>. De la sorte, ce qu'il nomme le théâtre postdramatique n'est pas nécessairement postmoderne. Pour autant, d'autres que lui réalisent cette association, de manière parfois implicite, comme c'est le cas, je crois, de Bérénice Hamidi-Kim, d'Alfonso de Toro, et de Fernando de Toro, et parfois, de manière explicite, comme Muriel Plana ou Olivier Neveux.

Dans son ouvrage *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Bérénice Hamidi-Kim consacre un chapitre au changement de paradigme axiologique du théâtre politique à l'ère de la postmodernité, dans lequel elle conclut que la représentation postmoderne du monde est celle d'un monde « post-rationnel, post-historique, post-humaniste et post-collectif, donc post-politique »<sup>820</sup> et que

---

<sup>816</sup> Muriel Plana, *Théâtre politique, Modèles et Concepts*, Paris, Orizons, 2014, p. 46.

<sup>817</sup> Marc Gontard, *Écrire la crise L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

<sup>818</sup> Danilo Martuccelli, « Lectures théoriques de la postmodernité », *Sociologie et sociétés*, 24 (1), 175-169, [en ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1992-v24-n1-socsoc89/001478ar/>, dernière consultation le 07/05/2020.

<sup>819</sup> Hans Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 34.

<sup>820</sup> Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 80.

ces représentations ont plusieurs caractéristiques esthétiques, notamment, « le collage et le bricolage [...], la métafiction, l'intertextualité, la parodie et la citation par système de citations décontextualisées et de références problématiques »<sup>821</sup>. Les œuvres représentant cette vision postmoderne du monde sont qualifiées d'immanentes dans le sens où elles ne cherchent plus à représenter ni à signifier, à offrir un message métaphysique ou philosophique, mais un message renvoyant à lui-même. Or, ces caractéristiques renvoient, en partie, à celles énumérées par Muriel Plana, notamment en termes d'autoréférentialité et d'utilisation du fragment et de la citation, et c'est à ce titre que je considère que les esthétiques qualifiées de postmodernes par Bérénice-Hamidi Kim, et de postdramatiques par Muriel Plana, sont identiques. Ensuite, Alfonso de Toro et, à sa suite, Fernando de Toro, réalisent une typologie du théâtre transmoderne. Alfonso de Toro<sup>822</sup> qualifie ce théâtre de spectaculaire et d'anti-mimétique, dans le sens où il met l'accent sur l'aspect visuel, sonore, gestuel et kinésique, sur le fait qu'il se conçoit comme un théâtre en processus, de la performance ou de la non-textualité, et à ce titre, il semble qu'il évoque un théâtre au-delà du drame, du moins tel que Hans-Thies Lehmann le définit. Alfonso de Toro précise que ce théâtre se caractérise par « son ambiguïté, sa discontinuité, son hétérogénéité, son pluralisme, sa perversion, sa déformation, sa déconstruction, sa dé-création »<sup>823</sup>, par son hybridité générique et son intermédialité. Il sera, alors, aisé pour le lecteur ou la lectrice de constater à quel point cette liste de caractéristiques est proche de celles énoncées par Hans-Thies Lehmann et Muriel Plana. Alfonso de Toro réalise également une typologie non exhaustive du théâtre postmoderne dont il distingue quatre catégories. La première désigne un théâtre plurimédial et interspectaculaire, la seconde fait référence aux œuvres dont l'action est réduite aux gestes et à la kinesthésie, la troisième est celle de la déconstruction du théâtre moderne et la dernière renvoie au théâtre mimétique traditionnel qui, à la différence du théâtre moderne, se refuse de dispenser un message. À l'exception de la dernière, le théâtre postmoderne défini par Alfonso de Toro semble alors bien recouper ce que d'autres nomment le théâtre postdramatique. À sa suite,

---

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>822</sup> Alfonso de Toro, « Los caminos del teatro actual : hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿ el fin del teatro mimético referencial ? (con especial atención al teatro y la performance latinoamericanas) », dans Alfonso de Toro (ed) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual, Hibridza, Medialidad, Cuerpo*, Madrid, Frankfurt/Main, Vervuert Verlag, 2004.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 23. « su ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación ». Je traduis.

Fernando de Toro<sup>824</sup> tente de retracer une chronologie depuis le théâtre moderne jusqu'au théâtre postmoderne. Il identifie, sans réellement justifier son choix, le théâtre moderne au théâtre partant de la création d'*Ubu Roi* par Alfred Jarry, en 1886, à celui de Bertolt Brecht, en précisant qu'il s'agit d'un théâtre emphasissant la doxa moderniste de la négation de l'historicité et du politique. Si je ne partage ni sa définition du théâtre moderne ni celle de la Modernité, comme le lecteur ou la lectrice l'aura compris, je mentionne cependant ses travaux, car je trouve intéressante, pour ma démonstration, sa définition du théâtre postmoderne. C'est ainsi que, pour lui, le théâtre de l'absurde est une transition vers le théâtre postmoderne qui serait celui, entre autres, d'Eugenio Barba, de Heiner Müller et de Bob Wilson, et qui se caractériserait par une appropriation prenant la forme d'une intertextualité, d'un palimpseste ou d'un rhizome. Or, si Hans-Thies Lehmann cite Heiner Müller dans son premier chapitre, c'est au théâtre de Bob Wilson qu'il consacre une large étude lorsqu'il réalise, dans son troisième chapitre, un panorama du théâtre postdramatique. Ainsi, il semble que le théâtre que Bérénice Hamidi-Kim, Alfonso et Fernando de Toro qualifient de postmoderne soit le même type de théâtre que Hans-Thies Lehmann qualifie de postdramatique. J'ajouterai également qu'il est possible de voir dans la déconstruction postdramatique de la fable et du sens de l'œuvre un lien avec ce que Jean-François Lyotard nomme l'effondrement des métarécits de légitimation du savoir, et que l'interartialité, l'intermedialité ou l'hybridité générique du théâtre postdramatique sont peut-être construits à l'image de l'hétérogénéité postmoderne sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir. Par ailleurs, le lien entre la performance et le théâtre postdramatique est peut-être à comprendre à la lueur du présentisme typiquement postmoderne dépeint par Michel Maffesoli<sup>825</sup>, compris en tant que culte du présent et du corps.

De leur côté, Muriel Plana et Olivier Neveux font directement référence à la terminologie introduite par Hans-Thies Lehmann lorsqu'ils analysent la dimension politique du théâtre postmoderne. En effet, Muriel Plana identifie le théâtre postdramatique comme « l'incarnation scénique durant ces trente dernières années d'une certaine postmodernité »<sup>826</sup> et Olivier Neveux<sup>827</sup> met en

---

<sup>824</sup> Voir Fernando de Toro, « La(s) teatralidad(es) postmodernas 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática », dans Alfonso de Toro (ed) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual, Hibridza, Medialidad, Cuerpo*, op. cit., p. 73-94. Voir également Fernando de Toro, « La(s) teatralidad(es) postmodernas2 en Latinoamérica », dans Alfonso de Toro (ed) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual, Hibridza, Medialidad, Cuerpo*, op. cit., p.95-104.

<sup>825</sup> Michel Maffesoli, *Le Temps revient, formes élémentaires de la postmodernité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010.

<sup>826</sup> Muriel Plana, *Théâtre politique, Modèles et Concepts*, op. cit., p. 45.

lumière le lien entre les caractéristiques du postmodernisme énumérées par Fredric Jameson<sup>828</sup> et celles du théâtre postdramatique théorisées par Hans-Thies Lehmann. Il remarque, en effet, que se retrouvent sans peine dans le postdramatique la *depthlessness* évoquée par Fredric Jameson se prolongeant dans un nouveau type de culture de l'image et du simulacre, l'affaiblissement de l'historicité, « une tonalité émotionnelle fondamentale d'un nouveau genre »<sup>829</sup>, et enfin les relations constitutives entretenues entre ces éléments et les nouvelles technologies dans un nouveau système d'économie mondiale. Mais c'est surtout « l'absentement de toute intelligence du conflit jusqu'à même toute hypothèse conflictuelle »<sup>830</sup>, et l'aspect consensuel du théâtre postdramatique, qui mènent Olivier Neveux à considérer que ce théâtre est construit en symétrie avec les mutations postmodernes de la politique. De plus, il analyse ce théâtre comme étant celui d'une « esthétique du risque »<sup>831</sup>, ce qui ne serait, selon lui, que le prolongement d'une société postmoderne riscophobe.

Ainsi, bien qu'Hans-Thies Lehmann crée une terminologie nouvelle pour échapper à celle de postmoderne, il semble qu'un certain nombre de commentateurs s'accordent sur le fait que le théâtre postdramatique est postmoderne. Ceci ne signifie pas pour autant que le théâtre dramatique ne puisse être postmoderne, ni que certaines œuvres rangées peut-être maladroitement dans cette catégorisation assez lâche de postdramatique, ne puissent pas être autre chose que postmodernes. Pour autant, j'en conclus que le théâtre postdramatique peut, le plus souvent, s'entendre comme une des modalités de transcription ou d'influence de la postmodernité sur la scène, à condition de valider l'hypothèse de l'existence de cette dernière.

### 1.5.2. Polémique autour du concept de postmodernité et perspective décoloniale

Si je pars du principe que, le plus souvent, le théâtre postdramatique s'entend comme le corollaire esthétique de la postmodernité, j'aimerais interroger, ici, la capacité de la postmodernité à offrir une critique, voire une

---

<sup>827</sup> Olivier Neveux, *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

<sup>828</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou La Logique du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2018.

<sup>829</sup> Olivier Neveux, *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 49.

rupture avec, non seulement la modernité, mais également, avec la colonialité. Mais avant cela, il me semble qu'il faut, d'une part, retracer brièvement l'histoire des notions de postmodernité et de postmodernisme, et d'autre part, souligner les polémiques qui entourent ces concepts.

Tout d'abord, concernant la généalogie de la notion, j'aimerais préciser avec Marc Gontard<sup>832</sup> que l'idée selon laquelle la postmodernité aurait été théorisée par les Européens à partir de la conceptualisation du postmodernisme, aux États-Unis et en Amérique latine, est répandue, notamment outre-Atlantique. C'est d'ailleurs ce que semble développer le titre d'un numéro spécial de la revue d'*Études Littéraires*, « Postmodernismes : Poïesis des Amériques, Éthos des Europes »<sup>833</sup>. Norbert Bandier<sup>834</sup> remarque que les termes de modernisme et de postmodernisme ont d'abord émergé en Amérique latine, sous la plume d'un poète nicaraguayen dont il ne cite pas le nom. Antón Risco<sup>835</sup> signale, avec plus de précision, que le modernisme revêt en Amérique latine une signification ambiguë. Il désigne, tout d'abord, un mouvement littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, proche stylistiquement de celui du Parnasse. Lorsque ce mouvement pénètre dans la péninsule ibérique, le terme, utilisé pour le définir, celui de modernisme, tend à prendre une nouvelle signification, proche de celle de *Modern Art* aux États-Unis, ou d'Art nouveau en France. L'emploi du terme postmoderne, quant à lui, est, comme le note Norbert Bandier, utilisé, dans les années 1950, par le poète nord-américain Charles Olson et par le sociologue Charles Wright Mills, mais c'est surtout dans les années 1970 qu'il devient une référence collective, lors de son utilisation par le critique littéraire nord-américain Ihab Hassan pour désigner un mouvement théorique propre aux arts visuels et à la littérature. Parallèlement, sans relation avec les analyses littéraires, la notion se développe en architecture et prend la forme d'une vive critique du modernisme, menée, notamment, par Robert Venturi. Au début des années 1980, Charles Jenks commence à théoriser la postmodernité à partir du postmodernisme en associant cette esthétique à une philosophie sociale. Mais, comme le souligne Marc Gontard<sup>836</sup>, il faut attendre 1979 et la publication par Jean-François Lyotard

---

<sup>832</sup> Marc Gontard, *op. cit.*

<sup>833</sup> Caroline Bayard, André Lamontagne, « Postmodernismes : poïesis des Amériques, Éthos des Europes », *Études Littéraires*, Université Laval, vol. 27 / 1, 1994.

<sup>834</sup> Norbert Bandier, « Perry Anderson, Les Origines de la postmodernité. Les Prairies ordinaires, 2010 », *Sociologie de l'Art*, vol. 18 / 3, 2011, p. 117-127.

<sup>835</sup> Antón Risco, « Le Postmodernisme latino-américain », *Études Littéraires*, Université Laval, vol. 27 / 1, 1994, p. 67-73, [en ligne], URL : <https://doi.org/10.7202/501068ar>, dernière consultation le 07/05/2020.

<sup>836</sup> Marc Gontard, *op. cit.*, p. 18.

de *La Condition postmoderne*, pour que la notion de postmodernité soit, non seulement, théorisée, mais aussi, pour qu'elle s'impose en Europe. Par la suite, le postmodernisme est compris comme l'esthétique découlant de la postmodernité. Ainsi, il faut avoir à l'esprit que l'adjectif postmoderne a une double généalogie, qu'il voit le jour aux États-Unis dans les années 1960, et en Europe dans les années 1980, et que ses diverses acceptions ne se recoupent pas toujours, en fonction du côté de l'Atlantique où l'on se trouve.

Ensuite, je voudrais signaler une première polémique concernant l'emploi de l'adjectif postmoderne pour qualifier des esthétiques, dramatiques ou non, en Amérique latine. Comme le souligne Antón Risco<sup>837</sup>, un certain nombre de chercheurs latino-américains s'opposent à l'idée qu'il puisse exister, en Amérique latine, des esthétiques postmodernes, pour la simple raison que l'effondrement des métarécits de légitimation du savoir, pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard, n'a pas pu se dérouler là où ces métarécits ne se sont pas développés. D'autres chercheurs, dont le Cubain Roberto Fernández Retamar, ou le professeur vénézuélien Nelson Osorio, critiquent l'aspect eurocentré de l'adjectif postmoderne, et prônent l'utilisation d'une terminologie qui soit proprement latino-américaine. Cette critique est d'ordre politique, car pour eux, le postmodernisme est un concept créé par les pays du Nord pour se désengager politiquement en se contentant du statu quo universel ; accepter cette appellation reviendrait, alors, pour les gens du Sud à se résigner à « leur sous-développement et à leur condition culturelle marginale »<sup>838</sup>. À l'inverse, des artistes, critiques et chercheurs latino-américains revendiquent le terme de postmoderne. Cette revendication passe, tout d'abord, par la reprise des arguments de leurs adversaires. En effet, face à l'idée que le postmodernisme est un concept européen, ils revendiquent que « si les Latino-Américains ne sont pas des Européens, ils sont, au point de vue culturel, qu'on le veuille ou non, des Occidentaux au même titre que les Américains du Nord »<sup>839</sup>. Ensuite, cette revendication passe par l'affirmation que le postmodernisme naîtrait de la littérature latino-américaine, pour ensuite, influencer la littérature européenne. C'est, par exemple, ce que prétend Carlos Rincón dans son article intitulé « Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno : Perspectivas del arte narrativo latinoamericano »<sup>840</sup>. Douwe Fokkema défend cette même généalogie

---

<sup>837</sup> Antón Risco, « Le Postmodernisme latino-américain », *op. cit.*

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>839</sup> *Loc. cit.*

<sup>840</sup> Carlos Rincón, « Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno : Perspectivas del arte narrativo latinoamericano », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, année 15, n°29, 1989, p. 61-104.

en faisant de Jorge Luis Borges l'un des premiers auteurs postmodernes. Par la suite, John Barth, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Charles Russell et Gerald Graff radicalisent cette position en faisant même du romancier argentin le fondateur du postmodernisme littéraire. Enfin, d'autres affirment qu'il existe une spécificité latino-américaine du postmodernisme en lien avec le projet postcolonial. Si j'aurai l'occasion d'y revenir et d'exprimer mon désaccord sur ce point, je tiens, cependant, à m'attarder sur cette perspective qui consiste à voir dans la pensée postmoderne une manière de revaloriser des cultures marginalisées, dépréciées et les particularismes de groupes discriminés pendant des centaines d'années. C'est par exemple, la position de Fernando de Toro et de José Ramón Alcántara Mejía. Le premier constate que les œuvres qu'il qualifie de postmodernes, valorisent la différence et la marginalité, notamment lorsque celles-ci sont liées à la culture féministe ou aux ethnies. Il déclare :

Les réflexions sur la différence, sur l'Autre, sur les discours pluriels, comme le sont celui de la femme, des homosexuels et des lesbiennes, des communautés aborigènes et ethniques, se trouvent inscrites dans une bonne quantité d'œuvres sous forme implicite ou explicite [...].<sup>841</sup>

Si ces propos me semblent problématiques par l'utilisation du singulier pour qualifier les femmes, par le fait que seuls les hommes soient perçus comme homosexuels, puisqu'aux côtés du terme homosexuel siège celui de lesbienne, et surtout par l'emploi du terme communauté ethnique qui me semble procéder d'une essentialisation de la race, ils témoignent d'un positionnement relativement partagé unissant le postmodernisme à des projets politiques de lutte contre les divers rapports de domination, positionnement duquel découle l'idée selon laquelle le postmodernisme serait, particulièrement en Amérique latine, lié à la lutte contre le néo-colonialisme, voire contre la colonialité elle-même. C'est ce que défend José Ramón Alcántara Mejía, qui, à la suite d'Alfonso de Toro, prétend que la postmodernité est « un phénomène culturel globalisant configuré par les autres posts, où la postcolonialité se trouve insérée »<sup>842</sup> et que la postmodernité latino-américaine, en lien avec les spécificités culturelles et sociales du sous-continent, se trouve particulièrement polarisée par la postcolonialité. De

---

<sup>841</sup> Fernando de Toro, « La(s) Teatralidad(es) postmodernas 1 : simulación, deconstrucción y escritura rizomática », *op. cit.*, p. 85. « La reflexión de la diferencia, del Otro, del discurso plural, como son el de la mujer, de homosexuales y lesbianas, de las comunidades aborígenes y étnicas, se encuentran incritas en una buena cantidad de obras en forma implícita o explícita ». Je traduis.

<sup>842</sup> José Ramón Alcántara Mejía, « Postmodernidad, postcolonialidad y teatralidad femenina en el teatro mexicano (1960-1990) », in Alfonso de Toro (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericana actual, Híbridez, Medialidad, Cuerpo*, *op. cit.*, p. 339. « Un fenómeno cultural globalizante configurado por los otros posts, donde la postcolonialidad se encuentra inserta ». Je traduis.

la sorte, les écritures dramatiques postmodernes sont, selon lui, également postcoloniales. Ainsi, la notion de postmodernisme est au centre d'une polémique toujours actuelle et virulente en Amérique latine.

Je voudrais désormais mentionner un autre débat relatif aux concepts de postmodernité et de postmodernisme. Ce débat se centre sur le lien qu'entretient la postmodernité avec la modernité elle-même, et donc le postmodernisme avec le modernisme lui-même. J'aimerais, ici, rendre compte des diverses positions sur le sujet qui consistent respectivement à concevoir la postmodernité, d'une part, comme une rupture avec la modernité, voire comme une anti-modernité, et d'autre part, comme un dialogue avec la modernité, voire comme une sur- ou hypermodernité.

Tout d'abord, j'aimerais revenir sur la définition de la postmodernité avancée par Michel Maffesoli<sup>843</sup>. Si certes, ce nom est entaché d'une polémique relative à un faux article paru dans une revue dont il était le responsable, je ne pense pas, pour autant, qu'il faille faire l'impasse, dans ce tour d'horizon que je me propose de livrer, sur ses recherches. En effet, il me semble que sa définition de la postmodernité a été suffisamment médiatisée et diffusée, d'autant plus après la polémique précédemment rappelée, pour participer d'un imaginaire collectif entourant cette notion problématique de postmodernité. C'est ainsi que Michel Maffesoli, reprenant, d'une certaine manière, les propos de Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*, présente la postmodernité comme la fin d'un cycle, d'une époque, comme la fin des mythes modernes. Selon lui, la postmodernité est moins un concept qu'un terme, peut-être maladroit, pour désigner une réalité qui existe déjà. Pour l'auteur, cette nouvelle réalité se caractérise par un relativisme s'offrant comme un pluriperspectivisme, comme l'égalitarisation des savoirs permettant une coexistence de plusieurs vérités. Cette égalitarisation détrône, alors, la raison cartésienne, au profit de ce que Michel Maffesoli appelle, en reprenant l'expression de Max Weber, le non rationnel, qui n'est pas une irrationalité, mais une raison sensible. Pour le chercheur, la postmodernité aurait deux facettes principales qui rompraient, d'une part, avec l'unité du sujet cartésien, et d'autre part, avec le mythe du progrès. La première facette prendrait la forme d'une tribalisation des sociétés que Michel Maffesoli qualifie de dionysiaques. Dans ces sociétés, chaque individu appartiendrait à une mosaïque de tribus, et de la sorte serait pluriel, fragmenté, multiple et changeant, à l'image

---

<sup>843</sup> Voir Michel Maffesoli, *La Transfiguration du politique, la Tribalisation du monde postmoderne*, France, La Table Ronde, 2002. Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus : Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, France, La Table Ronde, 2019.



de Dionysos. La seconde facette prendrait la forme d'un présentisme et d'une très forte saturation de la référence aux origines qui romprait avec une perception téléologique de l'Histoire. De la sorte, la postmodernité est présentée comme une rupture radicale avec la modernité et ses mythes, mythes que Jean-François Lyotard avait mis au jour. Ensuite, j'aimerais évoquer la position de Jürgen Habermas sur la postmodernité qu'il accuse d'être un nouveau conservatisme. Dans son article « La modernité : un projet inachevé »<sup>844</sup>, il part de la définition de la postmodernité en architecture donnée par un critique allemand lors de la Biennale de Venise de 1980, définition qui présente la postmodernité comme une anti-modernité. Ce point de départ lui permet de mener une argumentation épideictique en faveur de la modernité perçue comme l'idéal de perfection prôné par les philosophes des Lumières, tout en reprenant des remarques d'Adorno pour souligner les dangers du modernisme en Art. Il met ensuite en exergue trois modalités du conservatisme qui sont, selon lui, à proscrire, à savoir le pré-modernisme des vieux conservateurs, le post-modernisme<sup>845</sup> des néo-conservateurs, et l'anti-modernisme des jeunes conservateurs, qui est également compris comme une seconde forme de post-modernisme.<sup>846</sup> Le post-modernisme des néo-conservateurs se traduit par une dissociation de la modernité technique et de la modernité culturelle. En d'autres termes, selon l'auteur, les néo-conservateurs se glorifient du développement de la science moderne dont l'effet doit rester circonscrit au progrès technique, à la croissance capitaliste et à la rationalisation de l'administration. Pour autant, ils rejettent la modernité culturelle, nient la valeur politique, utopique de l'art, pour enfermer l'expérience esthétique uniquement dans la sphère privée. Cette première modalité du postmodernisme prend alors la forme d'une dépolitisation de l'Art. L'anti-modernisme des jeunes conservateurs est perçu comme une seconde modalité du post-modernisme, inspiré de la philosophie nietzschéenne, reprise par Heidegger. Dans *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Jürgen Habermas qualifie ces jeunes conservateurs d'anarchistes, car ils congédient la modernité dans son ensemble, en faisant de la raison « une subjectivité qui assujettit tout en

---

<sup>844</sup> Jürgen Habermas, « La Modernité un projet inachevé », *Critique*, n°418, 1981.

<sup>845</sup> J'utilise à dessein, ici, un trait d'union entre post et modernisme, afin de reprendre les propos de Jürgen Habermas et sa manière de l'écrire. Il me semble que la polémique autour de l'écriture du terme, avec ou sans trait d'union, cristallise l'opposition entre deux définitions de la postmodernité, opposition que j'essaie de retranscrire de manière synthétique. L'écriture avec un trait d'union me semble renvoyer à une définition de la post-modernité comme une rupture radicale, un épuisement de la modernité, qui fait du post-modernisme une esthétique de l'anti-modernité. À l'inverse, l'écriture sans trait d'union peut renvoyer à un néologisme où le préfixe post- n'a pas valeur de négativité, mais permet d'interroger et de penser l'après et l'ultra-contemporain.

<sup>846</sup> Voir Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.

étant elle-même asservie, et une volonté de maîtrise instrumentale »<sup>847</sup>. En critiquant la raison, les jeunes conservateurs ébranlent « la cage d'acier dans laquelle l'esprit de la modernité s'est objectivé socialement »<sup>848</sup>.

À cette première définition de la post-modernité, comprise comme une rupture avec la modernité, voire comme une anti-modernité, s'oppose une seconde qui exhibe les liens entre la postmodernité et la modernité, pour faire même, parfois, de la postmodernité une ultra- ou hypermodernité. Si, pour Jean-François Lyotard, la postmodernité est une crise des métarécits de légitimation du savoir, elle n'est pas à comprendre comme une anti-modernité, mais comme une reformulation du projet moderne. C'est ainsi que « la postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité »<sup>849</sup>. Or, si la postmodernité est une reformulation de certains aspects de la modernité, cela implique que le postmodernisme soit lié au modernisme, et ce lien est à comprendre en termes d'exacerbation. En effet, dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Jean-François Lyotard déclare que pour être moderne une œuvre doit d'abord avoir été postmoderne et que « le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent »<sup>850</sup>. L'auteur fait remarquer que Buren interroge les présupposés de Duchamp qui lui-même interrogeait ceux des cubistes. Or, Picasso et Braque s'inscrivaient en rupture avec les peintures de Cézanne qui lui-même rejetait les codes picturaux des impressionnistes. Cette généalogie permet à Lyotard de montrer qu'une œuvre qui s'inscrit en rupture avec les codes de son temps est postmoderne, pour être ensuite elle-même rejetée avec ses nouveaux codes, et devenir donc moderne. En réutilisant ce modèle historico-génétique proprement moderne, Jean-François Lyotard inscrit alors le postmoderne dans le moderne. Or, sur cette question de la rupture, Antoine Compagnon<sup>851</sup> fait remarquer que si le propre d'une œuvre postmoderne est de rompre avec les codes esthétiques jugés modernes, cette dynamique est tout ce qu'il y a de plus moderne, dans le sens où la rupture est moderne par excellence. Alors, « rompre avec le moderne

---

<sup>847</sup> *Ibid*, p. 4

<sup>848</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>849</sup> Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, n°5, 1988, p. 202.

<sup>850</sup> Jean-François Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Livre de poche, 1988, p. 24.

<sup>851</sup> Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

serait le comble du moderne ! »<sup>852</sup>. Ce paradoxe, Gianni Vattimo le remarquait déjà, comme en témoignent les propos suivants :

Affirmer que nous nous situons à un moment postérieur à la modernité, et conférer à ce fait une signification en quelque sorte décisive présuppose l'acceptation de ce qui caractérise le plus spécifiquement le point de vue même de la modernité, à savoir l'idée d'histoire et ses corollaires : les notions de progrès et de dépassement.<sup>853</sup>

C'est au nom de ce paradoxe que Hugh Silverman<sup>854</sup> déclare qu'il n'y a « nulle postmodernité qui ne soit pas encore une phase de la modernité »<sup>855</sup>. Il rappelle, en effet, que le nouveau est synonyme de moderne, et que de la sorte, lorsqu'une œuvre est nouvelle, car elle ne reproduit pas les codes esthétiques en vigueur, elle est radicalement moderne, et non postmoderne, et qu'il est donc paradoxal de parler de postmodernisme. Pour autant, ceci ne signifie pas que la postmodernité et donc le postmodernisme n'existent pas, mais que « le postmoderne est une phase différente au sein de la modernité »<sup>856</sup>. À l'intérieur donc de la modernité, le postmodernisme est « l'écriture de la *brisure*, de l'*interruption*, de la *supplémentarité*, de la *différence* »<sup>857</sup>. Ainsi, selon Hugh Silverman, le modernisme serait l'esthétique de la répétition indéfinie du nouveau, de la recherche de l'inexprimé, quand le postmodernisme serait l'esthétique du « repérage des différences, [de] la spécification des lieux de la divergence, [du] marquage des bordures, franges, marges, [du] relevé des indécidables et des moments d'indécidabilité »<sup>858</sup> au sein de la modernité même.

Marc Augé, Gilles Lipovetsky et Claude Tapia radicalisent cette position postulant que la postmodernité s'inscrit à l'intérieur de la modernité, avec les concepts de sur- et d'hypermodernité. En effet, Marc Augé supprime le concept de postmodernité par celui de surmodernité qu'il définit selon trois modalités de l'excès. Le premier excès est celui du temps, qui n'est pas à comprendre, cette

---

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>853</sup> Antoine Compagnon cite Gianni Vattimo dans Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>854</sup> Hugh Silverman, « Le Postmodernisme comme modernité « fin de siècle » (ou : Le postmodernisme aux fins de l'« in-différence ») », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 32 / 4, 2001, p. 483-494.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 490.

fois, comme un présentisme, mais comme une surcharge événementielle du présent. Marc Augé explique à ce propos que :

Aujourd'hui, les années récentes, les *sixties*, les *seventies*, bientôt les *eighties*, retournent à l'histoire aussi vite qu'elles y étaient survenues. Nous avons l'histoire sur les talons. Elle nous suit comme notre ombre, comme la mort. L'histoire : c'est-à-dire une série d'événements reconnus comme événements par beaucoup (les Beatles, 68, la guerre d'Algérie, le Vietnam, 81, la chute du mur de Berlin, la démocratisation des pays de l'Est, la guerre du Golfe, la décomposition de l'URSS), d'événements donc dont nous pouvons penser qu'ils compteront aux yeux des historiens de demain ou d'après-demain [...].<sup>859</sup>

Le second excès est relatif à l'espace, et s'explique, d'une part, par une appréhension différente de l'espace lié aux nouveaux moyens de transport, et d'autre part, par la confusion entre information, fiction et publicité, liée à la saturation publicitaire et aux nouvelles technologies. C'est sur cet excès qu'insiste l'ouvrage de Marc Augé qui qualifie les nouveaux espaces tels que l'aéroport, l'autoroute ou les grandes surfaces de non-lieux dans la mesure où la solitude et la similitude s'y substituent à l'identité et à la relation, et où ils ne font plus sens en eux-mêmes. Marc Augé illustre cette perte de sens de l'espace par l'exemple de l'autoroute dont le paysage est mis à distance et signalé uniquement par des panneaux, des textes informatifs le mentionnant. Enfin, le troisième excès de cette surmodernité, qu'identifie Marc Augé, est relatif à la singularisation de l'ego et à l'individuation des références. Or, cette intensification des caractéristiques modernes que le concept de surmodernité met en exergue se retrouve dans les analyses relatives à la culture postmoderne, et c'est à ce titre que les travaux de Marc Augé sont l'occasion de mettre en évidence que la postmodernité peut se comprendre comme un excès, une saturation des traits de la modernité.

Pour Gilles Lipovetsky, la postmodernité qu'il théorise en 1983 dans *L'Ère du vide*<sup>860</sup>, correspond aux années 1970 et 1980 marquées par un individualisme, un hédonisme et un présentisme supplantant les valeurs de progrès, d'universalisme et de rationalisme de la modernité. La postmodernité est alors, selon lui, une époque transitoire entre la modernité et ce qu'il nomme l'hypermodernité. En effet, alors que la modernité est comprise comme le moment historique où l'individu est placé au centre des préoccupations et où ses droits et libertés sont revendiqués, la postmodernité représente « le moment historique précis où tous les freins institutionnels qui contrecaraient

---

<sup>859</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introductions à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 38-39.

<sup>860</sup> Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

l'émancipation individuelle s'effritent et disparaissent, donnant lieu à la manifestation des désirs singuliers, de l'accomplissement individuel, de l'estime de soi »<sup>861</sup>. L'expression postmoderne est alors, selon l'auteur, maladroite, pour ne pas dire mal choisie, dans la mesure où la postmodernité est une modernité d'un nouveau genre, non un dépassement de cette dernière. Pour Gilles Lipovetsky, c'est la consommation de masse et les valeurs qu'elle a véhiculées qui sont responsables de cette mutation de la modernité en postmodernité – consommation de masse rendue possible par l'augmentation de la production industrielle via sa rationalisation, par la large diffusion des produits via les nouveaux moyens de transport et de communication, et par l'apparition des grands procédés marchands. Lorsque la logique individualiste de la postmodernité se radicalise, cette dernière mute et devient une hypermodernité, à l'heure de l'hyperconsommation et de l'hypernarcissisme. L'hypermodernité est alors à comprendre comme une seconde modernité, une modernité achevée, libérée de ses limites. Il s'agit, pour reprendre les mots de l'auteur, « de moderniser la modernité elle-même, rationaliser la rationalisation, c'est-à-dire, de fait, de mettre fin aux rigidités institutionnelles et aux entraves protectionnistes, délocaliser, privatiser, aiguïser la concurrence »<sup>862</sup>. Gilles Lipovetsky précise que si la première modernité « était extrême par le truchement de l'idéologico-politique ; celle qui vient l'est en deçà du politique [...] un peu partout, les processus hyperboliques et subpolitiques composent la nouvelle physionomie des démocraties libérales »<sup>863</sup>. Il semble alors que cette hypermodernité soit sous le signe d'un hyperlibéralisme, et que loin de proclamer le décès de la modernité, elle la parachève dans le libéralisme mondialisé. Si la postmodernité était sous le signe de l'hédonisme et du présentéisme, à l'heure de l'hypermodernité, ces derniers ont fait place à un retour du futur sur fond d'inquiétude, qui n'est pas sans rappeler la place du risque dans les sociétés postmodernes, décrite par Olivier Neveux. En effet, alors que la modernité se caractérisait par son rapport au futur sous le signe du progrès, le futur à l'heure hypermoderne est appréhendé, selon Gilles Lipovetsky, avec angoisse et anxiété : l'avenir est incertain, sur fond, notamment, de chômage, de précarisation, de crise environnementale. Face à cette inquiétude généralisée, « se multiplient également les modèles de simulation des cataclysmes, les analyses des risques à l'échelle nationale et planétaire, les estimations probabilitaires destinées à connaître,

---

<sup>861</sup> Sébastien Charles, « L'Individualisme paradoxal, introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky », dans Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 23.

<sup>862</sup> Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 54.

évaluer, maîtriser les dangers»<sup>864</sup>, ce qui entre en écho avec les sociétés risco-phobes postmodernes dont parlait Olivier Neveux.

Cette hypermodernité aurait, selon Claude Tapia<sup>865</sup>, son équivalent esthétique. En effet, le théâtre, notamment, témoignerait « de l'exhibitionnisme transgressif, de l'extravagance débridée, de la démesure incontrôlée qui tressent la substance de l'hypermodernité »<sup>866</sup>. C'est à ce titre qu'il évoque la pièce *Golgota Picnic* de Rodrigo García, qu'il qualifie de *trash* et d'outrancière. Si *Golgota Picnic* n'est peut-être pas la plus *trash* des pièces de Rodrigo García de par, peut-être, son aspect biographique et intimiste, Claude Tapia la prend sûrement comme exemple car elle est en tournée en France au moment où il écrit. Si elle peut être qualifiée d'outrancière – ce qui est confirmé par la polémique juridique qu'elle a suscitée, à savoir le procès de Jean-Michel Ribes accusé de provocation à la haine contre les chrétiens pour l'avoir programmée au Théâtre du Rond-Point – cette pièce est surtout sous le signe de l'excès, de la saturation et de l'hyperbole. Rappelons-nous, en effet, le sol jonché de pains à hamburger, l'intermédialité bien sûr, mais surtout la prolifération textuelle, entre slogans publicitaires détournés, citations bibliques parodiées, et fragments textuels de souvenirs biographiques, à laquelle répondait la prolifération d'images, projetées ou performées. Dans la même logique, j'aimerais prendre un instant pour faire une brève analyse de la pièce *Angelus Novus, Antifaust* de Sylvain Creuzevault. Si mon choix se porte sur cette pièce en particulier, c'est, d'une part, car elle m'a profondément marquée lorsque je l'ai vue en 2016 au Théâtre Garonne, et d'autre part, car comme son nom l'indique, la pièce de Goethe que j'avais assimilée au drame moderne et colonial est prise comme anti-modèle par Sylvain Creuzevault. Selon moi, l'esthétique que le metteur en scène y déploie peut être qualifiée de surmoderne ou d'hypermoderne, pour reprendre respectivement les termes de Marc Augé et de Gilles Lipovetsky. C'est, tout d'abord, sur le titre de l'œuvre que je voudrais dire un mot. *Angelus Novus* est une aquarelle peinte par Paul Klee en 1920, qui a la particularité d'avoir appartenu à Walter Benjamin. Or, dans ses *Sur le concept d'histoire*<sup>867</sup>, le philosophe allemand revient sur ce tableau pour affirmer que l'ange de l'histoire ne peut plus refermer ses ailes à cause d'une tempête qui symbolise le progrès. Ce n'est certainement pas un hasard si Sylvain Creuzevault reprend alors le titre de l'œuvre de Paul Klee pour son propre spectacle, dans la

---

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>865</sup> Claude Tapia, « Modernité, Postmodernité, Hypermodernité », *Connexions*, vol. 97 / 1, 2012, p. 15-25.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>867</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013.

mesure où il semble qu'*Angelus Novus*, *Antifaust* pose la question du progrès, de la place de la science et du rationalisme au cœur de nos sociétés productivistes et consuméristes. En effet, si le neurologue Kassim Nissim Yildirim vient de trouver le moyen de faire resurgir la mémoire oubliée, si Marguerite Martin reçoit un Prix Nobel pour la découverte de ses ciseaux génétiques et si le chef d'orchestre Theodor Zingg devient un éminent politicien, tous trois se perdent, sombrent dans la folie et dans le quasi-immobilisme du tableau final. La déchéance des personnages, incarnant le progrès scientifique et politique et le caractère inquiétant de la scène que lui confèrent sa lenteur et sa plasticité, sont peut-être à interpréter comme cette nouvelle appréhension du futur dont parle Gilles Lipovetsky, un futur non plus sous le signe du progrès, mais de l'angoisse et de l'inquiétude. La scène finale avec sa chrysalide étouffée ressemble à un enfer sans dieu ni métaphysique, un enfer proprement humain à venir. Les révolutions scientifiques et politiques ont échoué, en témoigne le sacrifice du personnage d'Alyzée, jeune zadiste survoltée devenue mouton, qui, dans la dernière scène, se transforme en chrysalide inerte. Ce n'est plus alors l'ange de Paul Klee qui ne peut plus refermer ses ailes, mais un papillon qui ne naîtra pas et ne pourra donc jamais ouvrir les siennes. À cette inquiétude typique de l'hypermodernité décrite par Gilles Lipovetsky, s'ajoutent un hyperindividualisme et un hyperconsumérisme. Hyperindividualisme, car les trois héros sont trois anti-Faust dans la mesure où ils n'ont nullement besoin d'une altérité pour les enjoinde à la jouissance, à l'hédonisme le plus extrême et à la quête individuelle d'eux-mêmes. Hyperconsumérisme, car même le savoir revêt une valeur marchande, au même titre que les idéaux politiques qui se consomment et se remplacent, en témoigne l'attitude du politicien Theodor Zingg, trahissant ses idéaux de gauche. Enfin l'excès, l'hyperbole, la profusion, se retrouvent dans cette pièce palimpseste tant sur le fond que sur la forme. Sur le fond, car Kassim Nissim Yilirim a bien découvert le moyen de renouer avec le passé oublié, sans compter la saturation des références. Se côtoient, en effet, des allusions à la mort de Rémy Fraisse au barrage de Sivens, aux Nuits debout, aux manifestations suite à la loi El Khomri, à la ZAD de Notre-Dame des Landes, mais aussi aux discours de Lordon, ou encore à celui prononcé lors de son procès en 2013 par une mère infanticide. Sur la forme, le palimpseste se traduit, tout d'abord, par les références intermédiaires, référence au tableau de Paul Klee, aux écrits de Walter Benjamin, mais aussi à l'opéra de Pierre-Yves Macé dans lequel il est question du meurtre anti-faustien des parents par l'enfant. Palimpseste, ensuite, par la scénographie puisant à la fois dans l'hypermérealisme et dans l'hypermérealisme, empruntant les châssis de François Tanguy et les soies d'Ariane Mnouchkine. Ainsi, parce que la pièce de Sylvain Creuzevault est sous le signe de la saturation et de la profusion, de l'excès,

parce qu'on y retrouve les principales caractéristiques de ce que Gilles Lipovetsky nomme l'hypermodernité, je qualifierai cette œuvre de sur- ou d'hypermoderne. Les concepts de sur- et d'hypermodernité de Marc Augé et de Gilles Lipovetsky, et les esthétiques sur- ou hypermodernes qu'ils nous permettent d'identifier, ont alors le mérite de remplacer ou de compléter les notions de postmodernité et de postmodernisme, en soulignant le fait que la modernité n'est pas un projet qui s'est éteint, mais bien modifié voire parachevé. De la sorte, qu'on choisisse le terme de post-, d'ultra-, ou d'hypermodernité, il semble bien qu'il s'agisse, soit d'une époque, soit d'une ère culturelle, qui est en lien et non en rupture avec la modernité, et qu'ainsi les esthétiques qui en découlent en fassent de même.

J'aimerais maintenant interroger ce que les deux grandes tendances définitionnelles de la postmodernité la postulant soit comme une rupture avec la modernité, voire comme une anti-modernité, soit comme une continuation, un parachèvement, une modification des grands principes de la modernité, impliquent dans le rapport à la colonialité. Pour le dire en d'autres termes, puisque je pars du principe que la colonialité est consubstantielle à la modernité, je me demanderai, ici, quelles relations la postmodernité, dans ses deux grands axes définitionnels, entretient avec la colonialité. Tout d'abord, si l'on part des positions de Jean-François Lyotard, d'Antoine Compagnon, de Hugh Silverman, de Marc Augé et de Gilles Lipovetsky sur la post-, l'ultra- ou l'hypermodernité, il faut admettre qu'elle est à comprendre comme une perpétuation, une modification, ou une radicalisation de certains traits de la modernité. Or, si la colonialité est constitutive de la modernité et que la postmodernité est essentiellement liée à la modernité dont elle est la continuation, il semble logique de conclure que la postmodernité reproduit l'opération épistémique de normalisation raciale qu'est la colonialité. Certes, la postmodernité critique certains aspects de la modernité comme nous l'avons vu, et c'est d'ailleurs dans cette perspective que Walter Mignolo<sup>868</sup> décrit la pensée postmoderne comme une critique moderne de la modernité, comme « le processus historique par lequel la modernité rencontre ses limites, et comme un discours critique sur la modernité tenu à partir des humanités »<sup>869</sup>. Pour autant, selon le sémiologue argentin, cette autocritique de la modernité ne peut, en elle-même, prendre en charge la critique de ce qu'elle dissimule, à savoir sa propre colonialité. Il soutient qu'une critique de la colonialité doit nécessairement se situer dans une position

---

<sup>868</sup> Mignolo, Walter. « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », *Multitudes*, vol. 6 / 3, 2001, p. 56-71.

<sup>869</sup> *Ibid*, p. 58.



d'extériorité vis-à-vis de la modernité et qu'il est logiquement impensable de fonder cette position « sur la base des principes mêmes qui soutiennent et mobilisent l'idée de modernité »<sup>870</sup>. La postmodernité critiquerait alors, selon Walter Mignolo, la modernité à partir des outils qu'elle a elle-même façonnés, et en ce sens introduirait « des critiques sur le contenu qui ne changent pas et qui ne permettent pas de changer les termes de la conversation »<sup>871</sup>. C'est ainsi qu'une critique moderne de la modernité ne peut viser la colonialité et qu'une telle critique doit nécessairement passer par un « revirement dans la géographie de la raison qui permet de faire le détachement décolonial »<sup>872</sup>. À ce sujet, Ali Rattansi déclare que la perspective postmoderne ne saisit pas « le sens profond de l'impérialisme et du colonialisme et les racismes qui leur sont associés, comme constitutifs de la modernité »<sup>873</sup>. Ensuite, si l'on part de l'autre axe définitionnel de la postmodernité, celui qui l'envisage comme une rupture radicale avec la modernité, voire comme une anti-modernité, qu'en est-il du rapport à la colonialité ? Edgardo Lander<sup>874</sup> différencie la pensée décoloniale de la pensée postmoderne, même lorsque celle-ci est conçue comme une anti-modernité, car, selon lui, elle ne remet pas en cause la domination métropolitaine du monde, l'appropriation inégalitaire des ressources et l'hégémonie politique, militaire et épistémique de l'Occident. Au contraire, l'ère postmoderne continue de se caractériser, peut-être plus que jamais, par la domination du Nord sur le Sud, au moyen, notamment, du contrôle des grandes institutions financières telles que la Banque Mondiale, ou le Fonds Monétaire International. C'est à ce titre que Walter Mignolo déclare que « la postmodernité n'est rien d'autre que la postcolonialité au sens littéral du terme : de nouvelles formes de colonialité, c'est-à-dire, de colonialité globale »<sup>875</sup>. Ensuite, selon Edgardo Lander<sup>876</sup>, si la postmodernité remet théoriquement en cause l'idée de progrès, dans les faits le

---

<sup>870</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>872</sup> *Loc. cit.*

<sup>873</sup> Ali Rattansi cité par Edgardo Lander dans Edgardo Lander, « Modernidad, Colonialidad y Postmodernidad », *Estudios latinoamericanos*, n°8, 1997, p. 31-46, [en ligne], URL: <http://revistas.unam.mx/index.php/rel/article/view/70462>, dernière consultation le 10/05/2020. « El profundo significado del imperialismo el colonialismo, y sus racismos asociados, como constitutivos de la modernidad ». Je traduis.

<sup>874</sup> *Loc. cit.*

<sup>875</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales, Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p.32. « La postmodernidad no es sino postcolonialidad en el sentido literal del término: nuevas formas de colonialidad, esto es, de colonialidad global ». Je traduis.

<sup>876</sup> Edgardo Lander, « Modernidad, Colonialidad y Postmodernidad », *op. cit.*, p. 42.

progrès existe toujours bel et bien dans la notion de développement. En effet, selon lui, les États du monde entier mesurent leurs succès en termes de développement économique et infrastructurel, à tel point que la distinction Sud/Nord passe par la classification des pays entre pays développés du Nord, et pays en voie de développement ou sous-développés du Sud. De plus, en renonçant à penser la totalité, mais aussi des systèmes à fonctionnement déterministe, la pensée postmoderne refuse de s'intéresser aux processus organisateurs mondiaux qui permettent pourtant, selon Edgardo Lander, de voir comment il existe une centralisation du pouvoir économique, politique et militaire, une exploitation économique, des inégalités sociales, et une hégémonie occidentale concernant les relations internationales. Enfin, c'est sur la conception postmoderne de l'Histoire que porte l'analyse d'Edgardo Lander. Il note d'abord que « la postmodernité, au-delà de l'incalculable rejet des grands récits essentialistes à la causalité unique, nie tout intérêt épistémologique dans le récit historique à long terme »<sup>877</sup>. Or, selon lui, « l'enquête sur la constitution historique de l'ordre moderne/colonial et ses processus d'organisation, de classification de hiérarchisation [...] est nécessaire à la neutralisation de l'opération matérielle et d'ordre discursif colonial »<sup>878</sup>. Ensuite, il remarque que le rapport de la postmodernité à l'Histoire est profondément eurocentré. En effet, selon lui, « la crise de l'histoire européenne – assumée comme universelle – se transforme en crise de toute l'histoire. La crise des métarécits de la philosophie de l'histoire [...] se transforme en crise de tout futur »<sup>879</sup>. Certes, la grande majorité de la planète est en contact avec l'Occident, pour autant cela ne veut pas dire que toute la planète soit l'Occident et qu'elle vive cette crise des métarécits de légitimation du savoir. La postmodernité, selon Edgardo Lander, aurait alors cette même tendance que la modernité à universaliser l'Histoire d'une partie de la planète, à prétendre que le sujet qui narre son Histoire est un sujet universel. En réalité ce dont parle Michel Maffesoli ne semble s'appliquer que dans certains pays, ceux qui ont connu, d'une part, les grands récits de légitimation du savoir et leur chute, et d'autre part, une ère postindustrielle marquée par le consumérisme à outrance. C'est à ce titre qu'Enrique Dussel déclare que la postmodernité

---

<sup>877</sup> *Ibid.* p. 43. « La psotmodernidad más allá del invaluable rechazo de las grandes narrativas esencialistas y monocausales, niega todo interés epistemológico en la narrativa histórica de largo plazo ». Je traduis.

<sup>878</sup> *Loc. cit.* « La indagación de la constitución histórica del orden moderno/colonial y sus procesos de ordenación, clasificación, jerarquización [...] es un paso sin el cual no sería posible contrarrestar ni la operación material ni el orden discursivo colonial ». Je traduis.

<sup>879</sup> *Ibid.* p. 45. « En estas visiones la crisis de la historia europea -asumida como universal-, se convierte en la crisis de toda historia. La crisis de los metarrelatos de la filosofía de la historia, [...] se convierte en la crisis de todo futuro ». Je traduis.

« répète la prétention universelle de la Modernité »<sup>880</sup> et que les philosophes postmodernes « sous la prétention de critiquer la modernité, en n'ayant pas conscience de la localisation de leur propre discours [...] retombent à nouveau, d'une manière ou d'une autre, dans la modernité »<sup>881</sup>. Edgardo Lander précise à ce sujet que l'Histoire n'est pas la même pour tout le monde, et que « ce qui semble avoir commencé à entrer en crise c'est la prétention hégémonique des savoirs et des imaginaires occidentaux – son Histoire Universelle – constitutifs du monde colonial »<sup>882</sup>. Selon lui, actuellement, à divers endroits de la planète, sont en train de se vivre des quêtes, des expériences qui s'enrichissent de la confrontation et de la déconstruction des classifications coloniales, et à titre d'exemple d'une telle dynamique, il cite les mouvements et processus de reconstitutions culturelles indigènes. Ainsi, la vision morale, négative de la postmodernité, qui la condamne tout en constatant son caractère inexorable, ne renvoie qu'à une expérience particulière, qui occulte sa localisation pour prétendre à l'universalité. Finalement, pour Edgardo Lander, la postmodernité est eurocentrée, dans le sens où « elle se formule depuis le lieu d'énonciation qui a été, tout au long des derniers siècles, le lieu privilégié, maître, du discours moderne »<sup>883</sup>. Selon lui, certes l'Occident vit la fin des métarécits de légitimation du savoir sur fond de désillusion et de peur en l'avenir, mais parallèlement, cette crise de la modernité et cette crise de la raison peuvent être perçues comme la condition de mise en place d'un projet utopique qu'Enrique Dussel<sup>884</sup> nomme transmoderne, à savoir un dialogue horizontal entre les cultures et les épistémès. La géo- et la corpo-politique définissant une géographie des expériences, selon Walter Mignolo<sup>885</sup>, elles permettent alors, d'une part, de prendre conscience que la postmodernité reconduit l'eurocentrisme et l'universalisme de la modernité, et d'autre part, que d'autres modalités de crises de la modernité existent, et qu'elles

---

<sup>880</sup> Enrique Dussel, *Filosofías del sur, Descolonización y Transmodernidad*, *op. cit.*, p. 37. « Repite la pretensión universal de la modernidad ». Je traduis.

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 36. « Bajo la pretensión de criticar la modernidad, al no tener conciencia crítica de la localización de su propio discurso, [...] de una u otro manera vuelven a caer en la modernidad ». Je traduis.

<sup>882</sup> Edgardo Lander, « Modernidad, Colonialidad y Postmodernidad », *op. cit.*, p. 45. « Lo que parece haber comenzado a entrar en crisis es la pretensión hegemónica de los saberes e imaginarios occidentales – su Historia Universal – constitutivos del mundo colonial ». Je traduis.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 46. « Se formula desde el lugar de enunciación que ha sido, a lo largo de los últimos siglos, el lugar privilegiado, maestro, del discurso moderno ». Je traduis.

<sup>884</sup> Enrique Dussel, *Filosofías del sur, Descolonización y Transmodernidad*, *op. cit.*

<sup>885</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales, Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*

sont porteuses d'espoir et d'utopie. Edgardo Lander formule la différence entre la désillusion postmoderne et l'effervescence décoloniale en ces termes :

Ce n'est pas la même chose de vivre la crise de la modernité et de la raison moderne depuis l'intérieur de ses centres intellectuels et politiques – et en particulier pour les générations intellectuelles et politiques qui ont parié leurs illusions sur la transformation rationnelle totale du monde –, que vivre la crise de la modernité depuis la subalternité et la soumission coloniale. Alors que pour les premiers la crise de la modernité, de sa raison et de ses illusions se transforme en désillusion et en désenchantement, pour les seconds, elle offre la possibilité de la décolonisation des sujets, des imaginaires, des mémoires et des identités. Ce qui pour les uns est scepticisme radical par rapport aux projets collectifs, pour les autres renvoie à des moments d'effervescence intellectuelle, de récréation d'identités. Alors que pour les uns, c'est la fin de l'Histoire, pour les autres, c'est le début d'autres histoires non coloniales.<sup>886</sup>

Parce que la crise de la modernité n'a pas la même valeur en tous les points de la planète, parce qu'elle est autant synonyme de désillusion et de crainte, que d'effervescence et d'utopie, et parce que la postmodernité dans le discours qu'elle tient sur elle-même tend à oublier ce fait, Eduardo Mendieta remarque que la prétention hégémonique et universaliste de la postmodernité nie aux peuples non occidentaux, « la possibilité de nommer leur propre histoire et d'articuler leur propre discours autoréflexif »<sup>887</sup>. C'est alors à ce titre qu'Enrique Dussel formule son concept de transmodernité, sur lequel j'aurai l'occasion de revenir plus en détail, transmodernité qui désignerait précisément le projet utopique d'un dialogue horizontal entre les cultures, projet reposant sur l'effervescence intellectuelle liée à l'effondrement de l'hégémonie de la modernité.

Ainsi, cette démonstration concernant le lien entre la postmodernité et la colonialité m'amène à penser que le théâtre postdramatique ne remet pas en

---

<sup>886</sup> Edgardo Lander, « Modernidad, Colonialidad y Postmodernidad », *op. cit.*, p. 45. « No es lo mismo vivir la crisis de la modernidad y de la razón moderna desde el interior de sus centros intelectuales y políticos – y en particular por parte de las generaciones intelectuales y políticas que apostaron la vida, o por lo menos sus ilusiones, a la transformación racional, total del mundo –, que vivir la crisis de la modernidad desde la subalternidad y el sometimiento colonial. Mientras que para los primeros la crisis de la modernidad, de su razón y de sus ilusiones, se transforma en desilusión y desencanto, para los segundos ofrece la posibilidad de la descolonización de sujetos, imaginarios, memorias, identidades. Lo que para unos es escepticismo radical en relación a los proyectos colectivos, para otros son momentos de efervescencia intelectual, de recreación de identidades. Mientras que para unos es el fin de la Historia, para otros puede ser el comienzo de otras historias no-coloniales ». Je traduis.

<sup>887</sup> Eduardo Mendieta, « Modernidad, Posmodernidad y Poscolonialidad : una búsqueda esperanzadora del tiempo », dans Santiago Castro-Gómez, *Teorías sin disciplina, latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Mexico, Miguel Angel Porrúa, 1998, p. 159. « La posibilidad de nombrar su propia historia y de articular su propio discurso autoreflexivo ». Je traduis.

cause la colonialité du drame moderne colonial. En effet, bien qu'il se situe au-delà du drame que j'ai identifié comme la métaesthétique de la seconde forme de la modernité/colonialité, le fait qu'il puisse, le plus souvent, être compris comme une esthétique postmoderne, et que la postmodernité ne semble pas pouvoir remettre en cause la logique coloniale, empêche, selon moi, le théâtre postdramatique de prendre ses distances avec la colonialité à l'œuvre dans le drame. Mon propos ne consiste alors pas à dire que le théâtre postdramatique reconduit systématiquement la logique moderne et coloniale, mais de remarquer qu'il ne suffit pas de rompre esthétiquement avec le drame, pour en faire de même avec la colonialité. Autrement dit, la rupture esthétique n'est pas synonyme de rupture épistémique. C'est alors peut-être uniquement lorsque l'esthétique postdramatique – que je qualifie ainsi à défaut de mieux – se désolidarise du postmodernisme, lorsqu'elle n'est nullement le corollaire esthétique de la postmodernité, mais plutôt de la transmodernité, qu'elle est susceptible de mettre en perspective critique la colonialité du pouvoir. Or, il me semble nécessaire pour désigner ces esthétiques, certes au-delà du drame, mais surtout au-delà de la modernité et de la colonialité, de s'affranchir de la terminologie de postdramatique. En effet, cette terminologie floue et large risque soit d'occulter le caractère politique et éthique de telles esthétiques, soit d'inciter à penser qu'il suffit pour une esthétique de prendre ses distances avec le théâtre dramatique pour ne pas reconduire la logique de la colonialité qui était à l'œuvre en lui.

### 1.5.3. Le théâtre postdramatique et la politique organologique de la connaissance

Je voudrais désormais reprendre à mon compte les analyses de Fredric Jameson sur le postmodernisme, analyses que j'ai sciemment retardées jusqu'à présent. En effet, le lien qu'il trace entre postmodernisme et capitalisme tardif me permettra d'émettre une nouvelle hypothèse : celle consistant à penser que le théâtre postdramatique peut, le plus souvent, être compris comme le corollaire esthétique de la troisième forme de la modernité/colonialité. Avant d'entrer plus en profondeur dans la pensée capitale du théoricien américain, j'aimerais tout de même remarquer que Fredric Jameson ne fait qu'à de très rares occasions mention du théâtre dans ses analyses esthétiques, mais que pour autant, à l'instar d'Olivier Neveux, je pense que les traits non exhaustifs qu'il dresse du postmodernisme peuvent s'appliquer au théâtre, et désigner, plus particulièrement, le théâtre postdramatique.

Fredric Jameson dresse, tout d'abord, l'état des lieux des diverses positions relatives au postmodernisme. Il constate que s'opposent, d'une part, un anti-modernisme et un pro-postmodernisme, qui peuvent être ceux de Tom Wolf et de Charles Jencks, et d'autre part, un pro-modernisme et un anti-postmodernisme identifiés comme ceux de Jürgen Habermas et de Hilton Kramer. Cependant, bien que ces deux types de positionnement s'opposent sur le caractère politique et moral du postmodernisme, Fredric Jameson remarque qu'ils acceptent tous deux le terme de postmodernisme, et s'accordent donc sur « l'existence fondamentale d'une rupture décisive entre les moments moderne et postmoderne »<sup>888</sup>. Pour autant, il note, comme je l'ai fait plus haut dans ma démonstration, que certains rejettent « l'idée même d'une telle rupture historique et [...] par conséquent, implicitement ou explicitement, remettent en question l'utilité de la catégorie même de postmodernisme »<sup>889</sup>. De la sorte, les esthétiques postmodernes ne constitueraient qu'une « intensification dialectique du vieil élan moderniste vers l'innovation »<sup>890</sup>. Si Jean-François Lyotard, selon Fredric Jameson, juge positivement le postmodernisme, compris comme un modernisme régénéré, ce n'est pas le cas de Manfredo Tafuri qui invalide l'hypothèse « d'une nouvelle culture postmoderniste, [qu'il envisage] comme une simple dégénérescence des élans d'ores et déjà stigmatisés du haut modernisme »<sup>891</sup>. En effet, selon l'historien de l'architecture vénitienne, une transformation radicale de la culture est impossible sans une transformation des rapports sociaux en eux-mêmes, ce qui rend impossible l'hypothèse postmoderne. Or, Fredric Jameson note que ces divers positionnements politiques sur l'esthétique sont moralisants, qu'ils condamnent ou fassent l'éloge du postmodernisme. Il se propose alors, en bon marxien, de réaliser une analyse historique et dialectique du postmodernisme et de sortir des jugements moralisants de ses prédécesseurs et contemporains, pour « apprécier la nouvelle production culturelle en prenant pour hypothèse de travail une modification générale de la culture, elle-même liée à la restructuration sociale du capitalisme tardif en tant que système »<sup>892</sup>. L'expression est empruntée à Ernest Mandel et désigne la troisième forme de capitalisme qui commence avec, ou après, la Seconde Guerre mondiale. En effet, le capitalisme impérialiste ayant remplacé le capitalisme de marché aurait été remplacé, à son tour, par le capitalisme multinational, constituant un réseau mondial décentré. Pour autant,

---

<sup>888</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>889</sup> *Loc. cit.*

<sup>890</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 115.

l'ère de ce capitalisme tardif « n'est pas une époque nouvelle de développement du capitalisme, mais la poursuite du développement de l'époque impérialiste, du capitalisme des monopoles »<sup>893</sup>. Cette nouvelle ère découle selon Ernest Mandel, de la défaite du prolétariat européen en raison du fascisme, du chômage et de la guerre, permettant une croissance exponentielle du taux de plus-value. De la sorte, le capitalisme tardif n'est pas uniquement le résultat d'un développement économique, mais trouve également sa source dans la défaite des mouvements ouvriers des années 1920 et 1930, créant les conditions d'émergence de l'intensification de l'exploitation et de l'accumulation de capital. C'est donc dans ce contexte-ci que la troisième révolution technologique a pu se développer, tout comme la concentration internationale du capital. C'est le fleurissement, comme le souligne Fredric Jameson, des sociétés postindustrielles, et de ce qui les accompagne, à savoir :

[...] le commerce transnational d'une nouvelle division internationale du travail, une dynamique nouvelle et vertigineuse dans la banque et les places boursières internationales (comprenant l'énorme dette des Deuxième et Troisième Mondes), de nouvelles formes d'interrelation des médias (y compris des systèmes de transports comme la conteneurisation, les ordinateurs et l'automatisation, la délocalisation de la production dans les zones avancées du Tiers Monde) [...].<sup>894</sup>

Cette troisième ère du capitalisme renvoie donc à l'avènement de la société actuelle également appelée « société de consommation, société des médias, société de l'information, société électronique ou high-tech, etc. »<sup>895</sup>, à « une nouvelle domination américaine, économique et militaire, à travers le monde »<sup>896</sup>. Le terme tardif met, alors, l'accent sur le fait que le monde vécu s'est transformé de manière décisive et incomparable avec les anciennes modalités de la modernisation et de l'industrialisation impériales, qui relevaient d'une « rivalité entre les différents pouvoirs coloniaux »<sup>897</sup>. Or, cette transformation du monde ne relève pas uniquement du domaine économique, mais également du domaine culturel, et finalement cela revient à dire, comme le fait remarquer Fredric Jameson, que « la base, dans le troisième stade du capitalisme, génère ses superstructures selon une dynamique d'un nouveau type »<sup>898</sup>. C'est alors à ce titre

---

<sup>893</sup> Ernest Mandel, *Le Troisième Âge du Capitalisme*, Paris, Édition 10/18 Série « Rouge », 1976, p. 17.

<sup>894</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 31.

que le postmodernisme, compris non pas comme une esthétique, mais comme une dominante culturelle, correspond au volet culturel du capitalisme tardif, « à la consommation de la pure marchandisation comme processus »<sup>899</sup>, selon Fredric Jameson. L'auteur américain reprend brièvement la généalogie du terme et remarque qu'en architecture, il est employé pour désigner une sorte de populisme esthétique, « l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la Grande Culture et la culture dite commerciale, la culture de masse »<sup>900</sup>. Il remarque que les postmodernismes, architecturaux ou non, ont été fascinés par :

[...] ce paysage dégradé de la pacotille et du kitsch : la culture des séries TV et du *Reader's Digest*, la publicité et les motels, les spectacles de second ordre et les films hollywoodiens de série B, la soi-disant paralittérature avec ses romans de gare en format de poche et ses genres spécifiques – policier, science-fiction, *fantasy*, gothique, roman d'amour ou biographie populaire –, matériaux que les postmodernistes ne se contentent plus de citer comme un Joyce ou un Mahler ont pu le faire, mais qu'ils incorporent à leur substance même.<sup>901</sup>

Le postmodernisme intègre donc en son sein la culture populaire, la culture de masse, ce qui favorise le fait qu'aujourd'hui, la production esthétique se soit « intégrée à la production de marchandises en général »<sup>902</sup>. De plus, selon Fredric Jameson, l'expérimentation et l'innovation esthétique se voient, plus que jamais, dotées d'une fonction structurelle essentielle, par la pression économique enjoignant à produire frénétiquement « des flots toujours renouvelés de biens toujours plus nouveaux en apparence [...] à un rythme de remplacement toujours plus rapide »<sup>903</sup>. Enfin, Fredric Jameson remarque que les caractères choquants attribués aux esthétiques postmodernes « ne scandalisent plus personne et sont non seulement reçus avec la plus grande complaisance, mais se sont eux-mêmes institutionnalisés »<sup>904</sup>. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Muriel Plana concernant le théâtre postdramatique qui, selon elle, « prend insidieusement la place de la norme qu'il est censé critiquer »<sup>905</sup>, à tel point que « la transgression de la loi que cet art croit devoir sans cesse réaliser a pu devenir la loi de la

---

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>903</sup> *Loc. cit.*

<sup>904</sup> *Loc. cit.*

<sup>905</sup> Muriel Plana, *Théâtre et Politique, Modèles et concepts*, *op. cit.*, p. 55.



transgression »<sup>906</sup> et que cette transgression est « consensuelle et commercialement confortable parce que devenue systématique et répétitive »<sup>907</sup>.

Fredric Jameson s'adonne ensuite à une liste des traits esthétiques du postmodernisme, en abordant des œuvres, pour la plupart littéraires, picturales, architecturales, photographiques et cinématographiques. S'il serait trop long de rendre compte de ces traits de manière exhaustive, je me contenterai, ici, d'en citer quelques-uns, parmi lesquels la *depthlessness*, qui peut être comprise comme une superficialité liée à la culture de l'image et du simulacre du troisième âge du capitalisme. La fin du moi bourgeois entraîne, selon lui, « la fin du style, au sens de l'unique et du personnel, la fin du coup de pinceau caractéristique et distinctif »<sup>908</sup>. Avec cette fin du style, les artistes n'ont d'autres options que de se tourner vers le passé pour imiter les styles d'hier, en témoignent les constructions architecturales postmodernes se pensant comme des patchworks « qui cannibalisent sans ordre et sans principes, mais non sans brio, les styles architecturaux du passé »<sup>909</sup>. L'architecture ne sert que d'exemple, car cette imitation des styles d'hier est propre au postmodernisme, selon Fredric Jameson, qui parle à ce titre de « cannibalisation aveugle de tous les styles du passé »<sup>910</sup>. Ces imitations sont perçues, par le chercheur américain, comme des simulacres, dans « une société où la valeur d'échange s'est généralisée au point d'effacer le souvenir même de la valeur d'usage »<sup>911</sup>. Prenant la forme de pastiche, ou d'intertextualité, elles s'offrent comme une immense accumulation d'images, de spectacle. En ce sens, Fredric Jameson qualifie la structure du postmodernisme comme schizophrène en reprenant le concept à Lacan, dans le sens où elle procède d'un affaiblissement de l'historicité par sa cannibalisation du passé. Or, à cette crise du rapport au temps, répond, selon l'auteur américain, nécessairement une crise de l'espace. En effet, si le sujet a perdu sa capacité à organiser le temps de manière cohérente en termes de passé, de présent et de futur, « il devient assez difficile de voir comment les productions culturelles d'un tel sujet pourraient aboutir à autre chose qu'à des tas de fragments, et à une pratique de l'hétérogène, du fragmentaire arbitraire et de l'aléatoire »<sup>912</sup>. C'est alors que les œuvres

---

<sup>906</sup> *Loc. cit.*

<sup>907</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>908</sup> Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>911</sup> *Loc. cit.*

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 68.

postmodernes se caractérisent par leur hétérogénéité, souvent favorisée par les techniques de collage et de montage, ressemblent à « un fourre-tout, un bric-à-brac de sous-systèmes décousus »<sup>913</sup>. Ensuite, les postmodernes paraissent, selon Fredric Jameson, fascinés par l'usage des nouvelles technologies, et il explique cela par la valeur métaphorique de celles-ci, par leur capacité à « offrir un raccourci représentationnel pertinent pour comprendre ce réseau de pouvoir et de contrôle que nos esprits et nos imaginations ont encore plus de mal à saisir : l'ensemble du réseau mondial décentré du troisième âge du capital »<sup>914</sup>. Enfin, Fredric Jameson montre que les œuvres postmodernes peuvent être définies comme « un flux de signes qui s'oppose à la signification, dont la logique interne fondamentale est l'exclusion de l'émergence de thèmes en tant que tels, et qui, par conséquent, cherche à court-circuiter les tentations interprétatives traditionnelles »<sup>915</sup>. Ainsi, cette liste non exhaustive des caractéristiques du postmodernisme m'amène à penser, à l'instar d'Olivier Neveux, que le théâtre postdramatique correspond esthétiquement à ce que Fredric Jameson nomme le postmodernisme.

Or, c'est parce que les analyses esthétiques de Fredric Jameson me semblent décrire certains traits du théâtre postdramatique et parce que le postmodernisme est compris comme le volet culturel du capitalisme tardif identifié par Ernest Mandel, que j'ai tendance à voir dans le théâtre postdramatique un des corollaires esthétiques de la troisième forme de la modernité/colonialité. J'aimerais, tout d'abord, rappeler la définition qu'Aníbal Quijano<sup>916</sup> donne de la colonialité. Pour lui, il s'agit de la clé analytique qui permet de mettre en lumière la manière avec laquelle la modernité et le capitalisme marchent de pair. En effet, je le rappelle, pour Aníbal Quijano<sup>917</sup> la colonialité correspond au patron structurel du pouvoir et se forme, historiquement, à partir de l'association, d'une part, d'un système de domination prenant sa source de la classification de la population mondiale, et d'autre part, d'un système d'exploitation, qui articule toutes les formes de contrôle du travail autour du capitalisme internationalisé. Bien qu'il date la formation du capitalisme au XII<sup>e</sup> siècle, il faut attendre, selon lui, la conquête de l'Amérique, pour que le

---

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>914</sup> *Loc. cit.*

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>916</sup> Aníbal Quijano, « Colonialidad y Modernidad-Racionalidad », *op. cit.*

<sup>917</sup> Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina », in Edgardo Lander, *La Colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales, op. cit.*, p. 201-246.

capitalisme se constitue comme un modèle d'exploitation mondial et hégémonique. Si même Karl Marx identifie la conquête de ce continent comme nécessaire à la suppression et au remplacement des anciennes formes économique-sociales, par l'apport de richesses que cette conquête permet, Aníbal Quijano souligne également que la naissance du capitalisme dans sa forme internationalisée a aussi été rendue possible par la normalisation de la classification raciale et la logique de substituabilité des vies humaines. Cette normalisation a alors permis, selon le sociologue péruvien, la mise en place du capitalisme telle que nous le connaissons, à savoir, un mode de production et un système de contrôle du travail réunissant « toutes les formes connues d'exploitation dans une unique structure de production de marchandises pour le marché mondial »<sup>918</sup>. Comme le note David Harvey<sup>919</sup>, l'expansion impériale de l'Europe, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, permet d'établir un contrôle de la plus haute efficacité sur les espaces périphériques pourvoyeurs de main d'œuvre, de richesses naturelles et où il est possible de vendre les produits manufacturés. Finalement, l'institution du colonialisme comme modèle politique, que la conférence de Berlin de 1885 pérennise, semble permettre l'émergence de ce qu'Ernest Mandel nomme le capitalisme impérial. Or, si la colonialité et le capitalisme fonctionnent de pair, sont consubstantiels, il semble logique de penser que le capitalisme dans sa dernière version, celle qu'Ernest Mandel nomme tardive, fonctionne également de concert avec la colonialité.

Pour soutenir cette hypothèse, j'aimerais revenir sur la définition que Walter Mignolo donne de la troisième modalité de la modernité/colonialité. Comme je l'ai déjà indiqué, pour lui, cette troisième forme correspond à l'organo-politique de la connaissance, et plus particulièrement, à une pluralité de centres interconnectés par un même projet économique, à savoir le capitalisme libéral. Selon le sémiologue argentin, cette organo-politique, qu'il nomme ainsi faute d'avoir trouvé un terme plus adéquat<sup>920</sup>, prend sa source dans la fin de la Seconde Guerre mondiale qui, d'une part, fait des États-Unis la principale puissance hégémonique et assure la domination des pays vainqueurs, et d'autre part, reconfigure le capitalisme et la modernité autour de la notion de développement. À ce titre le discours d'Harry Truman de 1949 est symptomatique de cette

---

<sup>918</sup> Pablo Quintero, « Desarrollo, Modernidad y Colonialidad », *Revista de Antropología Experimental*, n°13, 2013, p. 75. « [...] todas las formas conocidas de explotación en una única estructura de producción de mercancías para el mercado mundial ». Je traduis.

<sup>919</sup> David Harvey, *El Nuevo Imperialismo*, Madrid, Akal, 2003.

<sup>920</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit., p. 84.

reconfiguration, comme le note Pablo Quintero pour qui la création d'institutions telles que le FMI ou la Banque mondiale favorise cette nouvelle rhétorique du développement. Cette troisième phase de la modernité/colonialité, épaulée par les grandes institutions précédemment nommées, reconfigure alors, selon Arturo Escobar<sup>921</sup>, les paramètres de la classification de la population mondiale en fonction de ceux dictés par une économie libérale. En réalité, comme le fait remarquer Pablo Quintero<sup>922</sup>, ceci ne dissout pas les anciennes formes de classification orchestrées par la colonialité du pouvoir, mais y articule le concept de sous-développement qui caractérise et infériorise une large tranche de la population au niveau planétaire. Ceux et celles qui ont été perçus comme des païens à christianiser, des barbares à civiliser, sont maintenant, à développer. Or, non seulement, ce sous-développement est présenté comme ontologique, mais il ne se cantonne pas à la dimension économique, puisqu'il concerne également le secteur politique, social, culturel, sanitaire, philosophique, pour ne citer qu'eux. Ainsi, la troisième forme de la modernité/colonialité reconduit bien la différence coloniale classifiant et hiérarchisant la population mondiale. Cette classification a été, selon Pablo Quintero, intériorisée à tel point que le développement a été mythifié. En effet, le capitalisme libéral est perçu par les nations, communautés ou individus jugés sous-développés, comme un moyen de rattraper le progrès universel et de se hisser à un niveau supérieur, à tel point, que, comme le remarque Enrique Dussel, il n'y a pas un pays du Tiers-Monde qui ne compte une institution qui n'ait pour objectif la poursuite du développement tel qu'il est conçu dans sa version capitaliste et libérale. Or, cette poursuite du développement entraîne, selon Pablo Quintero, une intensification de l'exploitation et favorise l'implantation dans les pays du Tiers-Monde d'entreprises ayant délocalisé et ainsi, une nouvelle division internationale du travail. Au final, il semble donc que ce que Walter Mignolo nomme la troisième forme de la modernité corresponde à la troisième forme du capitalisme qu'Ernest Mandel nomme le capitalisme tardif. Les deux notions semblent, en effet, mettre en exergue les traits constitutifs de l'organisation globale du système-monde actuel, à savoir l'intensification de l'exploitation et de l'accumulation de capital, la mise en place d'un capitalisme multinational, constituant un réseau mondial décentré, et l'hégémonie économique, politique, militaire et culturelle des États-Unis. Il me semble que ce qui différencie tout de même les deux notions, c'est que l'organo-politique de la connaissance définie par Walter Mignolo met l'accent

---

<sup>921</sup> Arturo Escobar, *La Invención del tercer mundo*, Bogota, Norma, 1998.

<sup>922</sup> Pablo Quintero, « El Desarrollo como idea/fuerza », in Carlos Pescader, Martín Díaz, *Descolonizar el presente. Ensayos críticos desde el Sur*, Neuquén, UNCO, 2012.

sur la différence coloniale que produit et reconduit la troisième modernité, sur la hiérarchisation et la classification de la population à l'échelle mondiale, sur l'infériorisation d'une partie significative de la planète, alors que celle d'Ernest Mandel l'occulte. Cela est, d'ailleurs, peu surprenant, dans la mesure où Ernest Mandel est marxiste et que les marxismes, comme nous l'avons vu, ne prennent pas en considération la normalisation de la classification raciale comme caractère constitutif du capitalisme.

Pour autant, si le capitalisme tardif correspond à la troisième forme de la modernité/colonialité, et si le théâtre postdramatique, lorsqu'il est assimilé au théâtre postmoderne, provient de la logique du capitalisme tardif qu'il reconduit, comme le défend Fredric Jameson, alors il semble logique de penser que le théâtre postdramatique est le fruit de la troisième modernité/colonialité dont il reconduit également la logique. Ainsi, c'est ce détour par la pensée d'Ernest Mandel et de Fredric Jameson qui m'a permis d'envisager le théâtre postdramatique comme un des corollaires esthétiques de l'organo-politique de la connaissance.



Dans une logique analogue à celle des penseurs décoloniaux, et notamment de Walter Mignolo et d'Enrique Dussel, pour qui le projet décolonial passe, entre autres, par une relecture « de la vision *standard* [...] de cette histoire universelle [...] qui, en étant eurocentrée, a construit une interprétation distorsionnée »<sup>923</sup>, j'ai alors tenté de relire l'histoire des formes canoniques, des grandes tendances et principaux concepts du théâtre européen et mexicain, dans un mouvement de va-et-vient avec les apports des études décoloniales.

Cette lecture croisée était motivée, comme je l'ai déjà indiqué, par un présupposé consistant à penser qu'une forme ou une théorisation dramatique est toujours idéologique, dans la mesure où elle naît dans un contexte historique, social et politique précis dont elle est susceptible de reconduire l'idéologie. C'est donc sur la base de ce présupposé que je me suis demandé si certaines formes ou concepts dramatiques européens et mexicains reconduisaient la rhétorique de la modernité et la logique de la colonialité, et que j'ai entamé ce dialogue entre histoire du théâtre et de ses concepts d'une part, et études décoloniales, d'autre part. De ce rapport croisé, j'ai identifié trois corollaires esthétiques aux différentes formes de la modernité/colonialité définies par Walter Mignolo : la *comedia nueva*, le drame moderne et colonial polymorphique, et le théâtre postdramatique quand il est lié au postmodernisme. Aux côtés de ces formes et tendances (post)dramatiques, il en figure certainement bien d'autres que je n'ai même pas soupçonnées, et qui, à mon sens, mériteraient d'être étudiées à la lueur d'un dialogisme entre études décoloniales et théâtrales.

Par ailleurs, il existe sans doute, au sein des diverses formes canoniques ou grandes tendances du théâtre européen et mexicain que j'ai considérées comme modernes et coloniales, des œuvres qui se soustraient à cette rhétorique moderne et à cette logique coloniale, et une analyse approfondie et minutieuse de ces œuvres serait certainement à même de rendre intelligibles les modalités de cette soustraction. Je n'ai pu mener une pareille étude dans ce travail qui se voulait transversal, et donc par nature, global, général. Il s'agissait, je le rappelle, de m'appuyer sur les principales caractéristiques de chaque forme ou tendance canonique, de chaque nouvelle théorisation – caractéristiques identifiées par les historiens et historiennes, les critiques, théoriciens ou théoriciennes du théâtre – pour mettre en place un dialogue entre les études décoloniales et théâtrales ; et

---

<sup>923</sup> Enrique Dussel, « Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación) », [en ligne], URL : <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf>, dernière consultation le 20/08/2020. « la visión *standard* [...] de la misma historia universal [...] que al ser "eurocéntrica" construía una interpretación distorsionada ». Je traduis.

non d'analyser en détail un large corpus correspondant à chaque forme, théorisation ou tendance. Ainsi, chacun des points que j'ai abordés jusqu'à présent mériterait d'être étudié isolément et de faire l'objet d'une recherche à part entière à la croisée des études décoloniales et théâtrales : il faut donc considérer cette première partie comme une ébauche de recherches fixant des axes principaux, des lignes directrices, qui seront, certainement, amenés à être étayés, creusés, approfondis, repensés, discutés, par la suite. Il me semble, cependant, que l'aspect transversal de mon travail de recherches impliquant, nécessairement, une apparente superficialité de chaque point traité, n'invalide pas pour autant les constats effectués et les hypothèses avancées. Il m'apparaît d'ailleurs que ce tour d'horizon historico-théorique dialoguant avec les études décoloniales peut, peut-être, s'offrir comme un exemple d'une recherche dialogique entre études théâtrales et études décoloniales.

Au terme de cette première partie, le lecteur ou la lectrice pourra peut-être craindre que j'adopte un point de vue pessimiste, n'ayant jusqu'alors identifié aucune forme dramatique interrogeant ou mettant en crise la modernité/colonialité, et instaurant un dialogue entre la modernité et d'autres cultures, dialogue qu'Enrique Dussel nomme transmoderne. Mais cette identification, comme je l'ai annoncé, fera l'objet de ma seconde partie.



2. DE **L'EXISTENCE**  
**D'ESTHÉTIQUES**  
DRAMATIQUES FÉMINISTES  
TRANSMODERNES : LES  
**ŒUVRES D'ELENA** GARRO, DE  
VERÓNICA MUSALEM ET DE  
CONCHI LEÓN



J'aimerais, désormais, centrer mon étude sur l'analyse de sept œuvres de trois dramaturges mexicaines, pour commencer à tracer les contours d'esthétiques transmodernes et féministes. Pour ce faire, je voudrais très brièvement rappeler le concept de transmodernité d'Enrique Dussel. Tout d'abord, selon le philosophe mexico-argentin, l'eurocentrisme caractérisant le système-monde global actuel n'est âgé que de deux cents ans. Certes, pour lui, la modernité naît en 1492, lorsque Christophe Colomb accoste sur les rivages américains. Tout comme Walter Mignolo, il pense donc que la colonisation de l'Amérique latine « a été un moment constitutif de la modernité »<sup>924</sup>. Pour autant, selon lui, l'Europe ne devient pas le centre du monde durant cette première modernité. Il dit :

La modernité (capitalisme, colonialisme, premier système-monde) n'est pas contemporaine de l'hégémonie mondiale de l'Europe, jouant la fonction de "centre" du marché par rapport aux autres cultures. La « centralité » du marché mondial et la modernité ne sont pas des phénomènes synchrones. L'Europe moderne devient « centre » après avoir été « moderne ».<sup>925</sup>

Certes, la « Découverte »<sup>926</sup> de l'Amérique donne naissance à la première modernité, prise en charge par l'Espagne et le Portugal ; pour autant il ne faut pas oublier, selon le philosophe, la place centrale de la Chine dans les relations commerciales internationales jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il rappelle à ce propos que :

nous devons prendre conscience que l'Europe avait une position périphérique par rapport à l'espace économique et culturel de l'Asie continentale, bien qu'elle y soit réarticulée pour la première fois au XV<sup>e</sup> siècle, après en avoir été écartée par l'expansion musulmane qui au XII<sup>e</sup> siècle l'avait séparée du continent afro-asiatique.<sup>927</sup>

---

<sup>924</sup> Enrique Dussel, « Transmodernidad e Interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación) », *op. cit.* p. 16. « fue un momento constitutivo de la Modernidad ». Je traduis.

<sup>925</sup> *Loc. cit.*, « la Modernidad (el capitalismo, el colonialismo, el primer sistema-mundo) no es coetánea a la hegemonía mundial de Europa, jugando la función de "centro" del mercado con respecto a las restantes culturas. "Centralidad" del mercado mundial y Modernidad no son fenómenos sincrónicos. La Europa moderna llega a ser "centro" después de ser "moderna" ». Je traduis.

<sup>926</sup> Les guillemets signalent que ce terme est eurocentré, moderne et colonial.

<sup>927</sup> Enrique Dussel, « Sistema-mundo y "transmodernidad" », in *Modernidades coloniales : otros pasados, historias presentes*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004, p. 212. « debemos tener conciencia de que esa Europa tenía significación periférica en referencia al espacio económico y cultural continental asiático, aunque ahora rearticulada por primera vez en el siglo XV, desde la antigua expansión musulmana que en el siglo VII la había separado del continente afroasiático ». Je traduis.

Il explique donc comment la Chine, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, est au centre du commerce international et que l'Europe « durant trois siècles, n'a pu acheter dans ce fameux marché chinois, que grâce à l'argent d'Amérique latine (du Pérou et du Mexique principalement) »<sup>928</sup>. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'au moment de la Révolution Industrielle que l'Europe commence « à être le centre du marché mondial »<sup>929</sup>. Parce que l'hégémonie et la centralité de l'Europe n'ont alors que deux cents ans, Enrique Dussel affirme que les cultures millénaires que la modernité/colonialité a dépréciées, infériorisées, ignorées n'ont jamais disparu, qu'elles ont survécu dans le silence, l'indifférence ou le mépris. Or, selon lui, ces cultures s'offrent comme une alternative à la modernité, de par leur positionnement d'extériorité vis-à-vis de cette dernière. Elles sont capables d'offrir, depuis un autre lieu, « des solutions absolument impossibles pour la seule culture moderne »<sup>930</sup>. Tout comme Walter Dignolo affirme qu'une critique décoloniale ne peut avoir lieu que depuis la différence coloniale, depuis l'expérience effective des damnés de la terre, Enrique Dussel, reprenant à son compte le concept d'Extériorité introduit par E. Lévinas, pense qu'une alternative à la modernité, qu'un au-delà de la modernité, n'est possible que depuis cette même position d'extériorité. La transmodernité, cet au-delà de la modernité donc, se conçoit alors comme un projet utopique reposant sur l'auto-valorisation de ces cultures millénaires extérieures à la modernité, dépréciées et niées par ses soins, sur la prise de conscience du différentiel de pouvoir entre la modernité et ces autres cultures, et sur l'instauration d'un dialogue horizontal interculturel.

C'est alors en partant de cette hypothèse selon laquelle toute alternative à la modernité ne peut prendre sa source que dans une position d'extériorité par rapport à celle-ci, que j'ai cherché au sein d'un corpus mexicain des formes dramatiques susceptibles de procéder à une revalorisation épistémique de ce qui a été méprisé par la modernité/colonialité, à une exhibition du différentiel de pouvoir propre à la colonialité, et à l'instauration d'un dialogue interculturel horizontal. C'est donc en partant de cette hypothèse que je me suis mise à chercher des œuvres féministes et transmodernes. Pour autant, si le Mexique en particulier, ou l'Amérique latine en général, se situe dans cette extériorité de la modernité, selon Enrique Dussel, il existe une extériorité à l'intérieur même de la modernité. Il dit :

---

<sup>928</sup> Enrique Dussel, « Transmodernidad e Interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación) », *op. cit.* p. 17. « Sólo había podido comprar en dicho mercado chino durante tres siglos gracias a la plata de América Latina (del Perú y México principalmente) ». Je traduis.

<sup>929</sup> *Loc. cit.*, « a ser el centro del mercado mundial ». Je traduis.

<sup>930</sup> *Loc. cit.*, « soluciones absolutamente imposibles para la sola cultura moderna ». Je traduis.

La même chose se passe dans les cultures régionales dominées et réduites au silence dans la modernité européenne elle-même, par exemple, dans les cultures galicienne, catalane, basque ou andalouse en Espagne ; celles des diverses régions ou nations culturelles en Italie, en particulier le Mezzogiorno [...] et au Royaume-Uni lui-même, où les Écossais, les Irlandais et d'autres peuples se battent pour la reconnaissance de leur identité. Il en va de même avec les peuples des premières nations au Québec et au Canada, et avec les minorités aux États-Unis, en particulier les Afro-Américains et les Hispaniques.<sup>931</sup>

Il ajoute que la présence de migrants, en Europe, favorise cette position d'extériorité à l'intérieur de la modernité. De manière assez similaire, Walter Mignolo pense, il me semble, une extériorité interne à la modernité qu'il nomme la différence impériale interne. Si, initialement, elle est posée par Bartolomé de Las Casas dans sa distinction hiérarchique entre Chrétiens et non-Chrétiens, elle se sécularise, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour créer une distinction entre les pays du nord de l'Europe, et ceux du sud, puis au XX<sup>e</sup> siècle entre les pays de l'ouest de l'Europe et ceux de l'est<sup>932</sup>. Il me semble que de telles hiérarchisations sont toujours en vigueur, et prennent des formes diverses, passant de l'islamophobie aux politiques européennes drastiques établies, par exemple, à l'encontre de la Grèce. Si une extériorité au sein même de la modernité existe, je fais alors l'hypothèse que des formes artistiques en général, et dramatiques en particulier, européennes ou états-uniennes, remettent en cause la hiérarchisation des cultures, des épistémès et des êtres, ainsi que l'imposition de la raison comme unique moyen d'accès à la vérité, érigées et imposées par la modernité/colonialité.

Pour autant, tout en ayant conscience que des œuvres transmodernes pouvaient certainement exister sur le territoire que j'habitais avec mon corps, œuvres dont l'accès aurait été, par ailleurs, sûrement plus aisé ; c'est vers le Mexique que j'ai choisi de me tourner, et plus particulièrement vers des œuvres

---

<sup>931</sup> Enrique Dussel, « Sistema-mundo y "Transmodernidad" », in *Modernidades coloniales : otros pasados, historias presentes*, op. cit., p. 222-223. « Acontece lo mismo en las culturas regionales dominadas y silenciadas dentro de la misma modernidad europea: por ejemplo, en las culturas gallega, catalana, vasca o andaluza en España; la de diversas regiones o naciones culturales de Italia, en especial el Mezzogiorno; [...] y del mismo Reino Unido, donde los escoceses, irlandeses y otros pueblos luchan por el reconocimiento de su identidad; lo mismo que los habitantes de Quebec en Canadá y las minorías en Estados Unidos, en especial los afroamericanos e hispanos ». Je traduis.

<sup>932</sup> Voir à ce sujet : Walter Mignolo, *Historias locales-diseños globales : colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, op. cit.

écrites par des femmes<sup>933</sup>. J'analyserai donc sept pièces rédigées par des dramaturges mexicaines et je tenterai d'identifier leurs mécanismes dramatiques, afin de voir si et comment l'esthétique peut être un levier du politique, si et comment elle met en place une monstration de la colonialité du pouvoir, une revalorisation épistémique, et un dialogue entre la modernité et des cultures millénaires. Parce que le temps imparti à une thèse de doctorat est limité et parce que mes recherches étaient déjà ambitieuses, j'ai circonscrit mon corpus à sept œuvres de trois dramaturges mexicaines. Pour autant, je juge que les pièces étudiées sont représentatives, d'une part, de la dramaturgie de ces trois autrices, et d'autre part, d'un type de théâtre politique mexicain que j'ai pu voir ou lire, pendant mon séjour au Mexique, et durant les cinq dernières années. Je pense, notamment, aux pièces mexicaines *Nuc* d'Elena Guiochins, *La Herencia de los nabnales* de Josué Ammanza, ou encore à *El Juego de la creación* et *Ciudad de Dioses* de Marco Antonio Novelo Villega. Sur cette dernière pièce, je voudrais seulement faire part, au lecteur ou à la lectrice, des quelques remarques suivantes que Kenzi Guerrero Miyamoto fait figurer dans le prologue :

Il est normal que les œuvres utilisent des faits historiques ; il y a toujours eu de telles œuvres. La différence dans *Ciudad de Dioses*, c'est l'étude approfondie des mythes préhispaniques mexicains ; mythes qui en leur temps étaient une réalité palpable et [...] maintenant, ils ne sont qu'une partie d'un imaginaire populaire très peu reconnaissable en raison d'une faible diffusion de ce que signifie le panthéon aztèque. Dans les écoles, on ne donne que de brefs profils des divinités de l'ancien Mexique, les reliant à des monographies et à une didactique peu convaincante de l'histoire, du moins pas si drôle. [...] Le savoir-faire de l'auteur, c'est de défendre les mythes antiques d'une manière moderne, afin que le lecteur d'aujourd'hui puisse mieux les apprécier et les comprendre.<sup>934</sup>

Si, je l'espère, ces quelques phrases ont eu le mérite d'attiser la curiosité du lecteur ou de la lectrice, de lui donner peut-être envie de s'aventurer dans la

---

<sup>933</sup> Comme expliqué en introduction, ce choix prend sa source de mon expérience de vie au Mexique, des textes dramatiques que j'y ai découverts et de la curiosité qu'ils ont suscitée chez moi. Il s'enracine également dans la volonté de me servir du cadre institutionnel au sein duquel je réalise cette recherche pour donner de la visibilité à des pièces de femmes que je juge de qualité, mais qui ne bénéficient pas de la même notoriété que celles d'hommes. C'est donc dans l'optique de participer à la construction d'un matrimoine théâtral que mon choix de corpus s'est orienté.

<sup>934</sup> Marco Antonio Novelo Villega, *Ciudad de Dioses*, version en ligne Kindle, 2020. « Es normal que las obras hagan uso de los hechos históricos; siempre las ha habido. La diferencia en *Ciudad de Dioses* es el estudio profundo de los mitos prehispánicos mexicanos; mitos que en su tiempo eran una realidad palpable y que [...] ahora sólo forman parte de un imaginario popular muy poco reconocible debido a una débil difusión de lo que el panteón azteca significa. En las escuelas, apenas si se dan breves semblanzas de las deidades del México antiguo relacionándolas con monografías y con una didáctica de la historia poco convincente, al menos no tan divertida. [...] El acierto del autor está en reivindicar los antiguos mitos de una forma moderna, para que el lector de hoy los pueda apreciar y entender mejor ». Je traduis.

lecture de la pièce de Marco Antonio Novelo Villega, elles visaient surtout à montrer que, selon moi, un théâtre participant d'une revalorisation épistémique des cultures dépréciées par la modernité/colonialité telle que la culture aztèque, par exemple, existe au Mexique dans des modalités diverses, et que les pièces que j'ai choisi d'étudier dans mon corpus sont alors représentatives de ce théâtre mexicain. Plus généralement, mais ayant très peu creusé la question, j'émet l'hypothèse, qui nécessiterait d'être démontrée dans d'autres travaux, qu'en Amérique latine, un type de théâtre analogue se déploie, qu'il exhibe le différentiel de pouvoir propre à la modernité/colonialité, tout en revalorisant ce qu'elle a déprécié et en instaurant un dialogue horizontal entre les diverses cultures. Pour l'heure, il ne s'agit que d'une hypothèse, et c'est donc vers le théâtre mexicain plus particulièrement que je me tourne. Pour autant, parce que je considère que les sept pièces étudiées sont représentatives d'un certain type d'esthétiques, au moins au Mexique, que j'appelle transmodernes et féministes, comme le lecteur ou la lectrice l'aura compris, ma seconde partie prend la forme d'une théorisation de ces esthétiques, à partir de l'analyse des pièces constituant mon corpus.

Cette analyse me permet de distinguer trois modalités de ce que je nomme le drame féministe transmoderne. J'utilise le terme « drame », car mon étude porte uniquement sur des textes dramatiques et non sur des spectacles faisant l'économie de la primauté et de la centralité du texte de théâtre, et/ou favorisant « la performance théâtrale au présent, accomplie par des acteurs qui ne font plus semblant d'être des personnages, devant des spectateurs »<sup>935</sup>. Autrement dit, mon étude porte sur des œuvres, ayant certes, parfois, renoncé à la notion de fable, de personnage ou de dialogue, mais pas à celle de textocentrisme. C'est donc à ce titre que je parlerai de drame. Pour autant, l'utilisation du terme « drame », pour me référer à ce textocentrisme, ne signifie nullement que ce que Hans-Thies Lehmann a regroupé sous l'appellation, peut-être trop générique, de théâtre « postdramatique », soit dépourvu d'une certaine forme de dramaticité. Il s'agit simplement de signifier que dans les œuvres que j'étudie, le texte est premier et central, et non absent, quasi-absent, secondaire, ou traité sur le même plan que d'autres matériaux scéniques. Je considère donc que le drame féministe transmoderne est l'une des modalités que peuvent prendre les esthétiques féministes transmodernes. Il m'apparaîtrait alors pertinent d'étudier ce que Joseph Danan nomme le théâtre traversé par la performance, ou par « l'état

---

<sup>935</sup> Joseph Danan, *Entre Théâtre et Performance*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016., p. 13.

d'esprit performatif»<sup>936</sup>, au prisme des études décoloniales, afin de repérer d'autres modalités d'esthétiques féministes et transmodernes. Pour l'heure, je me centrerai sur le drame féministe et transmoderne, et sur les manières dont il met en crise la colonialité du pouvoir, procède à une revalorisation épistémique, et met en place les conditions d'un dialogue entre la modernité et des cultures millénaires<sup>937</sup>.

## 2.1. Le drame féministe transmoderne : diversalité et pluriperspectivisme des jeux de rêves, des drames à stations et de la dédramatisation

Le premier trait principal des esthétiques féministes et transmoderne, que j'ai pour l'heure identifié, se centre sur la diversalité et le pluriperspectivisme qu'offrent les jeux de rêves, les drames à station, et la dédramatisation. Ces trois termes proposés par Jean-Pierre Sarrazac, sont trois modalités, non exhaustives, du drame-de-la-vie, qu'il nomme également rhapsodique. Ce drame-de-la-vie s'oppose au drame-dans-la-vie que Peter Szondi nommait drame classique, à savoir un drame absolu, déroulant une action interpersonnelle au présent et fondé sur la primauté du dialogue. Mais ce drame-de-la-vie n'est pas plus épique qu'il n'est postdramatique pour Jean-Pierre Sarrazac. S'écartant des conceptions szondiennes et Lehmanniennes, il considère que dans les années 1880, en Europe, le drame mute, se place à l'aune d'un nouveau paradigme, paradigme qu'il nomme rhapsodique et qui, selon lui, est toujours d'actualité. Ce drame européen contemporain est, pour l'auteur, mu par un désordre et ce désordre correspond à :

la massification consubstantielle à la société industrielle et qui s'aggrave dans le monde post-industriel, c'est la perte de sens dans l'univers postmoderne, c'est l'état

---

<sup>936</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>937</sup> Pour ce faire, je réutiliserai, entre autres, les concepts proposés par le groupe de recherche Poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris - 3. Il ne s'agit nullement, pour autant, d'en déduire que les formes dramatiques européennes, à partir du carrefour naturalo-symboliste, sont toutes transmodernes et féministes. Mais, parce que les œuvres que j'étudie présentent certains traits communs avec ce que ce même groupe nomme le drame moderne et contemporain, et parce que je souhaite établir un rapport dialogique entre études décoloniales et théâtrales, il m'est apparu opportun de convoquer des concepts déjà théorisés. Ainsi, le recours à de tels mots clés, pour la plupart présentés dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, me permet de montrer si et comment l'esthétique peut se faire le levier d'une mise en crise du monologisme de la modernité, si et comment l'instauration d'une pluri-versalité peut reposer sur des mécaniques esthétiques particulières.



général de la planète à l'heure de la globalisation. C'est la dévastation généralisée. C'est l'écho sans fin d'Auschwitz et de Hiroshima.<sup>938</sup>

Pour Jean-Pierre Sarrazac, le drame, à partir des années 1880, devient libre et hétérogène, ne cesse de se réinventer, de rompre avec le drame-dans-la-vie. Il mêle alors le régime dramatique, épique et lyrique et, en ce sens, devient rhapsodique. Le jeu de rêves est alors une des modalités de ce drame-de-la-vie. Si l'expression vient du *Songe* de Strindberg, elle désigne tout drame reposant sur la logique associative du rêve et qui « brouille les frontières entre le rêve et la réalité »<sup>939</sup>. Il s'agit d'un genre hybride qui procède à une « décomposition dramatique »<sup>940</sup>, qui morcelle, redistribue « les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler réalité »<sup>941</sup>. Le jeu de rêve, à l'image d'un songe, « brise définitivement toute linéarité et toute causalité »<sup>942</sup>, rompt avec l'assemblage chronologique et la logique des actions du drame-dans-la-vie, élabore un monde où « le temps et l'espace n'existent pas »<sup>943</sup>. Assemblage hétérogène, « la pièce-jeu de rêves se présente comme une libre composition, un agrégat, une mosaïque, une *revue* de petites formes »<sup>944</sup>. Comme une nuit est faite de rêves qui se succèdent dans un enchaînement dénué de logique, la pièce-jeu de rêves est un assemblage de divers fragments. À l'instar du songe, les opposés et les contradictions s'amoncellent dans le jeu de rêves qui se dresse sous le signe de l'oxymore. Cette accumulation incohérente de fragments qui introduit de l'aléatoire, de l'incertitude, du doute, au sein du drame-dans-la-vie, ouvre l'horizon des possibles, « crée un monde multiple, véritablement dialogique dont Bakhtine pensait qu'il était le privilège du roman »<sup>945</sup>. Certains jeux de rêves, dont les personnages « sont promus à tour de rôle rêveur, conscience spéculaire de la pièce »<sup>946</sup>, s'offrent alors, selon Jean-Pierre Sarrazac, comme des variations autour d'un même thème et comme véritablement polyphoniques. Le drame à stations, quant à lui, reprend, d'une certaine manière, l'héritage du théâtre médiéval. Il

---

<sup>938</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>939</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 58.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>941</sup> *Loc. cit.*

<sup>942</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>943</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, *op. cit.*, p. 58.

<sup>944</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, *op. cit.*, p. 65.

<sup>945</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*

<sup>946</sup> *Loc. cit.*

découpe le parcours du personnage « en un certain nombre de stations »<sup>947</sup>. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, le terme de station « ne doit pas être pris dans le sens commun de halte, ou de pause, mais dans celui, d'origine religieuse, de lieu dans – ou devant (s'il s'agit d'un autel) – lequel on s'arrête pour prier au cours d'une procession »<sup>948</sup>. Pour autant, il ne s'agit pas nécessairement d'un théâtre religieux : la station peut être sécularisée, le personnage du drame à stations n'est pas nécessairement un pèlerin, mais il est tout de même itinérant, voire errant, ou en quête de quelque chose. Le drame retrace alors des étapes de cette itinérance, de cette quête ; il procède par « succession de tableaux autonomes »<sup>949</sup>, de sauts, de bonds. Enfin, la dédramatisation repose sur les procédés de rétrospection, d'anticipation, d'optation, de répétition-variation et d'interruption. Alors que le drame canonique, autrement appelé drame-dans-la-vie ou drame classique, repose sur la progression linéaire de la fable, le drame-de-la-vie ou rhapsodique, avec ses « remémorations, réminiscences, reviviscences »<sup>950</sup>, opère une rétrospection, ou une anticipation sur la fable. Il travaille également à élargir le champ des possibles, il multiplie les versions divergentes et incompatibles, « s'emploie à relativiser les faits en jouant du principe d'incertitude, à pluraliser le sens, à multiplier les possibles, quitte à entraîner parfois ses spectateurs dans l'impasse d'un relativisme absolu »<sup>951</sup>. Ce jeu sur les possibles, Jean-Pierre Sarrazac l'appelle l'optation. Il dit à ce propos :

L'enjeu de ce que j'appelle l'optation – grammaire théâtrale du subjonctif, du conditionnel, de l'optatif : bref, ces modes qui, contrairement à l'indicatif, en appellent à l'interprétation –, c'est d'insuffler de la liberté dans ce qu'on raconte du monde.<sup>952</sup>

Selon Jean-Pierre Sarrazac, il y a une frontière très mince entre l'optation et la répétition-variation qui consiste, quant à elle, à reproduire une même scène, un même tableau, un même fragment, en le faisant légèrement différer de sa version antérieure. Il dit : « de l'opération linéaire de la forme dramatique traditionnelle, l'opération de répétition-variation nous fait passer dans un espace circulaire, voire dans un espace en spirale »<sup>953</sup>. La rétrospection, l'anticipation,

---

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 61.

l'optation ou encore la répétition-variation sont autant d'opérations permises par l'interruption qui consiste, selon l'auteur, à créer de la déliaison, de l'irrégularité, du désordre.

Si ces opérations sont répertoriées par Jean-Pierre Sarrazac comme diverses modalités du drame-de-la-vie ou du drame rhapsodique – ce drame qui mute, en Europe, dans les années 1880 –, il me semble que ces diverses modalités sont aussi celles du drame contemporain mexicain. Cependant, je voudrais formuler deux remarques. Tout d'abord, il est problématique d'affirmer qu'à l'instar du drame européen ces caractéristiques reflètent « la perte de sens dans l'univers postmoderne [...] l'état général de la planète à l'heure de la globalisation, [...] la dévastation généralisée [...] l'écho sans fin d'Auschwitz et de Hiroshima »<sup>954</sup>. En effet, une telle affirmation me semblerait relever d'un eurocentrisme tendant à universaliser le traumatisme ou l'angoisse d'une partie seulement de la population mondiale. J'ai déjà mentionné mes réticences quant à l'idée d'une postmodernité latino-américaine, et je doute que les camps de concentration nazis aient eu le même impact psychologique dans des sociétés aussi éloignées de nous que celles d'Amérique latine. Ensuite, si Jean-Pierre Sarrazac évoque, brièvement, l'aspect politique de telles opérations, notamment lorsqu'il évoque la démarche optative de dramaturges comme Brecht, Bond ou Gatti, il n'insiste que très peu sur cette dimension politique. En déplaçant alors mon champ d'investigation par rapport à celui de Jean-Pierre Sarrazac, j'aimerais m'interroger sur la valeur politique de ces jeux de rêves, drames à stations et de cette dédramatisation. J'aimerais, plus précisément, voir si ces drames sont susceptibles de mettre en crise l'hégémonie épistémique de la modernité/colonialité, ainsi que son monologisme, si l'optation, la répétition-variation ou encore le monde multiple offert par le jeu de rêves, peuvent créer une diversité, un pluriperspectivisme, propres au projet transmoderne. J'étudierai alors, pour ce faire, deux pièces de Verónica Musalem de manière successive, à savoir *Los Maromeros* et *New York Versus el Zapotito*.

### 2.1.1. *Los Maromeros* : jeu de rêves, dédramatisation, drame à stations et diversité

J'analyserai, tout d'abord, *Los Maromeros* de Verónica Musalem afin de montrer dans quelle mesure cette pièce s'apparente à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un jeu de rêves, pour ensuite montrer comment, il me semble, elle remet

---

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 14.

en cause le monologisme de la modernité/colonialité, et comment la *maroma*<sup>955</sup> orchestrant ce jeu de rêves peut être vue comme une modalité de résistance<sup>956</sup> à la violence épistémique de la modernité/colonialité. Enfin, je m'attacherai à démontrer que *Los Maromeros* est un drame à stations et m'interrogerai sur sa portée féministe.

Il m'est difficile de faire un résumé de la pièce, car *Los Maromeros* n'offre pas une intrigue linéaire et progressive. C'est pourquoi, pour faciliter l'appréhension de cette pièce, j'en propose le tableau récapitulatif que voici :

Titrage	Résumé
<u>Prologue</u>	Elena, seule en scène, fait un monologue qui semble introduire les thématiques principales de la pièce.
<u>Premier tableau</u> La mort	Elena, dans son appartement à Mexico, est sur le point de se suicider quand entre Norma qui lui propose de partir en voyage dans les rues de la capitale.
<u>Second tableau</u> a) <i>Los Maromeros</i> , le livre b) L'histoire du plongeur c) Tradition d) Histoire du cartel des Zeta. Le talon d'Achille	a) À la montagne, une voix présente de façon diégétique les autres personnages, le lieu, les <i>maromeros</i> . b) Un <i>maromero</i> raconte l'histoire d'un plongeur ayant été retrouvé mort sur la cime d'un arbre, après avoir été aspiré par un canadien. c) Deux voix présentent les <i>maromeros</i> avant qu'ils n'entrent en scène et commentent la faible recette que les <i>maromeros</i> vont percevoir. Un <i>maromero</i> raconte que des Canadiens sont venus pour chercher de l'or dans la montagne. d) La voix II raconte l'histoire d'un chaman séquestré par le cartel des Zeta. Le chaman jure de maudire ses ravisseurs s'il n'est pas relâché, et une fois libéré il se blesse le talon d'Achille.

<sup>955</sup> La *maroma* désigne, initialement, une corde épaisse utilisée par des marins. Elle donne ensuite son nom à une forme spectaculaire, rituelle et festive, pratiquée au Mexique par des artistes équilibristes et funambulistes/paysans indigènes ou métis, appelés *maromeros*.

<sup>956</sup> Si j'emploie le terme « résistance », cela ne signifie pas que cette résistance soit conscientisée par l'autrice, qui chercherait sciemment à s'opposer à la violence épistémique de la modernité/colonialité qu'elle aurait alors théorisée. Il m'apparaît plutôt que cette résistance doit se comprendre au sens presque biologique du terme, comme quelque chose qui survit malgré un contexte hostile.

<p><u>Troisième tableau</u> Histoires qui se racontent</p>	<p>Elena, dans un monologue, raconte son histoire et explique qu'elle écrit <i>Los Maromeros</i>. Elle dialogue ensuite avec Norma dans un mélange de moments mimétiques et diégétiques. Elles sont dans un bar et commandent à boire. Elena croit reconnaître la chanteuse du bar, comme si elle était un personnage de sa pièce, <i>Los Maromeros</i>.</p>
<p><u>Quatrième tableau</u> Féminité</p>	<p>À la montagne, une sorcière parle des sorcières, des Canadiens qui sont arrivés pour chercher de l'or. Elle dit qu'une femme au bar l'a reconnue, et tente de se faire offrir des verres.</p>
<p><u>Cinquième tableau</u> a) Équilibre b) Dans la montagne c) À la bistrot d) Au champ</p>	<p>a) À la montagne, divers <i>maromeros</i> parlent de leur profession et des légendes qui les entourent. b) Une voix I fait un monologue. Il s'agit d'un <i>maromero</i> qui raconte son histoire et parle de son travestissement. Une voix II commente le spectacle des <i>maromeros</i>. Un <i>maromero</i> et Dieu dialoguent ensemble. c) Un <i>maromero</i> et un Canadien dialoguent entre eux, et échangent sur l'histoire de la montagne qui renferme de l'or. d) Un Canadien réalise un monologue dans lequel il raconte avoir fui son pays pour trouver de l'or au Mexique. Il veut s'installer.</p>
<p><u>Sixième tableau</u> a) Initiation b) Nuit après nuit</p>	<p>a) Norma et Elena dialoguent entre elles, puis Elena fait un monologue. Elles évoquent le moment où elles se sont préparées pour sortir, ainsi que leur périple. b) Norma et Elena réalisent toutes deux des monologues. Elles évoquent leurs sorties, la libération sexuelle d'Elena et commentent l'œuvre qu'écrit Elena.</p>
<p><u>Septième tableau</u> a) Tradition orale b) Autre histoire des îles c) Autre histoire d'autre histoire d) Autre histoire</p>	<p>a) Un <i>maromero</i> raconte l'histoire d'un autre <i>maromero</i> qui est un ancien marin et qui boîte. b) Un <i>maromero</i> raconte l'histoire d'un cheval fantôme. Une voix annonce l'arrivée sur scène des <i>maromeros</i>. Un <i>maromero</i> raconte qu'il court suite à un tremblement de terre. Dieu lui parle, mais il ne lui répond pas. c) La voix I raconte l'histoire du</p>

	<p><i>maromero</i> Martín, coureur de jupons, qui dans la montagne a rencontré une <i>Tlacuacha</i>, une femme sorcière aux jambes de dinde. La voix II raconte que les <i>maromeros</i> ont donné une grande fête aux vertus purificatrices lors de laquelle il y a eu un grand tremblement de terre, une ouverture de la montagne par laquelle a jailli de l'or. Il raconte que les <i>maromeros</i> sont entrés dans la brèche de la montagne.</p> <p>d) Un monologue d'une sorcière et d'un Canadien puis un dialogue entre les deux personnages. La sorcière amène le Canadien dans la montagne. Cette ascension dans la montagne rappelle l'histoire de la <i>Tlacuacha</i>.</p>
<p><u>Huitième tableau</u> Qu'est-ce qui est réel ?</p>	<p>Elena fait un monologue dans lequel elle parle des diverses étapes de son périple avec Norma. Elles ont été dans un magasin de chaussures, dans le bar-théâtre, dans un hammam, dans une manifestation, dans un hôtel de passe. Norma et Elena dialoguent ensuite, Norma fait remarquer à Elena qu'elle n'a rien écrit, que son œuvre <i>Los Maromeros</i> est vierge.</p>
<p><u>Neuvième tableau</u> La sorcière l'a sucé</p>	<p>Des <i>maromeros</i> racontent l'histoire tragique du Canadien qui a suivi la sorcière dans la montagne. Ils se réfèrent au tableau sept. Un Canadien arrive et dit qu'ils ont trouvé son acolyte Robert, mort dans la montagne d'or.</p>
<p><u>Dixième tableau</u> Voyage initiatique</p>	<p>Elena et Norma dialoguent et réalisent des monologues dans lequel elles évoquent la scène précédente, le fait qu'Elena n'ait rien écrit, ainsi que le hammam et une purification.</p>
<p><u>Onzième tableau</u> Sexualité</p>	<p>Le Canadien et la sorcière parlent de sexualité et la sorcière l'amène à un étang dans la montagne. Il y a un cri.</p>
<p><u>Douzième tableau</u> Rêves et listes</p>	<p>Dialogue entre Elena et Norma qui s'entretiennent sur le décalage entre la vie rêvée d'Elena et sa vie vécue.</p>
<p><u>Treizième tableau</u> Eldorado</p>	<p>Un Canadien et un <i>maromero</i> dialoguent et parlent de l'histoire de la montagne d'or.</p>
<p><u>Quatorzième tableau</u> Premier lieu ?</p>	<p>Elena et Norma réalisent des monologues dans lesquels elles reviennent sur leur périple et se demandent s'il a vraiment existé. Norma raconte qu'elle est morte dans un accident très jeune et qu'elle n'a jamais vieilli.</p>

<p><u>Quinzième tableau</u></p> <p>a) Croisement b) Dans la bistrot</p>	<p>a) Elena, Norma, les <i>maromeros</i> et un Canadien sont dans la même scène. Ils parlent tous, mais ne semblent pas s'entendre.</p> <p>b) Un <i>maromero</i>, lors d'un monologue, raconte que la légende de la montagne d'or qui s'ouvre est un mensonge.</p>
<p><u>Dernière partie</u></p>	<p>Tous les personnages sont sur scène, ils s'interrogent sur ce qui est réel, un <i>maromero</i> raconte l'histoire d'un chapiteau qui prend feu, Elena rentre chez elle.</p>

Je voudrais à présent faire deux remarques. La première consiste à souligner que l'ossature des *Maromeros* ne repose pas sur une logique d'équilibre. En effet, la scène finale se nomme « dernière partie », alors qu'il n'est pas question de partie dans les autres découpes du texte, mais de tableau. Ensuite, si la plupart des tableaux ne comporte qu'une seule scène, ce n'est pas le cas des tableaux deux, cinq et sept, qui sont composés de quatre scènes. Le quinzième tableau fait également exception puisqu'il en comporte deux. Ce déséquilibre semble alors entrer en écho avec la logique du désordre, du chaos qui est celle du drame-de-la-vie selon Jean-Pierre Sarrazac. Ma seconde remarque consiste à identifier deux fictions parallèles dans la pièce, l'une se déroulant à Mexico et l'autre à la montagne. La première concerne le périple de Norma et d'Elena dans la capitale et la seconde concerne les *maromeros*, les Canadiens, la sorcière et la montagne d'or. J'aimerais alors partir de ces deux remarques et de cette ossature globale de la pièce pour mener mes prochaines analyses, et montrer comment, selon moi, *Los Maromeros* s'apparente à un jeu de rêves et à un drame à stations, qui tous deux opèrent un déplacement épistémique.

#### 2.1.1.1. Jeu de rêves et dédramatisation

Tout d'abord, j'aimerais m'intéresser au prologue sur lequel s'ouvre la pièce, et plus particulièrement aux premières phrases énoncées par Elena, que voici :

La nuit berce de son doux souffle les âmes au repos, de beaux rêves, rêves inattendus. Cauchemars de beaucoup de gens. Et les autres, ceux qui souffrent, les âmes en peine, le vide. Ils ne dorment pas ! Ils sont là... alcool, drogue, sexe avec des inconnus. Pilules et vide. Il n'y a rien d'autre.<sup>957</sup>

<sup>957</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, texte non édité, p. 4. « La noche mece con su suave aliento a las almas en reposo, sueños dulces, sueños inesperados. Pesadillas de muchos. Y los más, los que sufren las almas en pena, el vacío. ¡No duermen! Ahí van... alcohol, drogas, sexo con desconocidos. Pastillas y el vacío. No hay más ». Je traduis.

Le lecteur ou la lectrice pourra constater que les propos d'Elena introduisent la thématique de l'onirisme. Il y a tout d'abord la référence à la nuit<sup>958</sup>, puis aux rêves à deux reprises, et enfin aux cauchemars. Ces songes vont être, par la suite, évoqués à de nombreuses reprises, notamment au tableau douze intitulé « Rêves et listes »<sup>959</sup>, et au quatorzième tableau lorsqu'Elena se demande : « Où j'étais ? Où je suis ? C'était un rêve »<sup>960</sup>. Le prologue met alors en place la mécanique du rêve, faisant d'Elena une rêveuse potentielle, et des autres personnages, les éléments de ses songes. De plus, il est question, dans le prologue, des activités des noctambules, de leur consommation d'alcool et de drogue, propice aux hallucinations et à une perception altérée, trouble, floutée. Cette consommation de substance, mettant en doute ce qui est perçu et vécu, se retrouve, par la suite, au premier tableau, lorsqu'Elena tente de se suicider. Elle confesse, en effet, à Norma : « Je bois de l'alcool, je tise, je me bourre la gueule... Tu ne vois pas ? Je me drogue ! Je me mets minable... »<sup>961</sup>. Au troisième tableau, dans la scène « Les Histoires qui se racontent »<sup>962</sup>, les deux femmes se rendent dans un bar-théâtre où elles consomment de la vodka tonic. Au tableau suivant qui semble se passer dans la montagne, mais qui pourrait tout aussi bien se dérouler dans le bar-théâtre – j'aurai l'occasion d'y revenir –, une sorcière demande également à des hommes s'ils ne veulent pas lui offrir une vodka tonic. Norma et Elena se trouvent toujours dans le bar-théâtre au sixième tableau, elles dansent toutes deux et Elena raconte : « Je transpire et transpire, j'ai chaud, je bois encore plus de vodka »<sup>963</sup>. Ainsi, cette consommation abondante d'alcool, de tableau en tableau, va mettre en doute le statut à accorder à chaque scène qui oscille toujours entre réalité et hallucination. Par ailleurs, dans le prologue, Elena déclare : « Aujourd'hui est un temps sans espoir, rien n'existe. Je me regarde dans le miroir et vois une femme que je ne reconnais pas, ce n'est pas moi, qui est cette dame ? Qui est cette vieille ? À qui appartient ce corps ? »<sup>964</sup>. Or, cette mise en cause de l'existence des choses sera, dans la suite de la pièce, un leitmotiv, et les propos d'Elena résonnent alors comme une anticipation, un avertissement, une

<sup>958</sup> Le terme « nuit » apparaît d'ailleurs cinquante-huit fois dans la pièce.

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 57. « Sueños y listas ». Je traduis.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 64. « ¿Dónde estabas? ¿Dónde estoy? Era un sueño ». Je traduis.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 6. « Bebo alcohol, tomo, me impedo... ¿No ves...? ¡Me drogo! Me pongo hasta la madre... ». Je traduis.

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 19. « Historias que se cuentan ». Je traduis.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 35. « Sudo y sudo, entro en calor, bebo más vodka ». Je traduis.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 5. « Hoy es tiempo sin esperanzas, nada existe. Me miro en el espejo y veo a una mujer que no reconozco, no soy yo, ¿quién es esa señora? ¿Quién es esa vieja? ¿De quién es esa cara, ese cuerpo? ». Je traduis.



annonce. En effet, au tableau cinq, dans la scène intitulée « Bistrot »<sup>965</sup>, le Canadien demande à plusieurs reprises à un *maromero* si la montagne d'or existe, et ce dernier lui répond alternativement par l'affirmative et la négative. Elena remet ensuite en doute l'existence du livre qu'elle écrit, intitulé *Los Maromeros*, quand elle se demande : « *Los Maromeros*, le livre. Il existe ? C'est peut-être maintenant que tout s'écrit ? »<sup>966</sup>. Plus globalement, c'est la réalité qui est interrogée tout au long de la pièce. Effectivement, Norma, dès le premier tableau, demande à Elena si sa vie est réelle. Au tableau cinq, le *maromero* explique que les histoires que l'on aime à raconter sont réelles tout en ne l'étant pas. Le huitième tableau s'intitule, quant à lui, « Qu'est-ce qui est réel ? »<sup>967</sup>. Ensuite, au treizième tableau, un *maromero* raconte les histoires des dangers de la montagne à un Canadien qui lui répond : « Ça ne se peut pas. C'est réel ? ». Au quatorzième tableau, Elena se demande à nouveau « Qu'est-ce qui est réel ? »<sup>968</sup>, faisant écho au titre du tableau huit. Mais c'est surtout dans la dernière partie que cette interrogation sur la réalité est omniprésente. Le *maromero* y raconte l'histoire suivante :

La légende raconte l'histoire d'un clown qui devient fou et met le feu à un chapiteau, tout le monde est mort, le public en intégralité. Personne n'en est sorti vivant. Personne. La légende raconte que l'imprésario a acheté un tissu de mauvaise qualité, du pur coton, c'est pour ça que ça a pris feu en quelques secondes, beaucoup disent qu'il est devenu fou parce qu'il a perdu son travail de clown dans le cirque, Dieu seul le sait. La légende raconte qu'au-delà d'ici, il y a des peuples qui même aujourd'hui vivent dans des grottes, au-delà de l'autre côté de la montagne, où il n'y a pas de routes, où il n'y a rien. Ils ne savent pas parler, ils sont parmi nous, mais personne ne sait qu'ils sont là, les hommes des grottes. Peu de gens les ont vus. Je ne sais pas si c'est réel, qu'est-ce qui est réel ?<sup>969</sup>

---

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 30. « En la cantina ». Je traduis.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 48. « Los Maromeros, el libro. ¿Existe? Tal vez es ahora que todo se está escribiendo ». Je traduis.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 46. « ¿Qué es real? ». Je traduis.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 73. « ¿Qué es real? ». Je traduis.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 73. « Cuenta la leyenda de un payaso que enloquece y prende fuego a una carpa, todos murieron, todos, el público retacado. Nadie salió vivo. Nadie. Cuenta la leyenda que el empresario compró una tela que no era segura, algodón puro y eso hizo que se prendiera el fuego en segundos, muchos dicen, que se volvió loco porque le quitaron su puesto de payaso en el circo, sabrá Dios. Cuenta la leyenda que más allá de por acá, existen unos pueblos que aún hoy viven en cuevas, allá del otro lado de la montaña, donde no hay caminos, ni nada. No saben hablar, son de nuestros pueblos pero nadie sabe que están ahí, los hombres de las cuevas. Pocos muy pocos los han visto. No sé si es real, ¿qué es real? ». Je traduis.

Elena reprend à l'identique cette dernière question, et comme par effet de résonance, elle se demande à son tour : « qu'est-ce qui est réel ? »<sup>970</sup>. Au final, c'est toute la nuit, tout son voyage avec Norma, dans le bar-théâtre, dans la ville de Mexico, qu'elle interroge. Alors qu'elle est dans le théâtre en question où tous jouent, dansent, chantent et rient, elle dit « Je pousse un cri. C'est irréel, c'est réel, c'est mon corps. Il n'y a personne. Les lumières s'éteignent lentement. Je sors, tout a disparu, les lumières du néon qui annonçaient le bar. Il n'y a personne, la rue froide est morne »<sup>971</sup>. Ces propos tendent alors à faire croire au spectateur que le bar-théâtre était un rêve, une hallucination, une histoire qu'Elena aurait peut-être inventée. Ils mettent, en tout cas, en question l'existence de ce lieu. Ainsi, cette mise en doute du réel, cette impossibilité à distinguer la réalité du rêve ou de la vision alcoolisée, impossibilité présente dès le prologue, s'offre comme un leitmotiv jusqu'à l'ultime partie. Dans le prologue, Elena dit ne pas se reconnaître dans le miroir, ne pas savoir à qui appartiennent le visage et le corps qu'elle entrevoit dans la glace. Si une telle affirmation peut s'entendre comme l'expression de son refus de s'identifier à son corps vieillissant, il me semble que la non-reconnaissance des choses, des gens et de soi, peut également se comprendre comme une annonce du jeu de rêves où plus rien ne peut être reconnu, ou tout est *étrangéifié*, aliéné. Dans ce processus d'étrangéification, Elena ne reconnaît pas Norma, comme en atteste le dialogue suivant :

NORMA : Tu ne me reconnais pas ? Je suis moi, je suis toi, je suis toutes les femmes, qu'importe qui je suis... Nous sommes toutes la même personne. C'est moi, c'est toi, je suis celle-là. Je ne suis personne. Je suis une voisine, je suis... Ton amie... Norma... Cette fille que tu étais un jour, la révolutionnaire, celle qui voulait changer le monde, celle qui voulait voyager et avoir beaucoup d'amants, tu ne te souviens pas de moi ? Peut-être pas, parce que peut-être que nous ne nous sommes jamais vues. Celle qui voulait avoir une vie de film français, avec ses personnages féminins libres, chaudasses et heureuses, mais surtout transgresseuses. Que t'est-il arrivé ?

---

<sup>970</sup> *Loc. cit.*, « ¿qué es real? ». Je traduis.

<sup>971</sup> *Loc. cit.* « Doy un grito. Es irreal, es real, es mi cuerpo. No hay nadie. Las luces se apagan lentamente. Salgo, todo ha desaparecido, las luces de neón que anunciaban el bar. No hay nadie, la calle fría es desoladora ». Je traduis.

ELENA : Oui, tu ressembles un peu à ma voisine, ma meilleure amie du primaire...  
Non. Je veux dire, mon amie du lycée, même si je ne sais pas, j'ai perdu un peu la  
mémoire, le sens du temps, c'est toi ? C'est toi ? Ce n'est pas possible.<sup>972</sup>

Elena demande ensuite à Norma :

Tu es une sorcière ?  
Tu es une magicienne ?  
Tu es un génie de bouteille magique ?  
Tu es une chamane ?  
Tu es quoi ? Tu es qui ?<sup>973</sup>

Au huitième tableau, elle dit, en parlant de Norma : « Je n'ai plus revu mon amie. En réalité, je ne la reconnaissais pas. Je ne savais pas qui c'était. J'ai juste eu confiance »<sup>974</sup>. Norma pourrait alors très bien être une femme qui lui serait apparue en rêve, une hallucination, ou même un fantôme. En effet, elle semble pouvoir passer à travers les murs, arriver à point nommé, comme si elle avait été invoquée, ou imaginée. Lors du premier tableau, Elena s'étonne de la voir chez elle, ne comprend pas comment elle a pu entrer, sachant que la porte était fermée. Elle dit, en effet :

Qu'est-ce que tu veux ? Comment t'es entrée ? Va-t'en, je veux être seule, putain, réponds ! C'est ma maison, mon intimité... Tu ne peux pas entrer par là comme ça... Personne ne peut entrer si je n'ouvre pas la porte et j'ai depuis longtemps fermé les entrées, les portes, le cœur.<sup>975</sup>

Norma a également le don de disparaître et d'apparaître, comme par magie. Elena dit à son propos : « La jeune fille a disparu comme elle était venue.

---

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 7. « Norma : ¿No me reconoces? Soy yo, soy tú, soy todas, qué importa quién soy... Todos somos la misma persona. Soy yo, soy tú, soy aquella. Soy nadie. Soy una vecina, soy... Tu amiga... Norma... Esa chava que tú fuiste un día, la revolucionaria, la que quería cambiar al mundo, la que quería viajar y tener muchos amantes, ¿no me recuerdas? Tal vez no, porque a lo mejor nunca nos hemos visto. La que quería tener una vida de película francesa, con sus protagonistas libres, cachondas y felices, pero sobre todo transgresoras. ¿Qué te ha pasado?

Elena : Sí, te pareces un poco a mi vecina, a mi mejor amiga de la primaria... No, es decir, a mi amiga de la secundaria, aunque no lo sé, he perdido un poco la memoria, el sentido del tiempo, ¿eres tú? ¿eres tú? No puede ser ». Je traduis.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 10. « ¿Eres una bruja? ¿Eres una maga? ¿Eres un genio de la botella mágica? ¿Eres una chamana? ¿Qué eres? ¿Quién eres? ». Je traduis.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 46. « No vi más a mi amiga. En realidad no la reconocía. No sabía quién era. Yo sólo confíé ». Je traduis.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 7. « ¿Qué quieres, cómo entraste? Vete, quiero estar sola. ¡Carajo, contesta! Es mi casa, mi intimidad... No puedes entrar así como así... Nadie puede entrar si yo no abro la puerta y hace mucho que he clausurado las entradas, las puertas, el corazón ». Je traduis.

Elle n'a jamais dit au revoir, elle n'a jamais rien dit »<sup>976</sup>. Elle raconte également leur périple qui semble tout droit sorti d'un rêve :

Elle et moi sommes allées dans un hammam, dans le centre historique. Nous nous sommes mises nues et il y avait d'autres femmes. Je ne sais plus quelle heure il était, c'était l'aube. Sans aucun doute. Nous y sommes restées des heures. Je me suis évanouie, j'ai vomi. Ensuite, j'étais seule dans la rue. J'étais dans une manifestation. Il y avait des CRS. Ils ont crié et me regardaient bizarrement. Je n'ai jamais revu mon amie.<sup>977</sup>

Si Norma est une hallucination, un songe d'Elena, elle semble également être un fantôme, un esprit, comme en atteste ce récit qui lui confère un autre statut ontologique que celui de simple voisine ou d'amie :

J'ai eu un accident... J'ai perdu la vie, je ne la trouve pas. Tes écrits : *Los Maromeros*. J'ai eu un accident, je ne me suis plus réveillée. Ma vie s'est vidée. Je ne me suis pas réveillée... disent-ils, ont-ils crié. Je dormais enfermée dans ce corps. Tout le monde a crié : Elle n'est pas là. Ce n'est pas vrai ! Elle est partie ? Qu'est-il arrivé ? Si jeune... Je n'ai jamais vieilli. Pourquoi tu ris ? Qu'est-ce qui te prend ? Tu ne vas pas me gueuler dessus ?<sup>978</sup>

Si Norma est morte d'un accident, comme sa réplique le prétend, elle ne peut pas être aux côtés d'Elena, à moins qu'elle ne soit un fantôme qui lui rende visite, ou qu'elle ne soit qu'un songe, qu'une hallucination d'Elena. Ainsi, si Elena est la rêveuse, rêveuse peut-être éveillée, peut-être aidée par les substances ingérées, tout semble se dérouler dans sa psyché, et ce jeu de rêves prend alors des allures de monodrame.

Par ailleurs, le jeu de rêves repose également sur une mise en abîme de la pièce elle-même. En effet, si *Los Maromeros* est le nom de l'œuvre créée par Verónica Musalem, à l'intérieur de la fiction, Elena écrit également une pièce dramatique portant le même nom, comme en attestent les répliques suivantes :

ELENA : Ne touche pas à mes écrits ! Ils sont sacrés...

---

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 67. « La joven desapareció así como llegó. Nunca dijo adiós, no dijo nada ». Je traduis.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 46. « Ella y yo entramos a un vapor, en el centro histórico. Nos desnudamos y había otras mujeres. Ya no sé qué horas eran, había amanecido. No hay duda. Nos quedamos ahí horas. Me desmayé, vomité. Luego estaba sola en la calle. Estaba en una marcha. Había granaderos. Gritaban y me veían raro. No vi más a mi amiga ». Je traduis.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 64. « Tuve un accidente... Se me perdió la vida, no la encuentro. Tus escritos: *Los Maromeros*. Tuve un accidente, no desperté más. Se me vació la vida. No desperté... dicen, gritaron. Estaba durmiendo encerrada en ese cuerpo. Todos gritaban: no está. ¿No está más? ¿Qué pasó? Tan joven... Nunca envejecí. ¿Por qué ríes? ¿Qué te pasa? ¿No me vas a gritar...? ». Je traduis.

NORMA : Arrête de dire des conneries. Tu me fatigues : « mes écrits sont sacrés ». *Los Maromeros*, j'aime le titre, il est magnifique. C'est une fiction qui devient réalité, c'est une réalité qui devient fiction. [...]

ELENA : Pars, il est quatre heures du matin ! Je dois écrire, je dois finir mon travail, terminer les scripts, je dois terminer toutes les choses qui ne me laisseront pas dormir. Mon dernier texte le plus important : *Los Maromeros*.<sup>979</sup>

Cette identité entre le titre des deux œuvres donne l'impression qu'Elena rédige l'œuvre de Verónica Musalem, l'œuvre qui la contient elle-même. *Los Maromeros* s'offre alors comme une fractale, comme un motif dramatique que chacun de ses fragments reproduirait à l'identique. La première scène du second tableau intitulée « *Los Maromeros*, le livre », reprend, d'une certaine manière, la liste inaugurale des personnages et des lieux de la pièce de Verónica Musalem. En effet, une voix prononce les paroles suivantes :

Une montagne dans la brume.  
Une montagne où il y a des hommes qui jouent avec la chance sur une corde.  
Une montagne qui tremble.  
Une montagne sacrée.  
Une montagne dans la brume où ils découvrent une montagne pleine d'or.  
Une ville, une forêt, un bistrot.  
Quelques *maromeros*.  
Une sorcière.  
Quelques Canadiens.<sup>980</sup>

Ce poème qui prend des allures de liste renforce, selon moi, l'aspect fractal de cette pièce sur lequel repose, en partie, un jeu de confusion, de perte de repères propre au jeu de rêves.

De plus, comme j'ai pu déjà le mentionner, *Los Maromeros* semble mettre en parallèle deux fictions, celle qui unit Elena et Norma, et celle qu'a écrite Elena

---

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 17. « Elena: ¡No toques mis escritos! Son sagrados...

Norma: Deja de decir idioteces. Me cansas: "mis escritos son sagrados". "*Los Maromeros*", me gusta el título, es bello. Es una ficción que se vuelve realidad, es una realidad que se vuelve ficción. [...]

Elena: ¡Vete, son las cuatro de la mañana! Tengo que escribir, tengo que terminar mi obra, terminar los guiones, tengo que terminar todas las cosas que no me dejan dormir. Pero mi último texto es lo más importante: *Los Maromeros* ». Je traduis.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 15. « Una montaña en la niebla.

Una montaña donde hay hombres que hacen suertes en la cuerda.

Una montaña que tiembla.

Una montaña sagrada.

Una montaña en la niebla donde encuentran una montaña llena de oro.

Un pueblo, un bosque, una cantina.

Unos maromeros.

Una bruja.

Unos canadienses. » Je traduis.

dans une pièce qu'elle a intitulée *Los Maromeros*. Les scènes se déroulant à la montagne où il est question d'une mine d'or, de sorcières, de *maromeros* et de Canadiens, peuvent être comprises comme des extraits de l'œuvre dramatique que rédige Elena. Deux éléments m'invitent à affirmer une telle chose. Le premier est relatif au titre de la première scène du second tableau qui s'intitule, comme je l'ai dit, « *Los Maromeros*, le livre ». Dans cette scène une voix présente les personnages, à savoir la sorcière, les Canadiens et les *maromeros*, ainsi que l'enjeu de l'intrigue, à savoir un tremblement de terre qui ouvre la montagne dans laquelle il y a une mine d'or. Le récit de cette voix résonne alors comme un script, comme un résumé de l'œuvre écrite par Elena et je m'aventure ainsi à penser que toutes les scènes en lien avec ce script sont des extraits de la pièce écrite par le personnage dramaturge. Le second élément me permettant de penser cela est relatif, quant à lui, à la structure des scènes se déroulant à la montagne. Si elles alternent entre moments mimétiques et moments diégétiques, la plupart d'entre elles sont composées de monologues qui racontent des histoires, des légendes, en témoigne le titrage du septième tableau : « Tradition orale »<sup>981</sup>, « Autre histoire des îles »<sup>982</sup>, « Autre histoire d'une autre histoire »<sup>983</sup>, « Autre histoire »<sup>984</sup>. Or, Elena, dans la scène intitulée « Nuit après nuit »<sup>985</sup> du sixième tableau, donne la genèse de la pièce qu'elle est en train d'écrire. Elle dit :

L'année dernière, j'ai rencontré quelqu'un qui m'a raconté une histoire, une histoire d'une histoire. Ça m'a sauvée d'une journée particulièrement horrible. Du jour où j'ai vécu une trahison. Donc, sur l'une des plus belles places du monde, il m'a raconté l'histoire de quelques *maromeros*. Et à ce moment-là, j'ai su que je devais écrire à ce sujet. Pour le moment, on parle, on dit des choses, on s'exprime et on raconte.<sup>986</sup>

Puisque les *maromeros* et la sorcière racontent à tour de rôle des histoires, comme l'indique le titrage, et qu'Elena confesse que l'œuvre qu'elle rédige est née d'histoires qu'on lui avait racontées et que ses personnages content à leur tour, il est légitime d'envisager les scènes où jouent les *maromeros* et la sorcière comme

---

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 40. « Tradición oral ». Je traduis.

<sup>982</sup> *Loc. cit.* « Otra historia de las islas ». Je traduis.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 42. « Otra historia de otra historia ». Je traduis.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 43. « Otra historia ». Je traduis.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 37. « Noche, más noche ». Je traduis.

<sup>986</sup> *Loc. cit.* « El año pasado conocí a alguien que me contó una historia, de una historia de una historia. Me salvó de un día especialmente horrible. Un día que vivía una traición. Así que en una de las plazas más bellas del mundo me contó la historia de unos maromeros. Y en ese momento supe que tenía que escribir sobre eso. Por el momento uno habla y dice cosas y se expresa y cuenta ». Je traduis.

autant d'extraits de la pièce d'Elena. Ainsi, *Los Maromeros* de Verónica Musalem semble bien contenir deux fictions distinctes, celle d'Elena et de Norma, d'une part, et les extraits de l'œuvre dramatique rédigée par Elena, d'autre part. Par souci de clarté, j'appellerai alors la première, fiction I, et la seconde, fiction II.

Si la fiction II peut se comprendre comme des extraits de la pièce écrite par Elena, comme je viens de l'indiquer, j'aimerais identifier deux éléments qui mettent en crise une telle affirmation, ou du moins qui la troublent, perturbent le statut à accorder à ces scènes. Le premier apparaît aux huitième et dixième tableaux, lorsque Norma fait remarquer à Elena qu'elle n'a rien écrit, que les pages de son livre *Los Maromeros* sont vierges. Voyons plutôt :

NORMA : J'ai vu *Los Maromeros*...

ELENA : Mes écrits ?

NORMA : Oui, tes écrits.

ELENA : Alors...

NORMA : Tu vas me raconter ? Il n'y a rien, sur les pages il n'y a rien. Feuilles vierges. Tu n'as rien fait... Tout est presque vide. Qu'est-ce que tu as fait ? Tout est une feuille vierge.<sup>987</sup>

Au dixième tableau, les deux amies conversent sur la pièce d'Elena que Norma dit avoir lue. Elles commentent, notamment, une histoire qui y apparaît, celle d'une sorcière qui entraîne un Canadien dans la montagne, ce qui fait référence à la scène « Autre Histoire »<sup>988</sup> du tableau sept, ainsi qu'au tableau neuf. Or, voici ce que les deux femmes se disent :

NORMA : C'est l'histoire de la femme qui l'emmène à la montagne. C'est celle-là ? Je l'adore !

ELENA : Tu l'as lue ?

NORMA : Plus ou moins... Il n'y a rien dans tes documents, phrases décousues, textes sans sens, feuilles vierges. Mais je connaissais déjà cette histoire, peut-être que c'est toi qui me l'avais racontée.

ELENA : Il n'y a donc rien. Elle le perd dans la forêt, c'est une sorcière. Elle le rend fou. Nous n'en savons pas trop sur ce qu'il s'est passé. C'est une nuit bizarre, les *maromeros*, le Canadien, les voix. C'est une nuit où tout est bouleversé.<sup>989</sup>

---

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 25. « Norma: He visto *Los Maromeros*...

Elena: ¿Mis escritos?

Norma: Sí, tus escritos.

Elena: Entonces...

Norma: ¿Me vas a contar? Hay nada, en las páginas hay nada. Hojas en blanco. No has hecho nada... Todo casi vacío. ¿Qué has hecho? Todo es una hoja en blanco ». Je traduis.

<sup>988</sup> *Ibid.* p. 40. « Otra historia de las islas ». Je traduis.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 51. « NORMA: Es la historia de la mujer que lo lleva al monte. ¿Es esa...? Me encanta.

Elena: ¿La leíste?

Si Elena et Norma commentent des scènes auxquelles le spectateur a déjà assisté en prétendant qu'elles parlent de la pièce que Norma a lue, elles affirment également qu'Elena n'a rien écrit, que les pages sont blanches, ce qui invalide l'hypothèse selon laquelle les scènes se déroulant à la montagne sont des extraits de l'œuvre d'Elena, ou du moins, ce qui rend problématique une telle interprétation. Ensuite, le second élément mettant en trouble l'idée selon laquelle la fiction II est composée d'extraits de la pièce écrite par le personnage-dramaturge est introduit au début du douzième tableau, que voici :

ELENA : Qu'est ce que tu veux ? Tu m'appelles pour quoi ? C'est toi ?

NORMA : Tu te souviens de ce dont tu as rêvé ?

ELENA : D'un étang. Non, je ne me souviens pas... D'un homme, d'une forêt. D'une femme. Il y avait un cri.<sup>990</sup>

Or, ce rêve que les deux femmes évoquent renvoie au tableau précédent dans lequel la sorcière emmène le Canadien dans la montagne. Voici comment se finit ce tableau :

SORCIÈRE : Viens ici, dans cet étang, tu vois ? C'est un étang très spécial. Il y a beaucoup d'hommes qui y regardent des femmes se baigner la nuit. Il y a des femmes partout dans le monde qui entrent dans ces étangs. C'est un endroit de guérison, de purification.

CANADIEN : Tes histoires m'amuse. Juste je te suis, je n'émet aucune résistance. Juste j'arrive, juste je marche.

SORCIÈRE : Viens, suis-moi... viens... prends-moi. Rien ne va t'arriver. Allez, tu vas me prendre, je ferai ce que tu veux. Je te donnerai tout ce que tu veux. Je ferai ce que tu veux, je m'ouvrirai en deux... Prends-moi !

*Un cri se fait entendre. Silence total.*<sup>991</sup>

---

Norma: Más o menos... No hay nada en tus documentos, frase inconexas, textos sin sentido, hojas en blanco. Pero ya me sabía esa historia, tal vez tú me la contaste, en otro tiempo.

Elena: Entonces, hay nada. Lo pierde en el bosque, es una bruja. Lo enloquece. No sabemos mucho de lo que pasa. Es una noche rara, los maromeros, el canadiense, las voces. Es una noche en que todo se trastoca ». Je traduis.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 57. « Elena : ¿Qué quieres? ¿Por qué me llamas? ¿Eres tú?

Norma: ¿Te acuerdas qué soñabas?

Elena: En un estanque. No, no me acuerdo... en un hombre, en un bosque. En una mujer. Había un grito. » Je traduis.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 56. « Bruja: Ven por acá, en ese estanque, ¿lo ves? es un estanque muy especial. Hay muchos hombres que ven mujeres bañándose de noche. Hay mujeres en todas partes del mundo entrando a esos estanques. Esos son lugares para una curación, de purificación.

Canadiense: Tus historias, me divierten. Yo sólo te sigo, no pongo resistencia. Yo sólo voy. Yo sólo camino.

Bruja: Tú sólo sígueme... ven... cógeme. No te va a pasar nada. Ven, me vas a tomar, haré todo lo que quieras. Te daré todo lo que quieras. Haré lo que quieras, me abriré en dos... ¡Tómame!

*Se oye un grito. Silencio total* ». Je traduis.



Peut-être alors que la fiction II correspond moins à l'œuvre écrite par Elena qu'à un autre de ses rêves et peut-être que toutes les scènes ne sont qu'une succession des songes d'une même nuit. Le doute est donc permis, et c'est précisément ce doute, cette confusion généralisée qui participe, selon moi, du jeu de rêves.

Par ailleurs, si la fiction II est possiblement un rêve d'Elena, il est également envisageable que la fiction I soit, elle aussi, composée d'une succession de songes de l'écrivaine, comme je l'ai déjà indiqué. Ce qui distinguerait alors les deux fictions serait la présence ou l'absence de la rêveuse dans le rêve. Alors qu'Elena est systématiquement présente dans la fiction I, elle ne l'est pas, ou du moins pas toujours dans la fiction II. Je dis « pas toujours », car je repère divers moments où la séparation des deux fictions devient floue, où les lieux et les personnages se mêlent. C'est le cas du troisième tableau où Elena croit reconnaître l'un des personnages de sa pièce au sein du bar-théâtre dans lequel elle boit de verres de vodka tonic. Elle s'étonne, en effet : « Cette femme, je la reconnais... la chanteuse... *Los Maromeros*. J'ai peur ! »<sup>992</sup>. D'ailleurs, la liste inaugurale des personnages de la pièce de Verónica Musalem suggère que la chanteuse du bar de la fiction I, ainsi que la sorcière de la fiction II soient interprétées par la même actrice, ce qui renforce cet effet de confusion entre les deux fictions. Si Elena croit reconnaître la chanteuse-sorcière, cette dernière confirme cette hypothèse, lorsqu'elle dit, au tableau suivant : « Elle, la femme du bar, elle m'a reconnue... Elle me regarde, la pauvre. Vous deux, vous m'offrez un verre... Vous deux... Oui, vous deux... Vous m'offrez une vodka tonic ? »<sup>993</sup>. Alors qu'elle se trouve dans un bistrot, sans doute à des milliers de kilomètres de la ville de Mexico, elle semble, en parallèle se trouver dans un bar-théâtre de la capitale. Au tableau six, la sorcière est dans ce même bar et dit à Elena :

Ce que tu as à faire, bon sang c'est de danser, de rire, d'ensorceler, de vieillir. Rire, espionner, regarder. Vivre dans la montagne. La solitude. Boire... Crier ! Acheter un billet et voyager. Utiliser des décoctions. Enchanter. Être une magicienne, une sorcière, une vieille, pour de vrai. Bon sang ! Une vodka tonic. Et ne t'évanouis pas à nouveau.<sup>994</sup>

---

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 23. « Esa mujer la conozco... La cantante... Los maromeros. ¡Tengo miedo! » Je traduis.

<sup>993</sup> *Loc. cit.* « Ella la mujer en el bar, ya me reconoció. Me mira, pobrecita. Ustedes dos, me regalan un trago... Ustedes dos... Sí, ustedes dos... ¿Ustedes dos me regalan un vodka tonic? ». Je traduis.

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 36-37. « Lo que tienes que hacer por una chingada es: bailar, reír, embrujar, envejecer. Reír, espiar, mirar. Vivir en el monte. La soledad. Beber... ¡Gritar! Agarrar un boleto y viajar. Usar brebajes. Encantar. Ser una maga, una bruja, una vieja, pero de verdad. ¡Por una chingada! Un vodka tonic. Y no te desmayes de nuevo ». Je traduis.

Ce floutage de la séparation entre la fiction I et la fiction II se poursuit ensuite au quinzième tableau, dont la didascalie indique que l'action se déroule à la « *montagne et [dans la] ville en même temps* »<sup>995</sup>. Dans ce tableau les divers personnages ne semblent pas s'entendre, leurs histoires se mêlent, forment un agglomérat, et surtout, résonnent entre elles, paraissent, d'une certaine manière, se répondre, entrer en écho, comme en atteste l'extrait suivant :

MAROMERO : Rien n'est grave. Il n'y a rien ici. Le diable a pris cet homme, un Canadien, ont-ils dit. La dame de la forêt l'a emporté et l'a sucé, ainsi que plusieurs d'entre eux aussi. Ils sont venus inlassablement nous demander un tas de choses, sur l'or, sur la montagne, et si on connaissait des mines. Tout est bouleversé cette nuit, on les a emmenés à la montagne. Ils espéraient trouver l'or. Quelque chose est arrivé, ils étaient fous, ils ont eu le diable au corps. Les *maromeros* ont également commencé à crier. Les sorcières sont sorties. La musique a retenti. Et du coup, que faire ? Il y a eu un tremblement de terre. La montagne en a avalé beaucoup. Je ne savais pas quoi faire. J'ai couru. J'ai couru.

CANADIEN : Nous avons couru, je n'ai jamais su ce qui s'était passé. Beaucoup se sont perdus dans la brousse. [...]

NORMA : Les femmes les plus étranges sont sorties cette nuit. Les femmes sont sorties ce soir. Tout le centre historique est devenu bizarre, plein de femmes offrant leur corps à des hommes. Un pèlerinage. Je l'ai laissée dans un hôtel de passe. Puis le matin je l'ai retrouvée dans un parc. Nous avons acheté des chaussures, des sacs, des jupes, du maquillage, des glaces. Elle était belle, différente, légère. Ce n'était pas si mal.

ELENA : Qu'est-ce qu'on a ri, on entendait les feux d'artifice et la musique battait son plein. Je ne sais pas ce qui s'est passé. Tout est devenu clair, bizarre. Il y a eu un tremblement de terre.<sup>996</sup>

Le *maromero* conte l'histoire du Canadien que la sorcière a rendu fou, il raconte cette nuit étrange où les sorcières sont sorties et où la montagne s'est

---

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 66. « *La sierra y la ciudad al mismo tiempo* ». Je traduis.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 67. « Maromero: Nada es grave. Aquí no hay nada. Se lo llevó el diablo a ese hombre, canadiense, dicen que era. La señora del monte se lo llevó y lo chupó, a varios de ellos también. Venían preguntando re te hartas cosas y así fue, de repente pues que si el oro, que si la montaña, que si quien sabe de unas minas. Todo en esa noche se trastocó, los llevaron a la montaña. Ellos esperaron encontrar el oro. Algo pasó, estaban locos, se les metió el diablo al cuerpo. Los maromeros, también empezaron a gritar. Las brujas salieron. La banda explotaba. Y de repente, qué hacer. Hubo un terremoto. La montaña se tragó a muchos. No supe qué hacer. Yo corrí. Yo corrí.

Canadiense: Corrimos, nunca supe qué pasó. Muchos se perdieron en el monte. [...]

Norma: Las más raras salieron esa noche. Las mujeres, salieron esa noche. Todo el centro histórico se volvió raro, lleno de mujeres que ofrecían sus cuerpos a los hombres. Una romería. La dejé en un hotel de paso. Luego en la mañana la encontré en un parque. Compramos zapatos, bolsas, faldas, maquillajes, helados. Ella era bella, diferente, que fácil. No era para tanto. ¡Estaba suicidándose! Por eso... No lo iba a permitir. Era mi amiga, la quería... Además yo no tuve opción, fue muerte súbita, dijeron.

Elena: Reímos y reímos, se oían los cohetes y la música que explotaba. No sé qué pasó. Todo se volvió claro, raro. La tierra tembló ». Je traduis.

ouverte, ce qui résonne avec l'histoire que narre Norma, celle de la nuit de débauche d'Elena, où tout devient bizarre et où les femmes sortent également. Leurs paroles s'entremêlent, entrent en résonance, et la frontière entre les deux fictions devient poreuse, disparaît. Cette perturbation des repères trouve son paroxysme dans la dernière partie où la sorcière et la chanteuse sont un même personnage et où les *maromeros* s'adressent directement à Elena, comme le lecteur ou la lectrice peut le voir dans le fragment suivant :

LA SORCIERE-CHANTEUSE : *À Elena*. Toi, monte... viens. Viens ici... N'aie pas peur. Personne ne va te manger.

ELENA : Non, je ne veux pas... je ne peux pas monter.

MAROMERO : On commence... ? Il n'y avait rien. La montagne... Tout a disparu. C'est comme ça ? Un acte spectaculaire est sur le point de commencer... Les *maromeros* ! Entre... Allez... *Los Maromeros*, l'œuvre.<sup>997</sup>

Ainsi, cette intrusion de la fiction II dans la fiction I, ou pour le dire autrement, cette porosité de la frontière entre les deux fictions, participe, selon moi, de cette dramaturgie du jeu de rêves où les fragments s'assemblent et les opposés et les contradictions s'amoncellent, introduisant du doute, de l'incertitude, de l'indécision.

De plus, Jean-Pierre Sarrazac note que le jeu de rêves rompt avec la linéarité du temps du drame-dans-la-vie, qu'il procède à une dédramatisation pouvant prendre la forme d'une rétrospection, d'une anticipation, d'une optation ou encore de répétitions-variations. Or, je constate que ce processus de dédramatisation est bien actif dans *Los Maromeros* de Verónica Musalem. En effet, la progression temporelle est brisée et les scènes semblent s'enchaîner selon un principe qui n'est pas chronologique. Je voudrais, tout d'abord, m'intéresser au périple de Norma et d'Elena et faire remarquer que si ces étapes successives sont résumées au huitième tableau, l'enchaînement des scènes ne respecte pas cette progression chronologique. Voici ce que dit Elena de ses pérégrinations aux côtés de Norma :

ELENA : Je ne sais pas ce qui s'est passé, j'ai quitté ma maison. Je l'ai suivie. Elle n'a soudain plus rien dit. Je ne l'ai pas crue une seconde. Nous avons traversé la ville et j'ai vu un magasin de chaussures ouvert à cette heure de la nuit. Je suis entrée et j'ai acheté des chaussures italiennes. Je me suis calmée. Elle apparaissait et

---

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 72. « La bruja-cantante: *À Elena*. Tú, sube... ven Ven acá... No tengas miedo. Nadie te va a comer.

Elena: No, no quiero... No puedo subir.

Maromero: ¿Empezamos...? No había nada. La montaña... Desapareció todo. ¿Es así? A punto de comenzar un acto espectacular... ¡Los maromeros! Ven, pasa... Ven, sube... *Los Maromeros*, la obra ». Je traduis.

disparaissait. Je ne sais pas pourquoi. Je n'avais pas peur. Tout était étrange. Un peu hors de contrôle. Je suis entrée dans un bar-théâtre avec des rideaux de velours rouges et j'avais une mini-jupe et ressemblais à une pute, fortement maquillée. Dans ce bar il y avait une femme qui chantait, un magicien qui ressemblait à un clown et un présentateur. Et là je ne me souviens plus. Elle était là. Nous sommes allées dans la rue, il y avait une manifestation. Nous avons beaucoup ri, beaucoup bu et beaucoup dansé. Nous sommes allées au cinéma, deux places pour : *Orlando* et *Thelma et Louise*, nous sommes entrées dans le film, j'étais Orlando dans le labyrinthe, j'étais Thelma sur la route... Nous avons dansé toute la nuit, j'ai transpiré. Elle et moi sommes allées dans un hammam du centre historique. Nous nous sommes déshabillées et il y avait d'autres femmes. Je ne sais plus quelle heure il était, c'était l'aube. Sans aucun doute. Nous y sommes restées des heures. Je me suis évanouie, j'ai vomi. Puis j'étais seule dans la rue. J'étais dans une manifestation. Il y avait des CRS. Ils ont crié et m'ont regardée bizarrement. [...] Restaurant chinois : j'ai mangé un plat chinois gras et bon marché. Je suis dans un hôtel de passe. Il y a un homme qui s'habille. Nous venons de faire l'amour. Je ne me rappelle de rien. Peut-être pensait-il que j'étais une pute. Je n'ai rien compris. Je me suis emportée. Je ne suis pas rentrée à la maison. Je ne voulais pas. La carte de crédit avait de l'argent. J'ai donc pris une chambre dans un hôtel. Et une vieille machine à écrire. J'ai commencé à écrire.<sup>998</sup>

Dans ce huitième tableau, Elena dit se trouver dans une chambre après avoir eu une relation sexuelle avec un inconnu. Or, la chronologie des événements qu'elle rapporte ne coïncide pas avec celle de la succession des scènes et des tableaux. En effet, alors qu'au tableau huit elle raconte qu'elle est déjà allée au hammam la veille, avec Norma, le dixième tableau donne précisément à voir leur séance de hammam comme le précise la didascalie : « *Ville. Hammam dans le centre de la ville. Panneau : hammam pour femmes* »<sup>999</sup>. Par ailleurs, au sixième tableau, Elena raconte également au public qu'elle entre dans

---

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 46. « Elena: No sé qué pasó, salí de mi casa. La seguí. Ella de pronto ya no dijo nada. No le creí nada. Íbamos por la ciudad y vi una zapatería abierta a esas horas de la noche. Entré y compré unos zapatos italianos. Me calmé. Ella se aparecía y desaparecía. No sé por qué. No tenía miedo. Estaba todo raro. Un poco descontrolado. Entré a un bar-teatro con cortinas de terciopelo rojo y yo tenía una minifalda y parecía una puta, muy maquillada. En ese bar había una mujer que cantaba, un mago que parecía un payaso y un presentador. Luego ya no recuerdo. Estaba ella. Fuimos a la calle, había una manifestación. Reímos mucho, bebimos mucho y bailamos mucho. Fuimos al cine, dos tandas por un boleto: Orlando y Thelma and Louise, entramos en la película, yo era Orlando en el laberinto, yo era Thelma en la carretera... Bailamos toda la noche, sudé. Ella y yo entramos a un vapor, en el centro histórico. Nos desnudamos y había otras mujeres. Ya no sé qué horas eran, había amanecido. No hay duda. Nos quedamos ahí horas. Me desmayé, vomité. Luego estaba sola en la calle. Estaba en una marcha. Había granaderos. Gritaban y me veían raro. [...] Restaurante chino: comí una grasosa comida china, barata. Estoy en un hotel de paso. Hay un hombre que se viste. Acabamos de hacer el amor. No recuerdo nada. Tal vez pensó que era una puta. Yo no supe nada. Me dejé llevar. No regresé a casa. No quise. La tarjeta de crédito tenía dinero. Entonces alquilé un hotel. Y una vieja máquina de escribir. Empecé a escribir ». Je traduis.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 51. « *Ciudad. Baños de vapor en el centro de la ciudad. Letrero : vapor para damas* ». Je traduis.

un hôtel de passe. Elle dit, en effet : « Je me suis perdue. J'entre dans un hôtel de passe. Je suis avec un homme, je ne le connais pas. J'ai 25 ans. Je ne sais pas ce que je fais. J'ai une aventure. Je ne lui parle pas, on fait l'amour. J'utilise mon corps. Je me laisse aller. Je suis une femme »<sup>1000</sup>. Il y a donc un effet d'anticipation sur le tableau huit. Au quinzième tableau, Norma commente rétrospectivement leurs aventures, et raconte qu'elle a laissé Elena dans un hôtel pour la retrouver le lendemain dans un parc où elles ont acheté des vêtements et du maquillage. Cette distorsion du temps se retrouve à chacune des étapes du voyage nocturne d'Elena. En effet, au second tableau, alors que Norma et Elena se trouvent dans le bar-théâtre, il y a un effet d'interruption lorsque Norma donne des conseils à Elena pour s'habiller et se maquiller. Le sixième tableau raconte également la préparation des deux femmes avant de sortir au bar-théâtre, il y a donc un effet de retour en arrière. Finalement, Elena et Norma se trouvent dans le bar-théâtre aux troisième, sixième, quatorzième et quinzième tableaux, ainsi que dans la dernière partie, ce qui abolit toute chronologie à leurs pérégrinations. Mais ces effets de perturbations temporelles ne sont pas circonscrits à la fiction I. En effet, je constate de nombreux effets de bouclage, de résonance, d'écho, de répétition, d'anticipation et de rétrospection dans la fiction II. Tout d'abord, je constate quatre variations autour de l'histoire de la sorcière qui emmène des hommes dans la montagne. La première occurrence a lieu au septième tableau, dans la scène « Autre Histoire d'une autre histoire », lorsqu'une voix raconte l'histoire du *maromero* Martín qui a suivi une femme dans la montagne. Ensuite, dans la scène suivante intitulée « Autre Histoire », la sorcière conduit le Canadien dans la montagne. Au neuvième tableau des *maromeros* racontent l'histoire de ce Canadien qui a suivi la sorcière près d'un lac, et un autre Canadien arrive pour annoncer qu'on a retrouvé son camarade mort. Soit ce tableau est alors une anticipation, soit le tableau onze est un retour en arrière, mais dans tous les cas, la linéarité du temps est rompue. En effet, au onzième tableau la sorcière entraîne le Canadien près d'un lac avant qu'un cri ne retentisse. Cette distorsion temporelle se retrouve également entre la scène « Au bistrot » du cinquième tableau et le treizième tableau « El Dorado ». Effectivement, dans ces deux tableaux, un Canadien paye des verres de mezcal à un *maromero* pour qu'il lui parle des mines d'or de la montagne. C'est comme si ces deux tableaux se déroulaient une même nuit, ou comme si toutes les nuits se ressemblaient à tel point que le temps semble ne plus exister. Ainsi, la linéarité temporelle et la chronologie des événements sont brisées dans ce jeu de rêves, et c'est à ce titre que je peux dire que formellement

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 39. « Me perdí. Entro a un hotel de paso. Estoy con un hombre, no lo conozco. Tengo 25 años. No sé qué hago. Tengo una aventura. No hablo con él, solo hacemos el amor. Uso mi cuerpo. Me dejo ir. Soy una mujer ». Je traduis.

*Los Maromeros* rompt avec le drame moderne et colonial, correspondant au drame absolu défini par Peter Szondi, mais amputé du théâtre classique.

2.1.1.2. *Remise en cause du monologisme de la modernité/colonialité et du patriarcat moderne et colonial par le jeu de rêves*

Mais cette rupture n'est pas que formelle : le jeu de rêves s'offre, selon moi, comme le levier d'une remise en cause du monologisme de la modernité/colonialité. En effet, l'incertitude, l'indécidabilité et le doute qui entourent le statut à accorder à chaque scène et à chaque histoire racontée, peuvent être perçus comme des modalités de mise en crise des métarécits de la modernité/colonialité, de la vérité unique et absolue qu'ils prétendent apporter. Je le rappelle, le tour de force de la modernité/colonialité a été, selon Edgardo Lander<sup>1001</sup>, d'universaliser un type localisé de raisonnement, d'établir un centre à la vérité, et d'inférioriser, voire de nier, toute autre forme de rationalité, de philosophie ou de connaissance, que celles prises comme références par les Européens, à savoir les leurs. La modernité/colonialité impose également un système genré là où le genre n'existait pas, ou différemment, et prétend que ce système est naturel, essentiel. De la sorte, elle réorganise totalement les sociétés colonisées, hiérarchise les êtres en fonction de leur « race »<sup>1002</sup> et de leur « sexe »<sup>1003</sup>, hiérarchise les épistémologies et prétend que cette hiérarchisation est naturelle, donc légitime et incontestable. Or, il s'agit bien de récits, voire de métarécits construits par la modernité/colonialité elle-même, et non d'une réalité ontologique. Il s'agit alors de voir comment ces métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux s'immiscent dans la fiction de Verónica Musalem, pour ensuite prendre la mesure de leur mise en branle par la dramaturgie du jeu de rêves. C'est tout d'abord au personnage du Canadien que j'aimerais m'intéresser. Je voudrais commencer par rapporter les propos qu'il tient au cinquième tableau :

Ben, elle me plaît beaucoup... elle est belle. Elle est mate de peau, j'aime les femmes d'ici. [...] J'aime bien ici, je pourrais m'y installer... Avoir des racines, et

---

<sup>1001</sup> Edgardo Lander, *Colonialidad del Saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales : Perspectivas Latinoamericanas*, op. cit.

<sup>1002</sup> Les guillemets soulignent le caractère construit de la race.

<sup>1003</sup> Les guillemets soulignent que je ne considère pas qu'un sexe naturel existe, mais bien que les Européens ont divisé les corps en fonction de critères qu'ils ont fait passer pour naturels.

peut-être des enfants et une femme, c'est plus tranquille ici, parce que je suis fatigué de courir par monts et par vaux pour faire connerie sur connerie.<sup>1004</sup>

Ces propos entrent en écho avec ceux qu'il prononce au septième tableau, que voici :

CANADIEN : J'ai un rencard avec un canon du village, on s'est vus une paire de fois et rien... Elle est belle, la condamnée. Elle ne se rend sûrement compte de rien, on lui dit qu'on fait des recherches sur des plantes, comme des scientifiques.

SORCIÈRE : Viens, je n'ai pas beaucoup de temps. Mes frères me surveillent et s'ils me voient avec toi, ils me défoncent.

CANADIEN : Allons-y...[...]

SORCIÈRE : Il va faire nuit... On ne voit plus rien. Suis-moi. Viens par là.

CANADIEN : Tu m'as bien chauffé.<sup>1005</sup>

Le douzième tableau semble prolonger le septième. On y voit la sorcière et le Canadien dialoguer, quand, tout à coup, le premier fait cet aparté :

Elle est mate de peau, grande et chaude, elle est jeune, belle, elle me chauffe, me fait bander, je la veux. Elle me rend heureux, elle sera à moi. Cette nuit elle sera à moi, je vais la posséder toute la nuit. Sans relâche. Sans m'arrêter. C'est ce qu'elle veut, ce que je veux. Mon pénis est énorme, il est dur, toujours plus dur.<sup>1006</sup>

Si la sorcière est brune de peau, le Canadien quant à lui est blanc et blond, c'est du moins ce qu'indique la sorcière en disant : « les blonds sont arrivés »<sup>1007</sup> pour parler des Canadiens. Je remarque alors deux choses : tout d'abord, le corps de la sorcière est exotisé et érotisé par le Canadien qui insiste à deux reprises sur la couleur cannelle de sa peau, l'excitant, lui, sexuellement. Ensuite, il utilise le champ lexical de la possession, il répète deux fois que la sorcière sera à lui, et

---

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 32. « Pues a mí, sí, me gusta mucho... es guapa. Es morena, me gustan las mujeres de por acá. [...] aquí me gusta, como para quedarme... Echar raíces y tal vez tener hijos y una mujer, más tranquilito, porque yo ya me cansé de andar de aquí para allá haciendo chingaderas y más chingaderas ». Je traduis.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 44-45. « Canadiense: Tengo cita con una guapa del pueblo, nos hemos visto un par de veces y nada... Es bella, la condenada. No debe de darse cuenta de nada, nosotros les decimos que sólo hacemos investigaciones sobre plantas, que somos científicos.

Bruja: Vamos, no tengo mucho tiempo. Mis hermanos me vigilan y si me ven contigo, pues me agarran a chingadazos.

Canadiense: Vamos...[...]

Canadiense: Me gusta.

Bruja: Ya va a anochecer... Ya no se ve nada. Sígueme. Ven por acá.

Canadiense: Ya me tienes bien caliente.». Je traduis.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 55. « Es morena, es alta, es caliente, es joven, es bella, me calienta, me prende, la quiero. Me pone feliz, será mía. Esta noche será mía, la voy a poseer toda la noche. ¡Sin tregua! Sin parar. Es lo que quiere ella, es lo que quiero yo. Mi pene es enorme, es duro, cada vez más duro ». Je traduis.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 24. « Llegaron los rubios ». Je traduis.

affirme qu'il la possédera toute la nuit. Il me semble alors que ces propos témoignent de l'imbrication du patriarcat et de la colonialité : ce n'est pas uniquement une femme que le Canadien rend objet, c'est une femme à la peau mate. Pour Roger Bastid l'imbrication du patriarcat et de la colonialité, en Amérique latine, ne construit « la femme de couleur que comme un simple objet de plaisir pour l'homme »<sup>1008</sup>, je préciserais : pour l'homme hétérosexuel, blanc. Je reprends alors les analyses de E. Ann Kaplan<sup>1009</sup> qui propose le concept d'*impérial gaze*, complétant celui de *male gaze* théorisé par Laura Mulvey<sup>1010</sup>. L'*impérial gaze* met en évidence que le regard de l'homme blanc hétérosexuel, tant dans la culture visuelle, que dans la vie quotidienne, est central. Le verbe *to gaze* ne signifie pas uniquement regarder ou contempler en anglais, il prend en charge une relation de pouvoir au sein de laquelle le sujet observateur domine l'objet regardé. E. Ann Kaplan remarque alors que « l'*impérial gaze* reflète l'hypothèse selon laquelle le sujet occidental blanc est central tout comme le *male gaze* assumait la centralité du sujet masculin »<sup>1011</sup>. Par ailleurs, selon Laura Rita Segato<sup>1012</sup>, la modernité/colonialité s'accompagne systématiquement d'un regard objectificateur, rabaisant et pornographique porté sur le corps des femmes indigènes. La chercheuse distingue la pornographie de l'érotisme, la première pouvant se comprendre comme « la jouissance d'un sujet extérieur qui fantasme l'appropriation du corps exploré et exploité »<sup>1013</sup>, et le second comme « le plaisir commun dans lequel l'abandon est partagé »<sup>1014</sup>. Pour Laura Rita Segato, ce regard pornographique moderne et colonial, toujours en vigueur, explique, en grande partie, que les femmes indigènes soient plus soumises que les autres femmes au viol, aux violences conjugales, à la prostitution, ou à la pornographie, dans le sens le plus étendu du terme<sup>1015</sup>. Or, ce regard pornographique moderne

---

<sup>1008</sup> Roger Bastide, « La femme de couleur en Amérique latine », *L'Homme et la société*, vol. 31 / 1, 1974, p. 52.

<sup>1009</sup> E. Ann Kaplan, *Looking for the Other : Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York, Routledge, 1997.

<sup>1010</sup> Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 / 3, 1975, p. 6-18.

<sup>1011</sup> E. Ann Kaplan citée par Patricia Waugh, *Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide*, New York, Oxford University Press, U.S.A., 2006, p. 325. « The imperial gaze reflects the assumption that the white western subject is central much as the male gaze assumes the centrality of the male subject ». Je traduis.

<sup>1012</sup> Rita Laura Segato, « El sexo y la norma : frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad », *Revista Estudos Feministas*, vol. 22 / 2, août 2014, p. 593 - 616.

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 608. « el goce de un sujeto exterior que fantasía la apropiación del cuerpo explorado y explotado ». Je traduis.

<sup>1014</sup> *Ibid.* « el placer de la conjunción en que la entrega es compartida ». Je traduis.

<sup>1015</sup> Si son étude porte sur le Brésil, il me semble que ses remarques peuvent s'étendre à l'Amérique latine, plus généralement.



et colonial est, selon moi, mis en exergue par l'aparté du Canadien. En effet, en interrompant le dialogue amorcé avec la sorcière, en introduisant une adresse au public, il s'extrait du dialogue et de la relation, verbalise le plaisir qu'il compte prendre de la possession de cette femme indigène, et phallocentre son récit. Cette interruption du dialogue, cette intrusion d'un moment diégétique, a alors, selon moi, pour effet de rendre visible et audible le regard pornographique, moderne et colonial du personnage. D'ailleurs, la sorcière au quatrième tableau met l'accent sur ce regard lorsqu'elle dit : « Qui leur a dit de venir mettre leur nez dans ces contrées oubliées de Dieu ? Qui leur a dit de venir regarder nos femmes et qui leur a dit de vouloir baiser la moitié de l'humanité ? »<sup>1016</sup>. J'ai traduit le verbe *chingar* par baiser, mais *chingar*, au Mexique, est polysémique. Comme le fait remarquer Octavio Paz<sup>1017</sup>, ce verbe signifie à la fois pénétrer, violer, humilier, rabaisser. Il me semble alors que les paroles de la sorcière peuvent prendre un double sens : ces Canadiens veulent, à la fois, fornicuer avec, voire violer, la moitié des femmes du village, et en même temps, les Canadiens représentent peut-être les Occidentaux, qui veulent humilier, rabaisser, inférioriser, la moitié de l'humanité. La sorcière, d'une certaine manière, met alors conjointement en lumière le machisme et la logique moderne et coloniale du Canadien.

De plus, les Canadiens qui sont venus dans cette montagne pour y trouver des mines d'or, pour piller les richesses de la terre, après avoir entendu des légendes, font penser aux colonisateurs cherchant l'*El Dorado*. En effet, une voix d'un *maromero* raconte, au second tableau, une partie du mythe qui a mis les Canadiens en quête de la mine. Elle dit :

Les Canadiens. [...]  
Ils ne peuvent pas exploiter la mine, l'or.  
Il y en a qui viennent et ils doivent se taire.  
L'or se manifeste seulement à quelques-uns et pas à tout le monde.  
Un tremblement ouvre la montagne.<sup>1018</sup>

---

<sup>1016</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, *op. cit.*, p. 25-26. « ¿Quién les dijo de venir a meter sus narices a estos lugares apartados de la mano de Dios? ¿Quién les dijo de venir a mirar a nuestras mujeres y quién les dijo de quererse chingar a media humanidad? ». Je traduis.

<sup>1017</sup> Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude suivi de Critique de la pyramide*, France, Gallimard, 1972.

<sup>1018</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, *op. cit.*, p. 15. « Unos canadienses. [...]  
Ellos no pueden explotar la mina, el oro.  
Hay unos que vienen y ellos tienen que callar.  
El oro sólo se manifiesta en unos y no en todos.  
Un temblor abre la montaña ». Je traduis.

Les Canadiens interrogent les hommes du village pour obtenir des informations sur la mine, ils leur offrent à boire pour les faire parler, comme le montrent les répliques suivantes :

CANADIEN : Donc toutes ces histoires sont vraies...

MAROMERO : Oui, toutes. Santé !

CANADIEN : Alors, cette montagne, celle qui s'est ouverte, celle qui était remplie d'or, elle existe ?

MAROMERO : Bien sûr que non ! Ce sont de purs mensonges. [...]

CANADIEN : Je t'ai invité à boire tous les jours et maintenant tu me sors que ce ne sont que des mensonges !

MAROMERO : Aujourd'hui je me réveille et je raconte une histoire, demain une autre et le jour d'après encore une autre. On ne fait que raconter des histoires. Elles sont réelles et ne le sont pas.

CANADIEN : Allons à la montagne ! Je te donne beaucoup d'argent... Je te donne de l'argent... Et tout ce que tu me demanderas.

MAROMERO : Je te dis où aller, mais je ne vais nulle part et encore moins à cette heure de la nuit.

CANADIEN : Donc elle existe cette montagne pleine d'or ?

MAROMERO : Bien sûr.<sup>1019</sup>

Or, cette quête de la montagne dorée n'est pas sans rappeler le mythe de l'*El Dorado*, mythe de l'existence d'un pays, d'une ville, ou d'une montagne peuplés de richesses incommensurables, de bijoux, d'or et d'argent. D'ailleurs, le treizième tableau où un *maromero* et un Canadien conversent sur une montagne qui s'ouvre et recèle de l'or s'intitule, précisément, « *El Dorado* »<sup>1020</sup>. Si le mythe de l'*El Dorado* a pu rendre fous les conquistadors à l'avidité insatiable, il en va de même des Canadiens dans *Los Maromeros*, comme le dit ce *maromero* :

Eux, là-bas, avec leurs montagnes dorées. Ils sont tous fous. Le plus fou de tous voulait acheter toute la terre. Il venait de loin et il voulait toujours plus. [...] Le

---

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 30-31. « Canadiense: Entonces, todas esas historias son verdaderas...

Maromero: Sí, todas. ¡Salud!

Canadiense: Entonces, esa montaña, la que se abrió, la que estaba llena de oro, ¿existe?

Maromero: ¡Por supuesto que no! Son puras mentiras. [...]

Canadiense: Te he invitado a beber todos los días y ahora me sales que son sólo mentiras.

Maromero: Hoy amanezco y cuento una historia, mañana otra y pasado otra. Sólo contamos historias. Son reales y no son reales.

Canadiense: ¡Vamos a la montaña! Te doy mucho dinero... Te doy dinero... Y lo que me pidas.

Maromero: Te digo por donde ir porque yo no voy a ningún lado y menos a esta hora de la noche.

Canadiense: ¿Existe esa montaña llena de oro?

Maromero: Claro que existe ». Je traduis.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 61.

pauvre, il parcourt la montagne en haillons avec ses routes, son matériel et sa conquête.<sup>1021</sup>

J'aimerais alors brièvement revenir sur la constitution du mythe de l'*El Dorado* afin de montrer comment il est lié à la conquête de territoires par les Colons, en Amérique latine, et comment les légendes que content les *maromeros* aux Canadiens entrent particulièrement en résonance avec ce mythe. Tout d'abord, je voudrais signaler avec Christian Kupchik<sup>1022</sup> et François J. L. Souty<sup>1023</sup> que l'imaginaire judéo-chrétien sert de terreau à ce mythe. En effet, la cité perdue de l'Atlantide, ainsi que la terre promise, ce paradis terrestre des Saintes Écritures, façonnent l'imaginaire des colons qui accostent sur les rives du continent américain. Par ailleurs, Christophe Colomb pensant rejoindre les Indes s'attend à trouver les fameuses cités d'or décrites par Marco Polo, à savoir ces pagodes aux toits d'or de l'actuelle Birmanie. Il faut ajouter à cela la croyance alchimique selon laquelle l'or est un être vivant, et que pour croître, proliférer, il lui faut, à l'instar des végétaux, du soleil. Or, comme le notent Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar<sup>1024</sup> :

Si l'existence de l'or dépendait aussi étroitement du soleil, il était logique que l'on considérât les régions les plus chaudes de la planète comme des zones privilégiées. Sous les tropiques devaient, par conséquent, se trouver les plus abondantes réserves de métal jaune. Christophe Colomb en était convaincu.<sup>1025</sup>

Enfin, il faut préciser, avec Bernard Lavallé<sup>1026</sup>, que la conquête des territoires américains est motivée par une soif inextinguible de richesses, soif encouragée par la découverte, en Mésoamérique, du trésor de Moctzuma par Hernán Cortés et ses hommes, trésor dont la majeure partie a été perdue lors de

---

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 68-69. « Nos vamos! Allá ellos y sus montañas doradas. Ya andan bien loquitos. El más loco de todos, es uno que quería comprar toda la tierra. Venía de lejos y quería más y más. [...] Pobrecito, ahí anda en el monte, todo en harapos con sus carreteras y su maquinaria y su conquista ». Je traduis.

<sup>1022</sup> Christian Kupchick, *La Leyenda de El Dorado y otros mitos del Descubrimiento de América: La auténtica historia de la búsqueda de riquezas y reinos fabulosos en el Nuevo Mundo.*, Madrid, Ediciones Nowtilus S.L., 2008.

<sup>1023</sup> François J. L. Souty, « Aux Origines de l'histoire guyanaise (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) : *El Dorado* et la Guyane, mythe et réalité », *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 1986, p. 303 - 334.

<sup>1024</sup> Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar, *Mythes et Légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

<sup>1025</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>1026</sup> Bernard Lavallé, *Eldorado d'Amérique, mythes, mirages et réalités*, Paris, Histoire Payot, 2011.

la *Noche Triste*<sup>1027</sup>. Maigre butin donc, mais suffisant, selon Michel Bertrand<sup>1028</sup>, « pour alimenter le rêve et susciter de nouveaux espoirs avec la conquête de l'espace andin »<sup>1029</sup>. Ce sont alors ces divers éléments qui forment le terreau d'un imaginaire propice à la construction du mythe de l'*El Dorado*.

Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar dans leur ouvrage *Mythes et Légendes de la conquête de l'Amérique*, retracent l'histoire de l'évolution du mythe de l'*El Dorado*, de ses balbutiements à sa cristallisation et à sa large diffusion. Ils racontent comment, à l'origine, le conquistador Vasco Núñez de Balboa, se fiant aux récits que lui content des indigènes, se met en quête d'« un pays très prometteur que l'on nommait Dabaibe »<sup>1030</sup>. Selon les récits qu'on lui raconte :

L'or de ce pays serait obtenu de manière très simple : il suffirait de le récolter après les crues des cours d'eau, ou de brûler l'herbe des sierras pour en découvrir d'extraordinaires quantités. Les Indiens qui informèrent Balboa prétendaient que certaines pépites étaient de la taille d'une orange, ou grosses comme le poing. Notre conquistador ne douta pas de ces renseignements dont il aurait obtenu confirmation plusieurs fois.<sup>1031</sup>

Dabaibe est, selon Vasco Núñez de Balboa, le nom d'un souverain puissant et incommensurablement riche, qui donne, par extension, son nom aux terres fertiles qu'il gouverne. Ces récits que le conquistador ne met pas en doute génèrent des expéditions infructueuses dans l'isthme de Panama, pour trouver le royaume en question. Par la suite, les Européens entament des excursions dans les terres : constatant que les rivières chargeaient de l'or et des pierres précieuses, ils en déduisent qu'en amont de la rivière se trouvent des gisements. Des missions suivant l'Orénoque sont alors organisées, missions auxquelles participe, notamment, Diego de Ordás, le lieutenant de Cortés. Bien qu'on lui ait offert la conquête du Río de la Plata, il s'intéresse à l'actuel Venezuela et à la Guyane, convaincu que les zones tropicales étaient plus propices à la découverte d'or et de trésors. C'est ainsi que Diego de Ordás et ses hommes remontent le fleuve

---

<sup>1027</sup> *La Noche Triste* fait référence à la nuit du 30 juin au 1<sup>er</sup> juillet 1520, nuit lors de laquelle Hernán Cortés et ses hommes doivent s'enfuir de Mexico-Tenochtitlan où ils retenaient prisonnier l'empereur, Moctezuma II. Ils tentent de prendre la fuite avec le trésor de l'Empereur, mais, assaillis de toutes parts, la majorité des Espagnols trouve la mort, et seuls Cortés et quelques autres de ses acolytes parviennent à s'échapper vivants.

<sup>1028</sup> Michel Bertrand, « Bernard LAVALLÉ, *Eldorado d'Amérique, mythes, mirages et réalités* », *Caravelle*, 2012, p. 279 - 281.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>1030</sup> Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar, *op. cit.*, p. 396.

<sup>1031</sup> *Loc. cit.*

Orénoque jusqu'au confluent du Río Meta où ils réalisent des incursions et recueillent des témoignages. Un indigène à qui ils présentent une bague en or leur assure que, non loin du fleuve, existe une cité bien gardée où ce métal se trouve en abondance. Si les diverses missions de Diego de Ordás pour la trouver se soldent par des échecs, comme le disent Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar, « de grandes espérances étaient nées et le Pays de *Meta* excita de nombreux esprits et occasionna de nouvelles expéditions »<sup>1032</sup>. À ces récits autour du pays de la *Meta*, s'ajoutent ceux d'une *Casa del Sol*, un temple merveilleux recouvert d'or, si bien que bientôt une confusion se fait au son des rumeurs qui interfèrent, et qu'un mythe est sur le point de naître. L'un des éléments qui permettent, sans doute, la cristallisation du mythe, est lié aux expéditions de Gonzalo Jiménez de Quesada sur le Río Magdalena qui l'amènent dans la région de Bogota. Il découvre alors des lacs sacrés « où l'on jetait des émeraudes et de grandes quantités d'or »<sup>1033</sup>, les récits de ces découvertes se propagent et alimentent l'espoir de trouver une cité d'or. D'autres histoires viennent attiser l'espoir des conquistadors, celles du Pays de la Cannelle, ou encore de Xerira. Selon Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar, peu importe le récit, l'idée était toujours la même, celle d'une contrée pleine de richesses à portée de main. C'est alors que, selon eux, « surgit un nom évocateur qui, peu à peu, remplaça les autres, les supplanta grâce à la magie de ses consonances : *El Dorado* ».<sup>1034</sup> L'appellation *El Dorado* viendrait d'un personnage faisant office de catalyseur aux divers espoirs de richesses des Européens : l'*Indio Dorado*. Il s'agit d'un homme bien réel, certainement un chef militaire portant des armes et une armure faites d'or. Il aurait fait partie de l'armée de Rumiñahui, un général d'Atahualpa, un Inca déchu, armée qui s'était enfuie emportant avec elle ses trésors. Ce général, fait prisonnier, humanise alors les rêves d'une riche contrée à découvrir, et donne son nom au mythe. À ce récit qui fait grand bruit sur le continent se mêle ensuite un deuxième, celui d'un roi recouvert d'or se baignant dans le lac de Gautavita. Selon Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar, ce récit fait référence à la cérémonie d'intronisation du cacique de Gautavita qui, effectivement, enduisait sa peau d'une poussière d'or, avant d'entrer sur une barque qui l'emmenait sur le lac. Ces deux récits se mélangent donc, et font naître le mythe de l'*El Dorado*, le pays aux mille richesses de ces hommes dorés. Le mythe se répand ensuite dans toute l'Amérique latine et donne lieu à de nombreuses expéditions notamment en Guyane. Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar retracent les diverses

---

<sup>1032</sup> *Loc. cit.*

<sup>1033</sup> *Ibid.* p. 424.

<sup>1034</sup> *Loc. cit.*

évolutions et transformations du mythe au fil des siècles et notent que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'une de ses mutations fait de l'*El Dorado*, non plus une contrée ou une cité, mais une montagne. Le gouverneur de Guyane, Manuel Centurion, reçoit un cacique nommé Parauacare, qui lui parle d'une montagne d'or au bord du lac Parime, montagne que l'on appelle également *Dorado*. Ce récit transforme encore l'imaginaire autour du *Dorado* qui devient alors « une montagne étincelante qui fascinait ceux qui avaient la chance de l'apercevoir, car les Indiens s'opposaient farouchement à tous ceux qui désiraient s'en approcher »<sup>1035</sup>. Cette nouvelle version du mythe ne peine pas à s'installer dans les imaginaires, dans la mesure où l'évocation de montagnes d'or dans les « Indes occidentales »<sup>1036</sup> n'est pas nouvelle. En effet, selon Jean-Pierre Sanchez et Bartolomé Bennassar, les conquistadors parlaient déjà de ces montagnes dorées, quand depuis leur bateau, ils voyaient le soleil se refléter sur la cime rocheuse des montagnes alentour, attisant alors leur imaginaire. Ainsi, c'est cette dernière version du mythe qui, selon moi, entre en écho avec la quête des Canadiens dans *Los Maromeros*, quête d'une montagne dorée alimentée par les histoires contées par les villageois. Or, je crois avoir montré comment l'histoire de la colonisation est intrinsèquement liée à la recherche insatiable de richesses et à la construction du mythe de l'*El Dorado*. Bernard Lavallé montre d'ailleurs comment, au Mexique, c'est l'argent qui supplante l'or pour donner vie au mythe de l'*El Dorado*. Il analyse comment l'Empire espagnol s'enrichit considérablement grâce aux mines d'argent de Zacatecas et de Potosí, et comment le système économique en est radicalement bouleversé : il s'agit de la naissance du capitalisme internationalisé, donc de la colonialité économique. Non seulement le mythe de l'*El Dorado* est alors constitutif de la colonisation, mais il est également consubstantiellement lié à la naissance de la modernité/colonialité, à savoir cette internationalisation du capitalisme à l'échelle mondiale. Ainsi, les références à ce mythe renvoient implicitement le spectateur à la colonisation et à la construction de la modernité/colonialité.

Il me semble alors que le personnage du Canadien, par son attitude avec les femmes et par sa quête de l'*El Dorado*, incarne scéniquement les récits, voire les métarécits du patriarcat moderne et colonial et de la modernité/colonialité. Or, comme je l'ai signalé, la dramaturgie du jeu de rêves introduit de l'incertitude, de l'indécidabilité. Elle brouille les séparations et les frontières et met en doute le

---

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>1036</sup> Les guillemets soulignent que j'adopte, momentanément, une terminologie eurocentrée moderne et coloniale.

statut à accorder à chaque chose. Dans la dramaturgie du jeu de rêves, le concept même de vérité semble caduc, tout est à questionner, à interroger, tout est instable, il s'agit d'une rencontre des contraires, des opposés, et rien n'y est établi à jamais. Je m'aventure alors à penser que cette dramaturgie du jeu de rêves met précisément en cause les métarécits qu'elle contient, ceux du patriarcat et de la modernité/colonialité. En effet, puisque tout est plongé dans l'incertitude, les métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux – se présentant pourtant comme des vérités naturelles, essentielles, absolues et indéfectibles –, ne font pas exception, et sont broyés par le doute du jeu de rêves. C'est alors à ce titre que *Los Maromeros* m'apparaît être un jeu de rêves transmoderne. Je précise transmoderne, car, selon moi, le jeu de rêves n'est pas, en lui-même, transmoderne. En lui-même, il ne remet pas en cause le monologisme de la modernité/colonialité. Par contre, certains drames, comme *Los Maromeros*, utilisent cette dramaturgie de l'incertitude pour mettre en crise la vérité unique imposée par la modernité/colonialité. Afin de mettre en lumière la rupture épistémique que ces drames opèrent avec l'épistémologie dominante, je les qualifie alors de transmodernes.

#### 2.1.1.3. La portée politique de la maroma

Je voudrais souligner, désormais, que les *maromeros* sont le fil conducteur de ce jeu de rêves. En effet, *Los Maromeros* est à la fois le titre de l'œuvre de Verónica Musalem, mais aussi celui de la pièce qu'Elena est en train d'écrire et les *maromeros* présentent leurs numéros, tant dans le bar-théâtre de la fiction I, que dans la fiction II. En effet, au second tableau, à la campagne, une voix annonce :

Messieurs, mesdames, jolies mesdemoiselles. Voici venus les *maromeroooooos* ! Les *maromeros* viennent faire leur *maroma* depuis toujours, personne ne sait depuis quand, les grands-parents, leurs propres grands-parents, et les grands-parents de leurs grands-parents les connaissaient déjà. Voilà ce qu'ils sont, ils viennent d'on ne sait où et ils enseignent leurs arts circassiens, leurs cordes, leur funambulisme. Et voilà... Applaudissez : les *maromeroooooos* !<sup>1037</sup>

Dans le troisième tableau, le maître de cérémonie du bar-théâtre annonce également l'arrivée imminente des *maromeros* sur scène, il s'exclame, effectivement : « Avec vous ce soir : les *maromeros*... Silence ! Belle nuit, que

---

<sup>1037</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, *op. cit.*, p. 16. « Señores y señoras, señoritas chulas. ¡Aquí vienen los Maromeroooooos! Los maromeros vienen a hacer sus maromas desde siempre, nadie sabe desde cuándo y eso que los abuelos ya sabían de ellos y los abuelos de los abuelos de los abuelos. Así son, unos seres que llegaron de quién sabe dónde y enseñaron sus artes circenses, de cuerda, de funámbulos. Y así... Vamos a recibirlos con un aplauso. ¡Son los maromeroooooos! ». Je traduis.

s'entendent les trompettes, les guitares et tous en piste »<sup>1038</sup>. Au cinquième tableau une voix, de nouveau à la campagne, raconte également :

On entend la musique d'un groupe qui retentit et on entend des feux d'artifice. La nuit est tombée. Les *maromeros* font leurs numéros de *maroma* et leurs équilibres sur des fils tendus. Ils sont totalement pompettes.

Les *maromeros* volent...

Les *maromeros* dansent...

Les *maromeros* rêvent...

Les *maromeros* rient...

Les *maromeros* chantent...

Les *maromeros* sont dans les nuages...

Les *maromeros* n'arrêtent pas de bouger...<sup>1039</sup>

Au septième tableau la même voix annonce encore l'entrée en scène des *maromeros*, elle dit : « la légende raconte que cet art date d'une époque très ancienne. Personne ne sait vraiment quand, comment, où. Ce qu'on sait, c'est qu'il n'en reste pas beaucoup. Ça va commencer ! Les *maromeroooooooooos* ! »<sup>1040</sup>. Enfin, les *maromeros* semblent également faire leur numéro dans le bar-théâtre, dans la dernière partie, si l'on en croit les dialogues suivants :

ELENA : Il y a la scène.

Il y a la pièce.

Il y a la vie. [...]

Les *maromeros* font leurs numéros.

La sorcière chante.

Le théâtre s'illumine. C'est irréel. Je traverse le théâtre et monte sur la scène.

NORMA : Elle s'évanouit la pauvre. Elle se lève, enfin.

Elle monte sur la scène : les *maromeros*.

Elle est sur scène : les *maromeros*.

---

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 23. « Con ustedes: Los maromeros... ¡Silencio! Bella la noche, que se oigan las trompetas, las guitarras y todos a la pista ». Je traduis.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 28. « Ha llegado la noche. Los maromeros hacen sus números de maromas y equilibrios en la cuerda floja. ¡Están totalmente embriagados!

Los maromeros vuelan...

Los maromeros bailan...

Los maromeros sueñan...

Los maromeros rien...

Los maromeros cantan...

Los maromeros están en las nubes...

Los maromeros no dejan de moverse...». Je traduis.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 41. « Cuenta la leyenda que estas artes se realizan desde épocas remotas. Nadie sabe a ciencia cierta cuándo, cómo, dónde. Lo que sí se sabe es que quedan pocos. ¡Ya va a empezar! ¡Los marooooomeeroos! ». Je traduis.



LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Avec vous : les *maromeroooooos!*  
Applaudissemeeeennts.<sup>1041</sup>

Ces *maromeros* sont donc omniprésents et semblent être au centre de la dramaturgie du jeu de rêves : si tout peut être remis en cause, si tout est sujet au doute et à l'incertitude, les *maromeros* s'offrent comme l'unique point de référence stable, comme l'élément qui orchestre le jeu de rêves. Elena veut écrire une pièce s'intitulant *Los Maromeros*, mais les pages de son livre sont quasiment blanches, comme si elle n'arrivait pas à écrire. Pourtant, Norma lui dit : « *Los Maromeros, Los Maromeros* écrivent leur propre histoire sans toi. Tu ne vois pas que tout y est, tout est en train de s'écrire, tout est en train de s'écrire »<sup>1042</sup>, comme si la pièce qu'Elena cherchait à écrire était celle qui la contient, celle de Verónica Musalem qui la fait exister. Fractal à l'infini, le motif qui semble se répéter est alors bien celui des *Maromeros*. Or, je voudrais, brièvement, reprendre quelques éléments constitutifs de la *maroma* pour montrer dans quelle mesure elle peut se comprendre comme une pratique circassienne aux revendications culturelles et identitaires fortes. Selon Charlotte Pescayre<sup>1043</sup> :

La *maroma* (corde épaisse utilisée par les marins) a donné son nom à une expression spectaculaire, rituelle et festive pratiquée par des groupes d'artistes-paysans indigènes et métis dans les régions rurales du Sud du Mexique. Le « spectacle » inclut des danseurs de corde, des clowns, des trapézistes, des musiciens, et s'effectue en général à l'occasion de festivités communautaires des régions d'Oaxaca (Mixteca Baja, Sierra Mixe, Costa Chica), Guerrero, Puebla et Veracruz.<sup>1044</sup>

Depuis sa création au XVII<sup>e</sup> siècle, la *maroma* est liée « à un système de représentation, à des rituels associés aux calendriers agricole et religieux chrétien,

---

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 72-73. « Elena: Hay escenario.

Hay obra.

Hay vida.

Los maromeros hacen sus actos.

La bruja canta.

El teatro se ilumina. Es irreal. Llego, atravieso el teatro, subo a la escena.

Norma: Se desvanece, pobrecita. Se levanta, por fin.

Sube a la escena: Los maromeros.

Ella en escena: Los maromeros.

Maestro de ceremonias: ¡Con ustedes ¡Los maromeros! Aplausooooo ». Je traduis.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 60. « Los maromeros, los maromeros escriben su propia historia sin ti. No ves que todo ya está, se está escribiendo, se está escribiendo ». Je traduis.

<sup>1043</sup> Charlotte Pescayre, « La création transculturelle face à la standardisation du spectacle : le processus de création de Transatlancirque à Mexico », *Artelogie*, 2012, p. 1-12. [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/terrain/15731>. dernière consultation le 10/08/2020.

<sup>1044</sup> *Ibid.*

et à l'organisation sociale des communautés qui la pratiquent »<sup>1045</sup>. Elle se donne à l'occasion de fêtes patronales et se compose de la manière suivante : tout d'abord les *maromeros* sont reçus par le maire ou les autorités politiques de la communauté. Ensuite, ils vont rendre hommage au saint patron de la ville ou de la communauté, lui demandent sa protection pour ne pas tomber, et installent les structures qui soutiendront leurs acrobaties sur lesquelles ils font des libations d'alcool. Ils défilent ensuite dans la ville pour convier les habitants à leur spectacle qui est composé « de numéros de clowns, de trapèze, de danse de corde, de corde volante, de saynètes comiques »<sup>1046</sup>. Comme le fait remarquer Charlotte Pescayre, la croyance veut que les *maromeros* aient été choisis par les dieux pour leur apporter des offrandes, c'est pourquoi, parfois, lors de la *maroma* « on effectue des sacrifices de volailles afin de remercier les divinités pour les bonnes récoltes et leur demander de la pluie »<sup>1047</sup>. Plusieurs légendes entourent cette pratique. L'une d'elles voudrait que les *maromeros* soient d'anciens marins reconvertis. C'est peut-être pour cela que deux *maromeros*, dans l'œuvre de Verónica Musalem, racontent les histoires des îles que voici :

MAROMERO : Voici l'histoire de Manuel, le *maromero*. Il est né avec une mauvaise jambe. On disait dans la ville qu'il avait la polio. Bref, il avait un problème au pied gauche. Mais il était *maromero*, croyez-moi ou pas... L'un des meilleurs, on aurait dit qu'il volait. Un jour, il prit un bateau avec les gens du port, ils allaient sur les îles d'en face. Les pêcheurs disaient qu'elles étaient hantées. Mais ils ne les ont pas crus et ont quand même osé s'aventurer et se diriger vers l'île. Ils ont fait naufrage avant d'accoster, car personne ne va sur cette île. Ils sont tous morts sauf Manuel qui a survécu, avec sa mauvaise jambe.

#### ***Une autre histoire des îles.***

MAROMERO : La légende raconte que dans ces îles, on pouvait voir un cheval. On raconte que c'est le cheval d'un Espagnol qui s'est échoué sur cette île, et qu'il est mort, car ses camarades ont oublié de venir le chercher. Affamé et assoiffé, il est devenu fou et il est mort. C'est pourquoi certaines personnes qui ont été sur cette île racontent qu'on entend un cheval qui galope, mais ce n'est pas réel, non, il n'y a personne sur cette île, ni animal ni humain. La légende dit aussi que dans une des îles il y a une grotte pleine de gourmandises, d'or, de vins, de fleurs, de bijoux. La table est servie, il y a énormément de nourriture, de boissons. Mais si quelqu'un

---

<sup>1045</sup> *Loc. cit.*

<sup>1046</sup> *Loc. cit.*

<sup>1047</sup> *Loc. cit.*

entre et touche ou prend l'une des choses qui sont sur la table, il ne voit plus jamais la lumière du soleil. Les histoires des îles.<sup>1048</sup>

Une autre légende veut qu'initialement, il ait été interdit aux femmes d'être *maromeras*. Cela fait sens, dans la mesure où il s'agit d'un spectacle vivant et où, au XVII<sup>e</sup> siècle, les femmes n'avaient pas le droit, en Espagne et dans la Nouvelle-Espagne, d'être actrices. Les *maromeros* se travestissaient donc pour incarner des personnages féminins, ce que l'on retrouve dans ce récit d'un *maromero*, au cinquième tableau :

[...] ce que j'aime le plus, c'est faire le *maromero*. Je me maquille et bien que parfois mes jambes ne me répondent pas, je sors et sors et je sors... Et j'arrive et je fais mes exercices au rythme du tambour et du groupe. Je ne me plains pas, je regarde les paysages et je me sens heureux. Je dois juste prendre soin de mes vêtements, nettoyer la maison et faire mon café et ma nourriture... J'ai pris l'habitude d'être seul. Je suis un travesti et c'est pour ça que mon fils ne m'aime pas.<sup>1049</sup>

Concernant les origines de la *maroma*, les versions divergent. Au Mexique, des vestiges archéologiques attestent qu'en 800 avant Jésus-Christ on pratiquait déjà du contorsionnisme. Par ailleurs, le *Codex Florence* offre des peintures d'acrobaties présentées comme divertissements à la cour de Moctezuma II, selon Charlotte Pescayre<sup>1050</sup>. Les chroniques espagnoles font également mention de telles pratiques, notamment celles de José de Acosta faisant référence à des

---

<sup>1048</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, *op. cit.*, p. 40. « Maromero : Aquí una historia de Manuel, un maromero. Nació con una pata mala. Decían en el pueblo que era polio. Así que su pie izquierdo estaba malito. Pero él era maromero, créanme o no... De los mejores, de los que parecía que volaba. Él un día agarró una lancha con la gente del pequeño puerto, iban a las islas de enfrente. Unas islas embrujadas decían todos los pescadores. Pero ellos no creían y entonces osaron aventurarse y se dirigieron a la isla. Naufragaron antes de llegar porque nadie va a ese lugar. Todos murieron, menos Manuel que sobrevivió, con todo y su pata mala.

***Otra historia de las islas.***

Maromero: En esas islas cuenta la leyenda que se ve a un caballo en ese lugar. Y dicen que es el caballo de un español que se quedó varado en esa isla, ahí murió porque sus compañeros se olvidaron de recogerlo. Muerto de hambre y sed enloqueció para luego morir. Por eso algunas personas que han estado en la isla dicen que se oye un caballo que va a todo galope pero es algo irreal, no hay nadie en esa isla, ni animal ni humano. También cuenta la leyenda que en una de las islas hay una cueva llena de manjares, de oro, de vinos, de flores, de joyas. Está servida la mesa, hay enormes cantidades de comida, de bebidas. Pero si uno entra y toca o se lleva alguna de las cosas que están sobre la mesa, nunca vuelves a ver la luz del sol. Las historias de las islas ». Je traduis.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 27. « lo que más me gusta es hacerla de Maromero. Me maquillo y aunque a veces ya mis piernas no me responden salgo y salgo y salgo... Y llego y hago mis ejercicios al ritmo de la tambora y de la banda. No me quejo, veo todo el paisaje y me siento feliz. Yo sólo me tengo que encargar de mi ropa, del aseo de la casa y de hacerme mi café y mi comida... ya me acostumbré a estar solo. Soy un travesti y por eso mi hijo no me quería ». Je traduis.

<sup>1050</sup> Charlotte Pescayre, *op. cit.*

danseurs sur corde. Selon Charlotte Pescayre, les principaux chroniqueurs espagnols témoignent tous de leur intérêt pour les acrobaties qu'ils découvrent dans ces nouveaux territoires et oscillent entre fascination et « condamnation au nom de l'extirpation d'idolâtries »<sup>1051</sup>. Pour elle, cette dialectique d'attraction/répulsion peut expliquer que certaines pratiques aient persisté et que d'autres se soient éteintes. En effet, elle formule l'hypothèse selon laquelle certaines traditions acrobatiques indigènes, à l'origine religieuses, auraient été christianisées, ce qui expliquerait leur survivance : la stratégie consistait alors « à faire perdurer une pratique religieuse en atténuant son aspect païen, en transformant l'acrobatie rituelle en jeu et en spectacle prenant place au sein d'une fête catholique ou civile »<sup>1052</sup>. Il est alors fort possible que les premières compagnies de *maroma*, nées au XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'accord du vice-roi de la Nouvelle-Espagne, soient le fruit de cette christianisation de pratiques acrobatiques religieuses indigènes. Mais comme le notent Joab Emanuelle Isai Miranda Pineda, Federico Serrano Díaz et Rosalinda Tovar García<sup>1053</sup>, rien ne permet de déterminer si la *maroma* est une pratique préhispanique ou coloniale, ce qui explique, certainement, que la *maroma* n'ait pas été classée par l'UNESCO comme patrimoine mondial immatériel. Toujours est-il que la *maroma* est, aujourd'hui, constitutive d'une identité communautaire, qu'elle soit mixtèque, zapotèque ou nahuatl. Joab Emanuelle Isai Miranda Pineda, Federico Serrano Díaz et Rosalinda Tovar García ont réalisé une étude, en 2013, de la *maroma* dans le quartier de Santa Teresa, à Veracruz, et constatent l'existence d'un lien entre cette pratique, la langue zapotèque et l'identité zapotèque. Ils racontent que sept des neuf *maromeros* avec lesquels ils ont travaillé en 2013 s'identifiaient comme zapotèques :

Linguistiquement, ils connaissaient tous des mots, comprenaient des conversations et avaient tous un membre de leur famille qui parlait couramment zapotèque, bien que seulement trois d'entre eux parlaient quotidiennement zapotèque (bilingue par formation familiale). Ils assumaient le zapotèque comme un legs de savoirs duquel émanaient des valeurs qui donnaient un sens à l'origine de la *maroma*.<sup>1054</sup>

---

<sup>1051</sup> *Loc. cit.*

<sup>1052</sup> *Loc. cit.*

<sup>1053</sup> Joab Emanuelle Isai Miranda Pineda, Federico Serrano Díaz et Rosalinda Tovar García, « Patrimonio cultural inmaterial: los maromeros de Santa Teresa, en Santiago Sochiapan, Veracruz », *Estudios de Antropología Biológica*, vol. 18 / 2, janvier 2017, p. 139-162.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 144. « Lingüísticamente conocían palabras, entendían conversaciones y conservaban referentes de “hablantes fluidos” entre sus familiares, aunque sólo tres fuesen hablantes cotidianos (bilingües por formación familiar). Ellos asumían el zapoteco como parte de un legado de saberes, del cual desprendían valores que dotaban de significado al origen de la maroma ». Je traduis.

Ainsi, la pratique de la *maroma* va de pair avec une affirmation identitaire, voire une revendication identitaire, dans le cas étudié zapotèque, mais qui peut également être mixtèque ou encore nahuatl, puisque, comme le fait remarquer Rosalina Ríos Zúñiga<sup>1055</sup> la *maroma* est commune aux trois cultures. Selon Charlotte Pescayre<sup>1056</sup>, la *maroma* est ainsi constitutive d'une identité indigène forte, renforce le sentiment d'appartenance communautaire, et se vit comme un héritage culturel à conserver et à transmettre. Loin d'être un simple folklore, sa pratique est autant un geste de mémoire qu'une résistance face à un risque d'homogénéisation des cultures et des pratiques artistiques. Elle remarque d'ailleurs que certains collectifs de *maromeros* ont à cœur de perpétuer une tradition et une pratique autant artistique que religieuse, permettant de souder la communauté lors d'un moment festif et spectaculaire, quand d'autres connaissent un processus de cirquisation. Cette cirquisation s'explique par « la cooptation de cette tradition indigène par des cirques classiques – souhaitant conforter leur notoriété »<sup>1057</sup> et trouver de nouveaux modes artistiques. Cette cirquisation entraîne des modifications dans la pratique de la *maroma* :

réduction du temps du spectacle, glissement d'un public communautaire vers un public touristique exogène, insertion d'éléments circassiens tels que le salut au public, dé-ritualisation, décontextualisation, appauvrissement de la complexité de la *maroma*, notamment de la musique.

Mais cette cirquisation ne fait pas l'unanimité et certaines compagnies, refusant de « vendre leur culture »<sup>1058</sup>, vont fuir les festivals favorisant cette cirquisation au profit d'autres revendiquant une « inclusion communautaire »<sup>1059</sup>. Ainsi, la *maroma* n'est pas qu'une pratique artistique, circassienne ou acrobatique, mais s'accompagne d'une véritable valorisation culturelle, d'une valorisation d'un savoir-faire indigène et de sa transmission, permettant de créer un sentiment d'appartenance unitaire à une même communauté. Il m'apparaît alors que si la *maroma*, dans *Los Maromeros* de Verónica Musalem, peut se comprendre comme le centre de ce jeu de rêve, comme le noyau dur de cette dramaturgie de l'incertitude et du doute, comme le seul point de référence stable, cela participe d'un projet

---

<sup>1055</sup> Rosalina Ríos Zúñiga, « Circo, Maroma, Teatro y algo más : entre la diversión pública y la disciplina civil (Zacatecas, 1794-1853) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, EHESS, 2017, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71249>, dernière consultation le 11/08/2020/

<sup>1056</sup> Charlotte Pescayre, *op. cit.*

<sup>1057</sup> *Loc. cit.*

<sup>1058</sup> *Loc. cit.*

<sup>1059</sup> *Loc. cit.*

politique de revalorisation épistémique. En effet, j'ai tenté de montrer comment la dramaturgie du jeu de rêves emportait avec elle les métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux pris en charge, notamment, par le Canadien, et qu'à ce titre ce drame était transmoderne. J'aimerais maintenant ajouter que si cette dramaturgie du jeu de rêves est orchestrée par la *maroma* et que la *maroma* est une pratique culturelle indigène consolidant l'appartenance communautaire, alors ce jeu de rêves participe d'une revalorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité tend à inférioriser ou à dénigrer.

#### 2.1.1.4. Un drame à stations féministe ?

J'aimerais, désormais, voir dans quelle mesure *Los Maromeros* peut s'apparenter à un drame à stations et comment celui-ci est porteur d'un questionnement sur les injonctions patriarcales. Je rappelle qu'un drame à stations découpe le parcours des personnages en des stations qui ne sont pas de simples haltes ou pauses, mais des moments clés dans le chemin itinérant, voire initiatique, des protagonistes. Bien que Norma précise, à deux reprises, au premier tableau, que « ce ne sera pas un voyage initiatique »<sup>1060</sup>, qu'elle ne promet rien « car il ne s'agit pas d'un voyage initiatique. C'est une nuit entre deux amies folles qui ont envie de faire la fête »<sup>1061</sup>, qu'il s'agit simplement d'aller « dans des bars, faire la fête et draguer »<sup>1062</sup>, cette affirmation peut être remise en question. Tout d'abord, le sixième tableau, celui qui relate la préparation des deux amies pour sortir s'amuser, s'intitule « Initiation »<sup>1063</sup>, et suggère qu'il s'agit d'un rituel initiatique. Ce voyage est d'ailleurs sous le signe de la magie, se connote de mysticisme, comme le fait remarquer Elena :

Je me laisse guider. Elle flotte, elle est éthérée et belle. Je crie ! Les sorcières sortent de leurs cachettes. Les magiciennes, les mères. Allons-y. [...] Je me laisse guider à travers cette jungle asphaltée. Dans la maison au coin, là, une femme fait l'amour, à l'hôpital un accouchement... Ce sont les voix de la nuit. Une vieille femme prie, c'est ma grand-mère. Ma mère prie. Mon arrière-grand-mère prie. Le cosmos est décomposé.<sup>1064</sup>

---

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 12. « no será un viaje iniciático ». Je traduis.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 14. « porque esto no es un viaje iniciático. Es una noche de dos amigas locas y que tienen ganas de fiesta ». Je traduis.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 12. « de bares, de fiesta, a ligar [...] ». Je traduis.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 33. « Iniciación ». Je traduis.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 14. « Me dejo guiar. Ella flota, es etérea y bella. ¡Alaridos! Las brujas salen de sus escondites. Las magas, las madres. [...] Yo me dejo guiar entre esta selva de asfalto. En la casa de la esquina una mujer hace el amor, en el hospital un parto... Son las voces de la noche. Una anciana reza, es mi abuela. Mi madre reza. Mi bisabuela reza. El cosmos está descompuesto ». Je traduis.

Ces pérégrinations dans les rues de la capitale seront alors l'occasion, pour Elena, d'amorcer un processus de libération des injonctions sociétales et des carcans patriarcaux. En effet, lors de ce périple, Elena se réapproprie son corps et sa sexualité, et tente de se détacher des schémas sexistes sur la féminité. Au premier tableau, elle dit à Norma :

Je ne sais pas si tu t'es rendu compte, mais le temps passe. [...] Les hommes arrêtent de te regarder. Plus personne ne te regarde et tu deviens un fantôme qui marche, mais que personne ne voit... Un spectre. Avec les hommes ce n'est pas la même chose, à eux on leur dit : « Quel homme séduisant... », « Qu'est-ce qu'il est beau, bien mature ». Et à nous on nous dit : « C'est le changement hormonal, fais-toi un profil hormonal pour savoir ce que tu as, l'important c'est de vieillir avec dignité », « T'as pas l'air si mal pour ton âge ». Et les désirs, alors ?<sup>1065</sup>

Elena se confronte aux normes sociétales alliant jeunisme et objectivation du corps féminin. Cette objectivation – ou objectification – du corps des femmes, déjà mis en lumière en 1949 par Simone de Beauvoir dans son *Deuxième sexe*<sup>1066</sup>, est théorisée, entre autres, par Sandra Bartky<sup>1067</sup>, pour qui les femmes sont avant tout considérées comme des objets destinés à plaire et à exciter les hommes hétérosexuels. Selon la chercheuse américaine, si l'objectivation implique le plus souvent un homme objectivant et une femme objectivée, il arrive qu'une femme s'objectivise elle-même. Sandra Bartky parle alors d'auto-objectivation. Cette dernière consiste, pour une femme, à se sentir en permanence observée par les hommes et à ressentir la nécessité de leur plaire, de les exciter sexuellement, au moyen de postures, de comportements, de vêtements, de maquillage, et de toute autre pratique disciplinaire susceptible d'attiser le désir masculin. Cette auto-objectivation expliquerait alors, notamment, le recours à la chirurgie esthétique pour correspondre au modèle de la femme désirable : une femme blanche, mince et jeune, dont l'image est largement diffusée par les médias et la publicité<sup>1068</sup>. Si l'injonction à la blancheur est, selon moi, le produit de la colonialité du pouvoir, je voudrais formuler une hypothèse sur l'injonction à

---

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 8. « No sé si te das cuenta pero siempre pasa el tiempo. Los hombres dejan de mirarte. Nadie te mira más y te vuelves como un fantasma, que camina pero nadie ve... Un espectro. Con los hombres no pasa lo mismo, a ellos les dicen: “Qué hombre tan atractivo”... “Qué guapo, el madurito” Y a una le dicen: “Es el cambio hormonal, hazte un perfil hormonal para ver que tienes, lo importante es envejecer con dignidad.” “No te ves tan mal para tu edad”. ¿Y los deseos qué? ». Je traduis.

<sup>1066</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe, tome 1 : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>1067</sup> Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination*, New York, Routledge, 1991, 156 p.

<sup>1068</sup> À ce sujet voir : Lavoisier Bénédicte, *Mon corps, ton corps, leur corps*, Seghers, 1978. Voir également : « Voir la femme et acheter : éthographie des photographies publicitaires », [en ligne], URL : [https://www.persee.fr/doc/lsoc\\_0181-4095\\_1994\\_num\\_69\\_1\\_2666](https://www.persee.fr/doc/lsoc_0181-4095_1994_num_69_1_2666), dernière consultation le 08/08/2020.

la jeunesse que je qualifierais de jeunisme. Peut-être que le critère établissant que le désir est uniquement provoqué par de jeunes corps repose sur une confusion entre la sexualité et la reproduction. Je m'explique. Comme le souligne Elena dans *Los Maromeros*, le corps des femmes, bien plus que celui des hommes, est soumis au jeunisme. Or, la capacité à enfanter des femmes est limitée dans le temps. Le critère établissant que seule une femme jeune est désirable repose alors peut-être sur cet amalgame hypocrite liant désir hétérosexuel et capacité reproductive, comme si l'acte sexuel n'avait que pour unique fonction la reproduction. Si cette hypothèse peut être discutée, toujours est-il que, comme le souligne Sandra Bartky, l'auto-objectivation se traduit par la quête inatteignable d'une correspondance à la femme désirable construite par un imaginaire jeuniste, colonial et misogyne. À la suite de Sandra Bartky, Barbara Fredrickson et Tomi-Ann Roberts<sup>1069</sup> poursuivent l'approfondissement de la théorisation de l'objectivation en reprenant le concept de *male gaze* introduit par Laura Mulvey<sup>1070</sup> dans la discussion. Initialement, le *male gaze* est un concept qui s'applique à la culture visuelle et plus particulièrement au cinéma. Laura Mulvey, dans son célèbre article « Visual pleasure and Narrative cinema », repère trois types de regards au cinéma : le regard échangé par les acteurs et actrices, le regard de la caméra, et enfin le regard du public. Selon elle, pour renforcer l'illusion mimétique, les deux derniers sont effacés au profit du premier. Elle constate alors que les scènes auxquelles le public assiste offrent la perspective d'un personnage sur la situation. Autrement dit : on voit la scène à travers ses yeux. Or, ce personnage n'est pas choisi au hasard, il s'agit, selon Laura Mulvey, de protagonistes masculins. Les hommes sont donc des observateurs, et les femmes des observées. Ce processus d'observation tend alors, d'une part, à objectiver, et d'autre part, à érotiser les actrices. Les femmes sont donc des objets érotiques à la fois pour le personnage qui les observe, et pour le public qui regarde ce que la caméra lui montre. Ce regard masculin surplombant, objectivant et érotisant correspond alors à ce que Laura Mulvey nomme le *male gaze*. Selon elle, l'effet est d'autant plus pervers que les femmes dans la salle de cinéma se voient obligées d'adopter à leur tour ce *male gaze*. Pour Laura Mulvey ce regard est certes masculin, mais il est également hétérosexuel, et le cinéma participe à l'érection au rang de norme du regard masculin hétérosexuel. Barbara Fredrickson et Tomi-Ann Roberts partent alors des apports théoriques de Laura Mulvey pour étudier les rapports sociaux de domination et la psychologie. En effet, selon elles, ce *male*

---

<sup>1069</sup> Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts, « Objectification Theory », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21 / 2, 1997, p. 173-206.

<sup>1070</sup> Laura Mulvey, *op. cit.*



*gaze* n'est pas circonscrit au seul cinéma, mais est subi au quotidien comme l'a montré Sandra Bartky. En effet, pour elles, le regard objectivant et érotisant porté sur le corps des femmes est omniprésent, passant de la publicité, au commentaire évaluateur sur le corps des femmes ou sur leur accoutrement, jusqu'au harcèlement de rue. Or cette omniprésence du *male gaze*, ainsi que son intériorisation, ont des conséquences, selon les deux chercheuses, sur la santé psychique des femmes. Ces conséquences peuvent prendre la forme de complexes, de troubles alimentaires ou encore de dépression. Il me semble alors qu'Elena dans *Los Maromeros*, sur le point de se suicider au premier tableau, incarne ces troubles psychiques liés à l'omniprésence et à l'intériorisation du *male gaze*. Elle évoque, non seulement, sa ménopause, mais également l'absence de désir des hommes à son égard due à son âge, à son corps vieillissant qu'elle semble avoir en horreur. Par ailleurs, à plusieurs reprises, elle évoque la maternité, son absence d'enfants, et souligne qu'elle ne trouve plus de fonction ni de place : elle n'est plus un objet de désir, mais n'est pas non plus une mère et encore moins une grand-mère. Elle dit, non sans ironie :

Dans les temps anciens, les femmes étaient des mères, toutes. Presque toutes. Et des grands-mères et des arrière-grands-mères, elles racontaient des histoires au coin du feu. Dans les temps anciens, il y avait des putes, des courtisanes et des mauvaises femmes. Dans les temps anciens, les femmes savaient quel était leur rôle. Dans les temps anciens, c'était plus simple. Je suis perdue.<sup>1071</sup>

Enfin, il me semble que par l'utilisation répétitive du substantif « pute » qui apparaît à dix reprises, Elena souligne, d'une part, qu'une femme non mariée est associée, dans la société patriarcale, à une prostituée, et d'autre part, qu'une femme ne peut pas avoir des relations sexuelles libres, hors-mariage, sans être prise pour une travailleuse du sexe.

Il m'apparaît alors que les pérégrinations d'Elena et de Norma prennent des allures de voyage initiatique consistant, pour Elena, à se défaire de ces carcans patriarcaux. Elle déclare, en effet :

J'ai acheté plusieurs mini-jupes, beaucoup de maquillages et de la lingerie sexy, quasiment de pute. Je voulais être une femme comme avant.

Vieillesse...

Sexualité...

Maternité...

---

<sup>1071</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, *op. cit.*, p. 39. « En la antigüedad las mujeres eran madres, todas. Casi todas. Y abuelas y tatarabuelas, contaban historias al lado del fuego. Así. En la antigüedad había putas, cortesanas y malas mujeres. En la antigüedad las mujeres sabían cuáles eran sus papeles. En la antigüedad era más simple. Me perdí ». Je traduis.

Amour...  
Putes...<sup>1072</sup>

Dans une dynamique de réappropriation de son corps et de sa sexualité, elle multiplie les relations sexuelles avec des inconnus dans des hôtels de passe, comme les sixième, huitième et quinzième tableaux en attestent. Norma l'encourage, d'ailleurs, à adopter une attitude aguicheuse dans le bar pour plaire aux hommes qu'elle croise, elle lui dit :

Regarde ceux qui viennent d'entrer.  
Souris, putain !  
Ils te regardent !  
Allez, souris !<sup>1073</sup>

Il est peut-être problématique d'affirmer qu'Elena déjoue les mécanismes de la domination patriarcale tant elle semble avoir intériorisé le *male gaze*, tant elle cherche à exister au travers de l'approbation masculine, de l'excitation qu'elle fait naître chez des hommes hétérosexuels qu'elle croise. Il est alors possible de lire le surjeu de sa féminité par l'achat de mini-jupes, de maquillage, de lingerie sexy comme une impossibilité à s'extraire de l'injonction à plaire, à se soustraire au regard masculin objectivant et sexualisant. Cependant, il m'apparaît, également, que le voyage des deux femmes est aussi l'occasion, pour Elena, de se réapproprier son propre désir et sa propre sexualité, de s'affirmer, à la fois, comme sujet-désirant et comme objet désiré, et ce malgré son âge. Elle affirme, de la sorte, que la sexualité n'est pas réservée aux jeunes femmes ou aux prostituées, et revendique son propre plaisir sexuel. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que si, certes, elle cherche à être un objet de désir, elle n'existe pas qu'à travers le regard masculin hétérosexuel : son périple s'offre aussi comme le lieu de l'affirmation de sa bisexualité. En effet, tout d'abord, Norma rappelle à Elena que, plus jeune, elle s'introduisait dans son lit. Elena décrit ensuite leur soirée en ces termes : « On danse elle et moi, elle est belle, elle danse bien. Je la prends dans mes bras, on danse bien ensemble. Je transpire, je transpire, j'ai très chaud, je bois encore plus de vodka »<sup>1074</sup>. Enfin, Norma et Elena se rendent à un hammam pour femmes dans le centre historique de Mexico. Or, le terme

---

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 47. « Me compré varias minifaldas y muchos maquillajes y ropa interior sexy, casi de puta. Quería ser una mujer como antes. Vejez... Sexualidad... Maternidad... Amor... Putas... ». Je traduis.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 22. « Pues salud... mira a esos que están entrando. ¡Sonríe, carajo! ¡Te están mirando a ti! Vamos sonríe... ». Je traduis.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 35. « Ella y yo bailamos, ella es guapa, baila bien. La llevo entre mis brazos, bailamos muy bien juntas. Sudo y sudo, entro en calor, bebo mas vodka ». Je traduis.

employé en espagnol est « *baño de vapor para mujeres* »<sup>1075</sup>, ce qui, à mon sens, renvoie moins au hammam traditionnel ou au spa, qu'aux bains lesbiens. D'ailleurs, Norma dit à Elena, en entrant dans le hammam :

J'irai à tes côtés. Tu dois entrer dans ces bains et te baigner au clair de lune.  
Je vais chanter pour toi, je vais accompagner ton voyage.  
Je resterai en silence.  
Je te donnerai à manger.  
Je te donnerai à boire.  
Je te mettrai des huiles essentielles sur tout le corps.  
Je prendrai des couvertures pour quand tu auras froid.  
Je vais te raconter des histoires.  
Je vais allumer tes cigarettes.  
Je veillerai sur toi toute la nuit.  
Je vais te nourrir, te faire boire et accompagner ton voyage en silence.  
Je prendrai soin de toi.  
J'embrasserai ta bouche, je te dirai des poèmes d'amour.  
Je t'aimerai...<sup>1076</sup>

Ainsi, il me semble que le voyage des deux femmes est un voyage initiatique<sup>1077</sup> dans lequel Elena tente de se libérer de certaines injonctions patriarcales, de se réappropriier son corps et sa (bi)sexualité. Chaque étape du périple est alors le lieu d'une tentative de déconstruction, se charge d'une dimension symbolique. Dans le bar-théâtre, Elena déconstruit le présupposé selon lequel seuls les corps jeunes sont désirables. Dans la manifestation, elle reprend goût à la révolte, à la lutte, celle qui l'habitait plus jeune, comme le lui fait remarquer Norma en lui suggérant de redevenir « cette fille que tu as été un jour, la révolutionnaire, celle qui voulait changer le monde »<sup>1078</sup>. Dans le hammam, comme je l'ai déjà souligné, elle vit sa bisexualité au contact de Norma et des autres femmes dénudées. Elle observe également des corps qui ne correspondent pas aux diktats patriarcaux, des corps pourtant désirables, et semble aller mieux :

---

<sup>1075</sup> Verónica Musalem, *Los Maromeros*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 52. « Iré a tu lado. Tienes que entrar en ese baño y bañarte a la luz de la luna. Yo voy a cantar para ti, voy a acompañar tu viaje. Voy a estar en silencio. Voy a darte de comer. Voy a darte de beber. Voy a ponerte aceites y esencias en todo el cuerpo. Tendré las frazadas para cuando ya no aguantas el frío. Te contaré historias. Te prenderé tus cigarros. Velaré por ti toda la noche. Te daré de comer de tomar y acompañaré tu viaje en silencio. Te cuidaré. Te besaré la boca, te diré poemas de amor. Te amaré... ». Je traduis.

<sup>1077</sup> Par initiation j'entends moins, ici, une élévation spirituelle et religieuse, qu'une libération.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 7. « Esa chava que tú fuiste un día, la revolucionaria, la que quería cambiar al mundo ». Je traduis.

Il y avait une femme énorme et une autre grosse, nue devant moi. Elle a pris les serviettes et chacune de nous a dû passer devant elle, elle regardait notre pubis et nous enveloppait d'une serviette pour nous dire où aller, dans la pièce du coin là-bas, ou dans la salle principale. Elle m'a envoyée dans la salle rouge. Il y avait des centaines de femmes nues. Je guérissais petit à petit, je guérissais.<sup>1079</sup>

L'hôtel de passe est l'endroit où Elena se rapproche de sa sexualité avec des inconnus, où elle jouit sans entrave. C'est également le lieu où elle parvient à vaincre la peur de la page blanche et où elle semble écrire *Los Maromeros*. Elle dit : « J'ai alors loué une chambre dans un hôtel. Et une vieille machine à écrire. J'ai commencé à écrire. Il m'arrivait de très belles choses »<sup>1080</sup>. Il s'agit donc d'un voyage initiatique qui procède par bonds, par sauts, par étapes clés, d'un voyage qui prend la forme d'un drame à stations. Il me semble alors que ce dernier peut être qualifié de féministe. Bien sûr, Elena ne semble pas se soustraire au *male gaze*. Mais elle paraît, au contraire, l'utiliser comme un moyen, peut-être paradoxal, d'émancipation, comme un outil d'*empowerment*. Ceci m'amène alors à penser aux propos tenus par Virginie Despentes dans *King Kong Theorie*<sup>1081</sup> sur la prostitution et l'érotisation comme arme renversée contre le patriarcat. Elle y interroge les modalités de reconquête du pouvoir par celles qui en sont dépossédées, et raconte comment ses premiers pas dans la prostitution et le surjeu de sa féminité qui les accompagne prennent la forme d'un *empowerment*. Je me contenterai alors de mentionner que cette question est au cœur du débat entre prosexes et abolitionnistes, divise les féministes, et me garderai bien de statuer sur les meilleures modalités d'*empowerment*. Je signalerai seulement que, d'une part, l'érotisation de son propre corps peut-être envisagée, par certaines féministes, comme une stratégie émancipatoire, et d'autre part, que le voyage d'Elena s'offre comme l'occasion d'exhiber les stéréotypes de genres et de tenter de s'en libérer. Peut-être même que le périple d'Elena est moins l'occasion d'une libération effective des injonctions patriarcales que d'une interrogation sur les moyens d'y résister et de les mettre à mal, interrogation encouragée par le jeu de rêves, qui, comme je l'ai déjà souligné, est une dramaturgie du doute et de l'incertitude. C'est alors parce que le genre est clairement problématisé, parce la condition féminine

---

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 53-54. « Había una mujer enorme y una gorda, desnuda frente a mí, ella tomaba las toallas y cada una teníamos que pasar frente a ella, nos miraba el pubis y nos envolvía con la toalla y ella decidía dónde mandarte, si al cuarto de allá del rincón, a la sala principal. A mi me mandó a la habitación roja. Había cientos de mujeres desnudas. Me curaba poco a poco, me curaba ». Je traduis.

<sup>1080</sup> *Ibid.*, p. 47. « Entonces alquilé un hotel. Y una vieja máquina de escribir. Empecé a escribir. Me estaban pasando cosas muy buenas ». Je traduis.

<sup>1081</sup> Virginie Despentes, Claudia Steinitz et Barbara Heber-Schärer, *King Kong Theorie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch GmbH, 2018.

est interrogée, critiquée, et parce que les stratégies féministes sont peut-être elles-mêmes questionnées, que je considère que ce drame à stations est un drame féministe.

### 2.1.2. *New York Versus El Zapotito*, un jeu de rêves transmoderne

J'aimerais, désormais, étudier la pièce de Verónica Musalem *New York Versus El Zapotito*, et pour ce faire je m'appuierai principalement sur la traduction française de David Ferré<sup>1082</sup>. Si ce drame est moins complexe dans son ossature que *Los Maromeros*, il n'offre tout de même pas une intrigue linéaire, avec une fable dont il est possible de retracer avec certitude des étapes chronologiques. C'est pourquoi j'ai réalisé un tableau récapitulatif afin de faciliter l'appréhension par le lecteur ou la lectrice de cette pièce et de mes prochaines remarques. Voici ce tableau :

<b>Tableau récapitulatif de <i>New York Versus El Zapotito</i></b>
<p style="text-align: center;"><b>Personnages</b></p> <p>Il s'agit d'une liste qui présente les trois personnages et leurs caractéristiques, ainsi que les espaces : intérieur et extérieur d'une cabane, un cirque, une campagne tropicale. Il est indiqué qu'il est préférable que ces espaces soient suggérés et non représentés.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Première Partie</b></p> <p><b>I.</b> La fille arrive sur scène et rencontre Nicanor, qui se présente comme le magicien. Sa mère n'est pas là, elle dit avoir croisé des gens sur le chemin, mais qui ne lui ont pas parlé. Elle a faim, Nicanor part chercher à manger et lui demande de s'enfermer à l'intérieur.</p> <p><b>II.</b> La mère et la fille sont sur scène, mais elles ne semblent pas se voir ni s'entendre. La fille parle de son intention de partir à New York, puis elle raconte sa vie aux États-Unis, les étapes qu'elle a dû traverser. La mère lui demande, à plusieurs reprises, si elle veut des haricots au fromage. La mère parle de sa relation aux hommes, de ses déceptions amoureuses, de la</p>

---

<sup>1082</sup> Cependant, mes analyses se fondent sur un va-et-vient entre les versions mexicaine et française du texte, aller-retour qui m'a permis de remarquer, notamment, que les didascalies à l'intérieur des répliques n'étaient pas, dans la traduction française, mises en italique, alors qu'elles l'étaient dans la version mexicaine. J'ai donc considéré qu'il s'agissait d'un oubli de la part du traducteur, et que ces indications n'avaient pas pour vocation à être prononcées par les actrices et l'acteur. De la sorte, je ne considère pas que ces didascalies introduisent un effet de distanciation.

manière dont elle a acheté le cirque. Elle sort et la fille dit qu'elle veut bien des haricots au fromage, comme si, au final, elle avait entendu les paroles de sa mère.

**III.** La fille et la mère se retrouvent. La fille dit avoir rencontré Nicanor, interroge sa mère à son sujet. Elle parle de sa migration aux États-Unis, demande si sa mère a bien reçu l'argent qu'elle lui envoyait chaque mois. Elle lui offre une petite statue de la liberté.

**IV.** La fille dort, semble faire des cauchemars, il y a le bruit d'un hurlement de chien, de prières de femmes indigènes, et celui du vent. Un homme (Nicanor, mais qui se nomme, dans cette scène, l'homme) annonce avec tonitruance le début d'un spectacle de magie, sous un chapiteau. La mère réprimande Nicanor, elle dit qu'il faut encore laisser sa fille dormir, mais le magicien proteste, il fait remarquer que c'est le petit matin et l'heure de la réveiller. La fille est somnambule, elle marche, crie et tombe dans son sommeil. Nicanor raconte que lui aussi a vécu aux États-Unis, à Chicago, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au temps des premières usines. Il raconte qu'il a émigré depuis l'Europe sur le continent américain. La mère qualifie son récit de balivernes.

**V.** La fille réalise un monologue, elle raconte qu'après être parti chercher à manger, Nicanor est revenu vers neuf heures les mains vides et l'a poussée à l'intérieur de la maison pour l'enfermer toute la nuit. Elle a entendu le bruit d'un chien, de femmes et du vent. Au petit matin la porte était ouverte.

**VI.** La fille dort et la didascalie mentionne que sa mère lui apparaît en rêve. La mère fait un monologue, elle raconte que les Nahuas sont dehors, que les femmes, les sorcières, les guérisseuses font des prières. Elle parle de l'éducation qu'elle a reçue, du fait qu'elle devait dire oui à tout, et particulièrement aux hommes, et qu'elle traverse le fleuve pour rejoindre une fête perpétuelle où elle est libre d'agir comme bon lui semble. La fille se réveille ensuite de son rêve et converse avec sa mère : elle lui demande où elle était, raconte qu'elle l'a cherchée en vain, qu'elle a rencontré Nicanor, elle interroge sa mère sur l'argent qu'elle lui a envoyé. Sa mère lui explique qu'il a servi à payer les gens du cirque, puis elle convainc sa fille de traverser le fleuve pour aller à la fête en affirmant qu'à deux heures du matin, elle bat encore son plein. La fille accepte dans l'espoir d'y trouver quelque chose à manger.

### **Deuxième partie : Les souvenirs**

**I.** La didascalie précise que dans cette partie il est important de sentir que c'est le petit matin. La mère réalise un monologue dans lequel elle explique qu'elle et sa fille sont allées au village, ont bu du mezcal, ont regardé un vieux film, puis sont allées à la rivière, au chapiteau dans lequel elle et Nicanor avaient préparé des numéros. Il y a un changement de lumière et de la pantomime. La fille enfle une robe de mariée, Nicanor entre en scène en costume des années 1920, rit et part. La mère et la fille dialoguent sur le fait que le fiancé n'est jamais venu et que c'est toujours ainsi dans les vieux films. La fille sort et entre à nouveau, elle appelle le fiancé qui est un homme marié, la mère commente la scène et lui demande de la recommencer. Elle la refait à l'identique, la mère applaudit, et les deux femmes commentent ces scénarios de vieux films.

**II.** La mère réalise un monologue nostalgique. Ensuite, l'homme et la fille entrent en scène et jouent une scène de *Jour d'Automne* pour la mère qui leur demande de la jouer différemment.

**III. L'homme-tronc.** La mère et la fille sont sur scène et la mère harangue la foule pour convier les spectateurs à un numéro de magie. Un rideau se lève et la mère et la fille jouent l'action de scier un homme. Elles se disputent pour savoir laquelle des deux gardera quelle partie, le ton monte et l'homme s'enfuit. Puis les deux femmes sont sur une barque et commentent en riant la scène précédente.

**IV. La mère et la fille dans la barque.** La mère raconte l'histoire du sorcier du village, prénommé Ta checu, ayant guéri l'un de ses cousins ayant plongé dans le fleuve. La fille note la beauté de l'histoire contée par sa mère, affirme qu'elle n'a plus peur. La mère lui demande d'être heureuse et dit qu'elle sait que sa fille va partir, car elle l'a décidé. Elles chantent et boivent.

**V. La cuisine.** La mère et la fille préparent un ragoût, l'homme entre et en mange. Il s'agit d'un philtre d'amour, l'homme tombe éperdument amoureux de la fille qui regrette son sortilège.

**VI.** La mère réalise un premier monologue où elle raconte qu'elles allaient au fleuve plusieurs fois par semaine avant de ne plus y aller, et se dépêche, car le jour va bientôt se lever. Elle harangue ensuite la foule pour assister à un nouveau tour de magie. La fille en femme-serpent entre sur scène et dialogue avec la mère. Elle explique qu'elle a subi une malédiction pour avoir désobéi aux normes sociales en aimant plusieurs êtres. L'homme arrive avec un bouquet de fleurs et demande la fille en mariage qui refuse, il décide de l'enlever la nuit, pour forcer la mère à accepter le mariage.

**VII. La mère dans la barque.** La mère fait un monologue dans lequel elle raconte la soirée aux côtés de sa fille, remercie le ciel de lui avoir accordé l'occasion de la revoir, et annonce qu'elle sait qu'au lever du jour elles devront se séparer. La mère sort et entre la fille qui, à son tour, réalise un monologue dans lequel elle raconte comment le village a subi l'exode rural et comment est née sa volonté d'émigrer. La mère entre sur scène et dialogue avec la fille. Elle lui raconte qu'une de ses amies avait la capacité, la nuit, de se transformer en animal.

**VIII. La fille-serpent (2<sup>o</sup> partie).** L'homme harangue la foule pour assister au numéro de la fille-serpent. La mère entre et exige de partager les gains.

**IX. Nicanor.** Nicanor fait un monologue dans lequel il contredit les propos que la mère tenait dans les scènes précédentes. Il explique comment les hommes travaillent dur à la campagne et comment on peut compter sur eux. Ensuite, la mère dialogue avec Nicanor qui lui dit que le jour va se lever et qu'il n'a plus d'illusions ni de tours à faire.

**X. Dans la barque.** La mère et la fille sont dans la barque et se saoulent. La mère dit que les femmes ont besoin d'un homme à leurs côtés, la fille ne semble pas partager sa vision. Elles reviennent sur leur nuit passée ensemble et avec Nicanor.

**XI.** La mère fait un monologue lors duquel elle raconte la nuit passée avec sa fille.

### Troisième partie

**I.** Une didascalie indique que les répliques de cette scène se chevauchent, se superposent. La mère se trouve dans le désert et ramasse des os dans le sable. La fille se trouve dans la cabane de la première scène. La lumière est celle du milieu de journée. Chacune réalise un monologue, la mère explique que sa fille est morte dans le désert et qu'elle n'est jamais arrivée à New York, et la fille raconte que sa mère était morte depuis longtemps lorsqu'elle est arrivée au village, que personne n'a jamais reçu les devises qu'elle envoyait.

**II.** Nicanor et la mère dialoguent. Nicanor dit avoir accordé une nuit à la mère pour qu'elle revoie sa fille, seulement une nuit, et que désormais le jour s'est levé. La mère est heureuse, elle dit que cette nuit a été l'occasion, pour la fille, de se réconcilier avec sa terre.

**III.** La mère et la fille font chacune un monologue. La mère explique que la fille est morte dans le désert et qu'elle est partie chercher ses os pour la ramener. La fille explique qu'après avoir passé la nuit seule dans la cabane, Nicanor est venu au petit matin pour lui expliquer que sa mère était morte.

**IV.** Monologue de Nicanor dans lequel il explique que la mère et la fille sont mortes et qu'il a exaucé le vœu de la mère en les réunissant une nuit.

**V.** La mère, la fille et Nicanor sont sur la barque sur la rivière Hudson à New York. Elles dialoguent, voient la statue de la Liberté et entendent le bruit de la fête de l'autre côté de la rive. La mère descend, elle dit que c'est ainsi qu'on dit au revoir, en laissant l'autre sur le lieu de ses rêves, et rassure sa fille en affirmant qu'il y a un bateau qui rejoint New York et El Zapotito.

**VI.** Nicanor est seul en scène. Les voix de la mère et de la fille se font entendre, elles déclinent dans un poème leur sentiment d'unité avec toutes les femmes.

Comme le lecteur ou la lectrice l'aura compris, *New York Versus El Zapotito* n'est pas construit selon un principe de linéarité ni même de progression. Amoncellement de patchworks qui procèdent par anticipations, retours en arrière, répétitions-variations, ou annulation, *New York Versus El Zapotito* renonce à la linéarité du temps dans laquelle progresserait une intrigue unique et identifiable.

Après avoir montré dans quelle mesure cette pièce s'apparente à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un jeu de rêves, que je tâcherai de repérer la présence de métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux, que cette dramaturgie de l'incertitude et de l'indétermination emporte sur son passage. Enfin, je m'attarderai sur le personnage de Nicanor et verrai qu'il se présente comme le chef d'orchestre de ce jeu de rêves dont il est au centre. Je montrerai alors dans



quelle mesure lui sont associées des croyances et des cosmovisions<sup>1083</sup> dépréciées, niées par la modernité/colonialité, et qu'ainsi, s'offrant comme unique figure stable d'une dramaturgie du jeu de rêves, il est la clé de voûte d'une revalorisation épistémique au cœur du projet transmoderne.

#### 2.1.2.1. New York Versus El Zapotito : un jeu de rêves

Tout d'abord, afin de montrer comment *New York Versus El Zapotito* ressemble à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un jeu de rêves, je voudrais m'intéresser à l'importance que prennent la nuit et le songe dans cette œuvre. Je remarque que, lors de la première scène, la fille arrive le soir dans la cabane de sa mère, à huit heures<sup>1084</sup> plus précisément, et que dans la cinquième scène, elle explique que « Nicanor est arrivé plus tard, [...] à neuf heures du soir »<sup>1085</sup>. Toutes les scènes de la première partie, à l'exception de la cinquième, semblent alors se dérouler cette même nuit où la fille est arrivée. L'action de la seconde partie, comme la didascalie l'indique, se passe à l'aube : « Dans cette partie du texte, il est important de sentir que c'est le petit matin »<sup>1086</sup>. En revanche, la dernière partie se déroule en pleine journée, comme le signale la didascalie suivante : « À la différence des deux premiers tableaux qui ont lieu pendant la nuit, il fait jour, et la lumière requise est celle de midi [...], il fait chaud »<sup>1087</sup>. Les deux premières parties ou tableaux sont donc propices aux rêves, et aux illusions. À ce titre la fille raconte à Nicanor que le brouillard a entravé sa vision lors de son arrivée, elle dit : « Il y avait du brouillard, je ne pouvais pas bien voir le chemin, le chemin de campagne qui m'a emmenée jusqu'ici »<sup>1088</sup>. L'atmosphère est donc sous le signe de la confusion, de l'opacité, ce que confirme Nicanor en recommandant à la jeune fille de s'enfermer dans la cabane jusqu'au lever du jour, car « parfois les choses qu'on voit et qu'on entend n'existent pas »<sup>1089</sup>. La jeune

---

<sup>1083</sup> Par cosmovision j'entends : « la vision structurée dans laquelle les anciens mésoaméricains combinaient de manière cohérente leurs notions sur l'environnement dans lequel ils vivaient et sur le cosmos dans lequel ils plaçaient la vie de l'homme ». Johanna Broda, « El agua en la cosmovisión de Mesoamérica », in *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, México, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, 2016, p. 13. « la visión estructurada en la cual los antiguos mesoamericanos combinaban de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían, y sobre el cosmos en que situaban la vida del hombre ». Je traduis.

<sup>1084</sup> Verónica Musalem, *New-York Versus El Zapotito*, Aubervilliers, Le Miroir qui fume, 2013, p. 18. « Il est huit heures du soir et j'ai faim ».

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 20.

filles, exténuée par son voyage, dort profondément lors de la quatrième et de la sixième scène de ce premier tableau. En effet, la didascalie indique :

La fille dort au milieu de la nuit. Elle dort sur l'une des nattes. Soudain, on entend le bruit du vent et les aboiements d'un chien qui semblent davantage être ceux d'un être humain. [...] Elle est en sueur, fiévreuse. Elle a peur. On entend des voix des femmes au lointain, dans différentes langues et à peine perceptibles. Cela ressemble à une prière indigène. [...] à ce moment Nicanor entre, voit que la fille est endormie, et ressort. Alors que la fille dort, tout s'illumine sur le plateau. Dans ce tableau, l'atmosphère est celle d'une vieille carte postale, comme un rêve [...].<sup>1090</sup>

Durant toute la scène quatre où Nicanor et la mère conversent, la fille dort « d'un sommeil agité »<sup>1091</sup>, à un moment, « elle se lève, hypnotisée, comme un somnambule qui marche dans un rêve »<sup>1092</sup>. Dans son monologue de la scène suivante, la fille raconte cette même nuit, elle évoque ce qu'elle a entendu : « des bruits étranges, c'était un chien qui hurlait à la mort et plusieurs femmes qui priaient. [...] Le chien aboyait, mais ce n'était pas l'aboiement d'un chien, c'était comme s'il parlait et racontait quelque chose. [...] Je me suis endormie »<sup>1093</sup>. Si cette description de l'environnement sonore correspond à celle faite par la didascalie de la scène précédente, si la fille commente donc, la nuit qu'elle a passée la veille dans la cinquième scène, la sixième est, quant à elle, un retour en arrière, puisqu'elle semble, à l'instar de la scène quatre, se dérouler la nuit de l'arrivée, comme le laisse à penser cette didascalie : « La fille est allongée par terre, sans connaissance, inconsciente. Au milieu de son rêve agité, la mère apparaît et semble plus âgée »<sup>1094</sup>. La mère entre alors en scène et fait un monologue, elle explique notamment les raisons de sa venue :

Je suis venue de là-bas de l'autre côté du fleuve, parce que j'ai entendu son chant et ses pleurs à l'unisson. Parce que j'ai entendu le chant de mon peuple, parce que j'ai entendu le chant de ma sœur, de ma mère, de ma fille, d'elles toutes, parce que ce chant s'entendait dans les cavernes, retomba dans les montagnes, dans les profondeurs de l'océan et parce qu'il s'entendait ici dans mon ventre maternel. [...] Et les Nahuas errent en liberté, sans attache. [...] Les reines de la nuit sont réveillées, silence. Parce que les femmes-louves sont proches, silence. Parce que les guérisseuses, les sorcières et d'autres prient comme toujours dans ces régions du

---

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1092</sup> *Loc. cit.*

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 38.

monde quand la nuit se fait sauvage et que l'on doit se cacher, car j'y ai vu de telles choses que si je les racontais personne ne me croirait.<sup>1095</sup>

L'une des hypothèses de réception consiste alors à penser que la mère apparaît à la fille en rêve. Peut-être donc que la quatrième scène était également un rêve, mais que la fille n'en fait pas mention dans son monologue de la cinquième scène, car une fois réveillée, ses songes de la nuit se sont dissipés dans sa mémoire. Cependant, une telle hypothèse est problématique dans la mesure où la fille se réveille au milieu de la scène six et converse avec sa mère :

*La fille se réveille de son rêve.*

LA FILLE : J'ai perdu la notion du temps. Où étais-tu ? Je t'ai cherchée toute la soirée. [...] Enfin, maintenant tu es là... Je n'aime pas ce lieu, il n'y a rien, un vrai désert... Où étais-tu ? Un homme est venu, Nicanor, le magicien, il m'a dit qu'il s'appelait comme ça. [...] J'étais morte de faim, il m'a dit qu'il n'y avait rien à manger et il m'a enfermée et a barricadé la porte.

*Silence. La fille ne dit rien et regarde juste sa mère, le lieu.*

LA MÈRE : Nicanor m'a dit que tu étais là et tu vois, je suis venue dès que j'ai pu... !<sup>1096</sup>

Le doute s'installe donc, sur le statut à accorder à la mère, entre songe ou réalité, puisque la fille converse avec elle, une fois réveillée. Cependant, non seulement la fille n'évoque pas cette conversation dans son monologue de la quatrième scène – comme je l'ai déjà indiqué –, mais elle dit également dans la première scène du dernier tableau : « Hier j'ai fait un rêve et je me suis rendue compte que tu étais morte. Que tu n'étais plus là [...]. Ce n'était pas un rêve, non, parce que j'étais réveillée. [...] Je me suis rendue compte qu'il n'y avait personne ici »<sup>1097</sup>. De plus, dans la troisième scène de cette ultime partie, la fille raconte comment elle a appris le décès de sa mère : « Quand le jour s'est levé, la porte du cabanon était ouverte. Ce fameux Nicanor est arrivé et il m'a dit que ma mère était morte depuis de nombreuses années... De maladie, de pauvreté, de tout, d'abandon... »<sup>1098</sup>. Si la mère est morte, les retrouvailles ne peuvent avoir eu lieu qu'en songe, pourtant la fille était réveillée, à moins que la rêveuse n'ait rêvé qu'elle rêvait. La rencontre entre la fille et la mère est donc prise dans cette oscillation entre rêve et réalité, et le spectateur ou la spectatrice, le lecteur ou la lectrice sont alors ballottés entre ces deux possibles, jusqu'à la troisième partie où

---

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 83.

ils apprennent que tant la fille que la mère sont mortes et que ces retrouvailles impossibles ont été orchestrées par Nicanor, le magicien, ce qui les invite à reconsidérer rétrospectivement ce à quoi ils viennent d'assister. En effet, la mère dit : « Ma petite n'est jamais arrivée aux États-Unis. Elle est morte dans le désert, et de soif et de faim et de froid. [...] Elle n'y est pas arrivée ma petite. Elle est morte ici, pleine de peur, pleine d'angoisse et pleine de pauvreté »<sup>1099</sup>, « Elle n'est jamais arrivée aux États-Unis ... Elle a fini dans ce désert »<sup>1100</sup>. Nicanor confirme cette mort dans son monologue de la scène quatre de la dernière partie : « C'est la petite qui n'est jamais arrivée, c'est le revers de la médaille que personne ne reconnaît jamais, celui des chiffres et des rapports officiels de ceux qui meurent chaque année, c'est tout »<sup>1101</sup>. Pourtant, dans la première partie, la fille conversait avec la mère et racontait bien son périple jusqu'aux États-Unis, ses années de souffrances et de frustration, avant d'obtenir sa *green card* :

Je suis arrivée de l'autre côté... À New York, c'est comme ça que ça s'appelle là-bas...et j'y suis restée... Et tout m'a souri, enfin sauf les quelques années de galère, tu n'imagines même pas, ça n'en finirait pas si je te racontais, mais je ne vais pas le faire parce qu'en réalité je ne saurais pas par où commencer. [...] Parce que c'est une chérie d'arriver et de s'installer là-bas, avec les Ricains, d'étudier, en plus de toutes ces conneries auxquelles on a droit ! C'est pourquoi tu ne peux pas faire autrement que te cacher et encaisser. Là-bas, il n'y a personne pour t'aider, tu rencontres juste des fils de putes, certains plus que d'autres, en plus, avec ce que ça m'a coûté de partir je me retrouve comme une crétine. [...] Je n'ai pas eu beaucoup de chance avec le passeur ni avec mes compagnons de route. Tous des fils de putes... Ils m'ont tout volé et pas moyen de... Je suis arrivée éreintée, mais je suis arrivée... les poches vides. Maintenant j'ai enfin mes papiers...<sup>1102</sup>

La première et troisième scène du dernier tableau sont les lieux où se superposent les monologues d'une fille dont la mère est décédée seule dans son cabanon et d'une mère dont la fille est morte dans le désert, si bien que cette ultime partie livre deux versions de l'histoire s'annulant l'une l'autre, de sorte que, rétrospectivement, les deux premiers tableaux se lisent comme des retrouvailles impossibles, contradictoires. Il s'agit alors bien d'une dramaturgie de l'optation, cette grammaire théâtrale du conditionnel, du subjonctif, d'une dramaturgie qui donne à voir ce qu'aurait pu être la vie de ces deux femmes si elles n'étaient pas mortes, qui se plaît à mettre en scène des vies et des mondes possibles, à les faire

---

<sup>1099</sup> *Ibid.* p. 77-78.

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

se côtoyer, dans une rencontre sous le signe du rêve et de la magie. Car, si ces retrouvailles impossibles semblent n'être que des songes dans le premier tableau, Nicanor explique, dans la dernière partie, que cette nuit correspond au vœu de la mère qu'il a exaucé. Il dit à ce propos : « En réalité, moi, j'ai des pouvoirs et en vérité je suis un magicien même si je n'ai pas l'air. Et donc un jour madame a fait un vœu que j'ai exaucé sans hésiter »<sup>1103</sup>. Ce vœu consiste à passer une nuit avec sa fille, pour lui permettre de se réconcilier avec sa terre natale, comme l'indique le dialogue suivant, de la deuxième scène du dernier tableau :

NICANOR : Eh bien, le jour s'est levé, madame. Et la petite est partie, elle est rentrée de l'autre côté.

LA MÈRE : Le jour ne devait pas se lever...

NICANOR : Moi je vous avais promis une seule nuit et je vous l'ai apportée...

LA MÈRE : C'était joli... Je crois que ça lui a plu... je l'ai vue rire [...] et je crois qu'elle a pu se réconcilier avec sa terre.<sup>1104</sup>

Dramaturgie du jeu de rêves, optative et incantatoire, dramaturgie qui unit les contraires et ouvre les possibles, dramaturgie de l'oscillation et de l'indétermination, voilà comment je qualifierais donc la dramaturgie de *New York versus El Zapotito*.

Il s'agit ainsi d'une dramaturgie que j'appellerais de l'oxymore et de l'incertitude qui, tel le tremblement de terre de *Los Maromeros*, rend tout ancrage et toute stabilité caducs. Les contraires s'amoncellent, les opposés se côtoient, et rien ne semble faire obstacle à cette logique antithétique<sup>1105</sup>. C'est alors que chaque personnage prend en charge, dans son propre discours, une série de contradictions. La fille, tout d'abord, est incohérente dans les diverses descriptions qu'elle fait de son arrivée. En effet, elle tient, premièrement, ces propos à Nicanor : « J'ai rencontré quelques habitants du village sur le chemin... Personne ne m'a parlé. Ils ressemblaient tous à des statues en terre cuite : immobiles »<sup>1106</sup>. Elle lui dit ensuite :

Là-bas sur le chemin qui débouche sur la route, il y avait un homme, je lui ai posé plusieurs questions, mais il ne m'a pas répondu, il me regardait et ne me disait rien. Il y avait une autre femme sur la route qui était assise et tissait ou cousait, mais elle ne m'a pas regardée non plus quand je l'ai saluée, je lui ai dit : « Bonsoir madame ».

---

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1105</sup> En réalité, Nicanor est le seul qui, à mon sens, de par sa position centrale, chef d'orchestre ou magicien de ce jeu de rêves, s'offre comme figure de stabilité.

<sup>1106</sup> Verónica Musalem, *New York Versus El Zapotito*, *op.cit.*, p. 18.

Elle n'a même pas bronché ni bougé, c'était étrange, vraiment étrange. Je ne sais pas quoi penser de cette arrivée dans le village...<sup>1107</sup>

Mais elle dit également à trois reprises que le village était désert lorsqu'elle l'a traversé. Elle se contredit donc lorsqu'elle affirme à Nicanor que « des gens au village...il n'y en avait pas... »<sup>1108</sup>, ou lorsqu'elle explique à sa mère qu'elle n'a « rencontré personne au village »<sup>1109</sup>. Elle lui dit : « Tu as raison il n'y a rien, vraiment rien... aussi simple que ça. [...] Maman il ne reste plus rien...il n'y a rien ici dans le village »<sup>1110</sup> et finit par envisager lors du troisième tableau que « le village était plein de fantômes...[qu'] il n'y avait personne... »<sup>1111</sup>. La conversation entre la mère et la fille au sujet de Nicanor, au premier tableau, est également contradictoire :

LA FILLE : À propos, j'ai fait connaissance avec Nicanor, il m'a dit qu'il était magicien.

LA MÈRE : C'est ce qu'il t'a dit ? Eh oui, c'est un magicien et un bon.

LA FILLE : Il ne m'a rien dit, pas grand-chose... Enfin, si, un tas de bêtises et qui n'ont pas la moindre importance, de toute façon tu es ici. Ça fait longtemps que tu le connais ?

LA MÈRE : Il est comme ça, il ne dit jamais rien. Silencieux, il regarde les gens sans dire un mot.

LA FILLE : Oui, il n'a pas arrêté de me parler et de me dire plein de bêtises.<sup>1112</sup>

Dans ce qui s'apparente à un dialogue de sourds, Nicanor est alternativement présenté comme mutique et bavard, mais cette contradiction ne choque pas les personnages. Par ailleurs, alors que Nicanor et la fille évoquent la barre fermant le cabanon à la première et cinquième scène du premier tableau, – « dès que vous vous êtes enfermée, que vous avez mis la barre, vous attendez que le jour se lève »<sup>1113</sup>, « il n'a rien dit et d'un seul coup il m'a poussée et a fermé la cabane avec la barre »<sup>1114</sup> – la mère dit à la fille, lors de la sixième scène qu'il « n'y a aucune porte... ni barricadée... ni rien... »<sup>1115</sup>. De plus, alors que lors de la

---

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

première scène de la première partie la fille rencontre Nicanor, rencontre qu'elle raconte à sa mère dans la troisième scène du même tableau et qu'elle commente dans son monologue de la quatrième scène, elle dit dans la scène une de la dernière partie qu'il n'y avait personne à son arrivée. Je relève une autre incohérence concernant l'âge de Nicanor. Alors que la liste des personnages le présente comme un « jeune homme »<sup>1116</sup>, la fille lui dit : « Mais vous n'êtes pas vieux ! Quel âge avez-vous ? Quarante, maximum cinquante ! »<sup>1117</sup>. Ensuite, Nicanor raconte qu'il vivait aux États-Unis du temps des premières usines de Chicago, soit au XIX<sup>e</sup> siècle :

Je lui avais déjà raconté que moi aussi j'avais été aux États-Unis. Au moment des premières usines de Chicago. J'ai commencé dans les cirques de là-bas, d'un bout à l'autre, par-ci par-là... et j'ai abandonné des familles tout le long de la route 66, la mythique route 66. Là-bas, j'ai laissé des familles dans chaque village. Moi, je suis arrivé par l'autre côté de l'Atlantique, dans un de ces bateaux. Ceux qui venaient d'Europe !<sup>1118</sup>

De plus, la fille semble ne pas connaître Nicanor lorsqu'elle le rencontre dans la première scène du premier tableau :

LA FILLE : Qui êtes-vous ?

NICANOR : Nicanor, le magicien... [...]

LA FILLE : Nicanor... Merci... Le magicien... C'est ce que vous avez dit ? N'est-ce pas ? Vous travaillez pour ma mère dans le cirque ?<sup>1119</sup>

Pourtant, Nicanor raconte ceci dans son monologue de la scène neuf du deuxième tableau : « Je travaillais pour madame quand le chapiteau était à son apogée. On avait le cinéma et on jouait quelques numéros de village en village. La petite était une morveuse, une sale gamine, une brebis égarée »<sup>1120</sup>. Ainsi, les contradictions s'accroissent au fur et à mesure que la pièce déroule sa logique antithétique, et cette coexistence non problématique des opposés rappelle l'oxymore du jeu de rêves que définit Jean-Pierre Sarrazac.

Par ailleurs, la dramaturgie du jeu de rêves, logique fragmentaire alliant les contraires est, selon moi, renforcée par la référence au spectacle circassien. Non seulement il est question à diverses reprises du cirque itinérant de la mère dans

---

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 72.

lequel travaille Nicanor en tant que magicien, mais également trois scènes de la pièce s'offrent comme des caricatures de numéros phares de cirque. Il s'agit, tout d'abord, à la scène trois de la seconde partie, du numéro de l'homme coupé en deux :

L'HOMME TRONC.

*La mère et la fille sont sur la scène, les deux sont habillées avec extravagance, dans des déguisements usés de fête foraine populaire.*

LA MÈRE : Mesdames et Messieurs ! Venez, familles entières ! Nous allons commencer notre numéro le plus populaire, L'Homme-tronc ! Approchez ! Pour seulement vingt centimes, vous verrez un numéro unique et sensationnel. C'est l'heure de commencer ! Venez vous asseoir, vous ne le regretterez pas. Ahhhh ! [...] C'est un numéro de vraie magie, vous verrez ce que personne n'a vu. C'est un acte cruel pour ce pauvre homme. Ahhh. Peut-être qu'il mérite ce qu'il a, ou peut-être pas, que le public décide. [...]

*Un rideau se lève. On entend le son des tambours. La mère et la fille jouent l'action de scier un homme, le typique numéro de magie où le corps d'une personne est divisé en deux. Elles surjouent. Quand l'homme est enfin coupé par le milieu, les deux se regardent en même temps.<sup>1121</sup>*

Ce tour de magie va être l'occasion pour les deux femmes de se disputer la partie de l'homme qu'elles souhaitent l'une et l'autre garder, ce qui caricature voire décrédibilise le numéro par le caractère grotesque de leur querelle :

LA MÈRE : [...] Je veux la partie du haut.

LA FILLE : Et quoi encore, pas question. Je veux la partie du haut.

LA MÈRE : Qu'est-ce que je vais faire de la partie du bas ? Foutaises !

LA FILLE : Mais c'est la meilleure partie, quelle crétine... [...]

LA MÈRE : Tu sais ce que je veux, juste le cœur, le reste ne m'intéresse pas le moins du monde.

LA FILLE : C'est ça que je veux aussi.

LA MÈRE : Ferme-la ! Cette histoire n'en finit pas. Les reins...

LA FILLE : Les mains, pour qu'il me caresse de temps en temps...

LA MÈRE : Ses yeux... pour qu'ils me désirent...

LA FILLE : Son foie, non, pas ça, à quoi ça me servirait ?

La MÈRE : Sa bouche...<sup>1122</sup>

Ensuite, le tour de la femme-serpent est exposé à deux reprises, lors des scènes six et huit du second tableau. Si la femme-serpent ou femme-reptile est, en matière de cirque, le « terme générique pour désigner un contorsionniste, faisant

---

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 54-56.



partie de la catégorie des *disloqués en arrière* »<sup>1123</sup>, l'une des trois catégories du contorsionnisme, ici l'expression a été littéralisée et la femme-serpent semble être mi-humaine, mi-reptile, et rappelle alors les *freak-shows*<sup>1124</sup> qui accompagnaient, parfois, les cirques ambulants, entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle :

LA MÈRE : Bonsoir, chères et belles familles. Voici le chapiteau des gitans. Aujourd'hui, jour de grand spectacle ! Oui messieurs ! L'horrible femme-serpent ! Jamais vue jusqu'à aujourd'hui ! Mais regardez-moi ça. [...] Approchez, cher et beau public ! On est sur le point de commencer cet horrible numéro, c'est horrible, prenez vos précautions. Attention aux gens sensibles dans le public, vous êtes prévenus !

[...] *La femme-serpent sort doucement. Il y a un silence complet et la lumière baisse progressivement jusqu'à n'éclairer que l'horrible être exhibé.*

La MÈRE : La voici parmi vous, des applaudissements s'il vous plaît.<sup>1125</sup>

Or, parce que la référence au cirque est omniprésente et parce que trois des scènes s'offrent comme des numéros de cirque, je me suis intéressée aux caractéristiques esthétiques du spectacle circassien pour voir si la forme fragmentaire accumulant les contradictions et les oppositions de *New York Versus El Zapotito* pouvait être construite à l'image d'un spectacle de cirque. Selon Pascal Jacob<sup>1126</sup> le cirque, depuis ses origines, se caractérise par une hétérogénéité qu'il appelle impureté fondatrice et dont Ariane Martinez dit qu'elle « impose une dramaturgie fragmentaire, fondée sur la succession de numéros, dont chacun constitue une micro-unité (avec la règle du crescendo : du moins au plus effrayant, amusant, spectaculaire...) »<sup>1127</sup>. Cette hétérogénéité et cette logique du fragment sont également identifiées comme les caractéristiques constitutives du cirque traditionnel, type de cirque qui renvoie, selon Erin Hurley et Isabelle Léger :

---

<sup>1123</sup> Dominique Denis, *Lexique du Cirque*, [en ligne], URL : <https://www.circus-parade.com/2016/06/09/lexique-du-cirque/>, dernière consultation le 23/08/2020.

<sup>1124</sup> Voir à ce sujet : Robert Bogdan, « Le commerce des monstres », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 104 / 1, *Persée - Portail des revues scientifiques en SHS*, 1994, p. 34-46. Marc Renneville, « De Barnum à Freaks. Le monstre en spectacle », *Revue de la BNF*, n° 56, Bibliothèque nationale de France, mars 2018, p. 80-91.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>1126</sup> Pascal Jacob, « Pistes et plateaux, l'art de la métamorphose », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, 1998, p. 11.

<sup>1127</sup> Ariane Martinez, « La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2002, p. 14.

au type de cirque où l'on passe d'une à trois pistes et qui met en scène divers numéros d'animaux, de clowns et d'acrobates habituellement présentés par un maître de piste. [...] Le cirque traditionnel amenait aussi avec lui dans les villes où il s'arrêtait un second type de divertissement, qui proposait des jeux, des manèges et des spectacles forains ou *side-shows* [...].<sup>1128</sup>

Marine Cordier partage cette définition du cirque traditionnel qu'elle nomme cirque classique. Elle dit, en effet :

Dans sa forme classique, le spectacle de cirque réunit des attractions hétérogènes, tours de force et jeux d'adresse dont la variété et la virtuosité visent à capter un large public. Le numéro est l'unité élémentaire du programme : forme autonome de courte durée, il a sa dramaturgie et ses conventions propres, procédant par gradation des épreuves pour provoquer un crescendo émotionnel (Bouissac, 1977). [...] Les principales disciplines telles que l'acrobatie, la voltige aérienne, le dressage, ainsi que les figures emblématiques que sont clowns, fauves, et Monsieur Loyal apparaissent comme des composantes essentielles, mobilisées dans une recherche du « toujours plus fort » et du « jamais vu ».<sup>1129</sup>

Ces scènes qui dans *New York versus et Zapotito* se succèdent sans lien logique apparent, qui fonctionnent de manière autonome, semblent donc prendre pour modèle la dramaturgie fragmentaire du cirque traditionnel, tout en conciliant cet agglomérat de scènes avec le déroulement d'une fable que j'ai qualifiée d'optative. Or, cette présence d'une fable se retrouve dans le cirque nouveau ou contemporain qui émerge, en Europe et aux États-Unis, dans les années 1970-1980, et qui se caractérise, selon Erin Hurley et Isabelle Léger, par un phénomène de professionnalisation, de théâtralisation et de corps personnifiant de l'acrobate. Les deux autrices citent Pete Tait pour résumer la tendance de ce nouveau cirque qui est proche « du théâtre par la nature esthétique et thématique de son but et de son unité et les relations que les acrobates entretiennent les uns avec les autres »<sup>1130</sup>. Cette théâtralisation des spectacles du cirque nouveau passe par « leur uniformité esthétique, leur cohérence narrative (ou à tout le moins thématique) et, surtout [par] le sens du personnage incarné par chaque acrobate »<sup>1131</sup>, c'est-à-dire que « ces artistes de cirque ont greffé à leur corps physique et concret un corps de fiction, le premier

---

<sup>1128</sup> Erin Hurley et Isabelle Léger, « Les corps multiples du Cirque du Soleil », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11 / 2, Globe, Revue internationale d'études québécoises, 2008, p. 135 - 157.

<sup>1129</sup> Marine Cordier, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *Sociétés contemporaines*, n° 66, Presses de Sciences Po, septembre 2007, p. 37 - 59.

<sup>1130</sup> Pete Tait cité par selon Erin Hurley et Isabelle Léger, *op. cit.*, p. 138.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p. 139.

leur permettant de faire vivre le second »<sup>1132</sup>. Cette théâtralisation du cirque rime alors avec artéfaction pour les deux autrices, dans la mesure où ce corps personnifiant des acrobates, non seulement, « restreint la célébrité individuelle ; les personnages prennent le pas sur les vedettes »<sup>1133</sup>, mais également, « rehausse le statut du cirque en le faisant passer du domaine de l'artisanat à celui de l'art »<sup>1134</sup>. Elles citent Ernest Albrecht pour qui :

[le] nouveau cirque américain est un courant constitué d'un ensemble de jeunes troupes ayant pour objectif commun de réinventer le cirque en vue de le faire reconnaître comme une véritable forme d'art au même titre que la musique, la danse et le théâtre.<sup>1135</sup>

Marine Cordier remarque également cette théâtralisation et cette artéfaction du cirque nouveau dont l'un des traits principaux réside dans « l'introduction d'une narration [qui] modifie le statut des prouesses, en les intégrant dans un univers thématique, voire en les subordonnant au déroulement d'un récit »<sup>1136</sup>. Or, pour Ariane Martinez, cette définition du cirque nouveau en termes de théâtralisation et d'unité narrative est problématique. Elle dit, en effet :

Contrairement à ce qui est parfois dit, la présence d'un « fil narratif » ou d'une « histoire racontée » est rare dans le cirque contemporain ; même lorsqu'il s'agit de spectacles inspirés d'ouvrages littéraires, l'adaptation en est libre et ne retrace pas l'intrigue de l'œuvre écrite, mais évoque plutôt un univers [...].<sup>1137</sup>

Par ailleurs, la théâtralisation du cirque n'est pas l'apanage du cirque nouveau, selon elle, car :

Tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle, la dramaturgie séquentielle du cirque coexiste avec des dramaturgies hybrides, fortement théâtralisées, qui « racontent une histoire » en usant de prouesses et d'animaux. Ainsi en est-il de la pantomime de cirque, « théâtre à grand spectacle où la parole joue un rôle plus ou moins important » (Auguet, 1974 : 95), avec des décors somptueux et des centaines de figurants. D'abord utilisée pour « étoffer » un numéro, puis allongée au point de devenir un spectacle autonome, elle tire ses sujets de grandes pièces dont on n'a gardé que la trame (*Macbeth* au Cirque Olympique en 1817), ou bien de l'histoire antique (*Néron* à l'hippodrome de l'Aima en 1891), française (*Austerlitz* au Cirque Olympique en

---

<sup>1132</sup> *Loc. cit.*

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1134</sup> *Loc. cit.*

<sup>1135</sup> Ernest Albrecht cité par Erin Hurley et Isabelle Léger, *op. cit.*, p. 142.

<sup>1136</sup> Marine Cordier, *op. cit.*

<sup>1137</sup> Ariane Martinez, *op. cit.*, p. 17.

1837), ou encore coloniale (*Le Lion du désert* au Cirque Olympique en 1839). L'exemple de la pantomime de cirque montre bien que la « théâtralité » n'est pas une caractéristique propre au cirque contemporain.<sup>1138</sup>

Selon elle, le cirque nouveau se caractériserait davantage par une attention portée au collectif, dans un esprit communautaire ou de promotion, ou par un souci d'autoréférentialité, de réflexion sur sa propre histoire. Enfin, selon Magali Sizorn et Betty Lefevre<sup>1139</sup>, cette séparation entre cirque traditionnel et cirque nouveau n'est pas si nette et tranchée que sous la plume des chercheuses précédemment citées. En effet, à une bicatégorisation elles préfèrent « un continuum des formes de productions, des plus traditionnelles, aux plus contemporaines »<sup>1140</sup> et définissent quatre sous-genres non exhaustifs :

Le « cirque conservatoire » est le cirque de notre enfance, celui des familles (Pinder, Gruss) qui perpétuent la « grande tradition du cirque », avec ses numéros classiques, ses animaux, la circularité du chapiteau, ses clowns, et ses paillettes. Le « cirque interface » est un cirque situé entre « tradition » et « modernité », entre « reproduction » et « création ». [...] Le « cirque de réappropriation » est le lieu du développement d'un discours novateur et poétique à partir de techniques académiques. Les savoir-faire intégrés, incorporés, sont détournés, personnalisés et réinvestis différemment. Enfin, avec un « cirque en marge », sens et émotion priment, et la performance pour elle-même est rejetée ou fortement détournée, mise au service d'un discours. C'est un cirque qui donne à voir notre société, dans ses excès, ses peurs, ses passions. C'est enfin la forme de production qui s'éloigne le plus du standard circassien, en métissant différents arts du vivant.<sup>1141</sup>

Je ne suis pas spécialiste du cirque, et mes connaissances très limitées en la matière m'empêchent de déterminer si la séparation entre cirque traditionnel et nouveau est pertinente, je me contente alors de brièvement rendre compte du débat qui anime le monde de la recherche en études circassiennes. Cependant, que cette porosité du cirque et du théâtre soit nouvelle ou non, il me semble qu'elle se retrouve dans *New York versus El Zapotito* qui convoque le monde du cirque, non seulement thématiquement, mais également dans sa logique, dans son ossature. En effet, cette pièce de théâtre qui présente une fable, optative, certes, mais une fable tout de même, ainsi que divers numéros de cirque et de magie, peut être conçue comme une succession de fragments plus ou moins autonomes,

---

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1139</sup> Magali Sizorn et Betty Lefevre, « Transformation des Arts du Cirque et Identités de genre », *Staps*, n°61, De Boeck Supérieur, 2003, p. 11-24.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

apposés les uns aux autres. Or, ce métissage entre hétérogénéité fragmentaire et fil narratif me semble constitutif de la scène circassienne (traditionnelle et/ou nouvelle), ce qui m'invite à penser que le cirque sert de cadre référentiel ou de modèle à l'économie de la pièce de Verónica Musalem, à sa structure organisationnelle. Il m'apparaît alors que la logique fragmentaire, hétérogène, non chronologique, non linéaire du jeu de rêves est renforcée par le modèle circassien.

Par ailleurs, la mère et Nicanor s'adressent, en tout, cinq fois au public pour le convier au spectacle de cirque, mais c'est plus particulièrement le monologue de Nicanor, à la quatrième scène du dernier tableau, qui a retenu mon attention. En voici un fragment :

NICANOR : [...] En réalité, moi j'ai des pouvoirs et en vérité je suis un magicien même si je n'en ai pas l'air. Et donc un jour madame a fait un vœu que j'ai exaucé sans hésiter. Parce que cette histoire de la petite dans le désert et de la mère dans le cirque m'a paru des plus tristes, alors oui, j'ai exaucé son vœu, la ramener. [...] Alors un jour je lui ai dit : j'exauce le vœu que vous voulez et elle en a fait un... c'est tout... Heeey ! Le spectacle va commencer... joie et diversion pour toute la famille, nous sommes là pour ça pour enjouer vos cœurs... Mes amis achetez vos billets, passez à l'intérieur, faites la queue ! Mettez-vous en file, car le chapiteau se remplit. Joie et diversion ! Aaaaah ! Contentez-vous de regarder ! Le chapiteau est en train de se remplir ! Comme c'est beau ! Tant de belles gens ! Achetez votre billet ! Toutes ces familles ! Tous ces enfants, tant de jolies filles ! Tout l'monde dedans ! Il se remplit, il n'y a plus de place ! Faites plaisir à votre famille ! Achetez votre billet ! Pas de panique ! Il y en a pour tout le monde ! Que le chapiteau est beau quand il est plein ! Sonnez tambours ! La seule chose qu'on sait faire, c'est enjouer vos cœurs. Tout l'monde dedans ! On commeeeee !<sup>1142</sup>

La transition brutale que fait Nicanor laisse, à mon sens, planer le doute sur son identité : en tant que spectateur ou spectatrice, lecteur ou lectrice, on ne sait plus bien si Nicanor est un vrai magicien, ou le magicien du cirque qui pratique des tours de passe-passe et d'illusion. Et finalement, cette interrogation sur Nicanor entraîne avec elle toute la pièce à laquelle on assiste ou qu'on lit et l'on se demande alors si les retrouvailles impossibles entre la mère et la fille ne sont pas uniquement le fil conducteur d'un spectacle circassien qui est présenté par les trois personnages. Autrement dit, peut-être que la fable de *New York Versus El Zapotito* consiste moins en ces retrouvailles entre une mère et une fille toutes deux décédées, qu'en un spectacle de cirque dont le fil narratif est précisément cette rencontre nocturne impossible. Ainsi, c'est l'œuvre dans sa globalité qui est entourée d'un halo d'incertitude et de doute, et il me semble

---

<sup>1142</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito*, op. cit., p. 85-86.

alors que la porosité entre cirque et théâtre renforce une dramaturgie de l'indécidabilité et de l'instabilité propre au jeu de rêves.

Enfin, et ce sera mon dernier point, le jeu de rêves et la modélisation du spectacle de cirque donnent lieu à une série de répétitions-variations que j'aimerais souligner. Tout d'abord, les retrouvailles entre la mère et la fille sont jouées à deux reprises, mais de manière différente. En effet, une première rencontre entre les deux femmes a lieu à la troisième scène du premier tableau :

LA FILLE : Je t'attends depuis un bon moment...

LA MÈRE : Tu es arrivée, je le savais... Ma fille ! Tu m'attends depuis longtemps ?

LA FILLE : Je pensais que tu serais vieille, vraiment très vieille.

*Elles s'étreignent étrangement. Les manifestations de tendresse ont toujours surpris la mère. Elle reste raide, sans bouger. Silence.*

LA FILLE : Ma petite mère, quel plaisir ! Je n'avais jamais pensé que je te reverrais, tant d'années se sont écoulées... *Elle ouvre une valise et lui donne un cadeau.* Tiens, je t'ai apporté ce cadeau de là-bas, de là où je vis, de New York, c'est comme ça que s'appelle cette ville. C'est une ville énorme, une ville d'argent, pleine d'immeubles énormes, incroyable, tu ne peux pas te rendre compte.

LA MÈRE : ... Une ville de métal... avec des bâtiments en métal... avec beaucoup de gens en métal... Comme c'est amusant ma belle ! Si je le sais, j'ai rêvé de toi dans ce lieu de métal...

LA FILLE : Moi aussi j'ai rêvé de toi.<sup>1143</sup>

Une deuxième rencontre est jouée à la sixième scène du même tableau, comme si la première n'avait jamais existé :

*La fille se réveille de son rêve.*

LA FILLE : J'ai perdu la notion du temps. Où étais-tu ? Je t'ai cherchée toute la soirée... [...] Puis j'ai parcouru tous les environs, les fermettes et je n'ai trouvé personne. [...] Où étais-tu ? Un homme est venu, Nicanor, le magicien, il m'a dit qu'il s'appelait comme ça. Il était si bizarre, il ne m'a pas plu... [...]

LA MÈRE : Nicanor m'a dit que tu étais là et tu vois, je suis venue dès que j'ai pu... !<sup>1144</sup>

Dans les deux scènes, je remarque la présence du rêve, dans la première, tant la fille que la mère évoquent leurs songes, et dans la seconde, la fille se réveille du sien. Il me semble alors que ces retrouvailles jouées à deux reprises prennent forme par ce jeu de rêves qui, comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac, procède d'une répétition-variation. Ensuite, cette répétition-variation est, selon

---

<sup>1143</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1144</sup> *Ibid.*, p. 40.

moi, le fruit de la modélisation du spectacle de cirque. Avant de montrer comment ces répétitions-variations fonctionnent, j'aimerais reprendre les remarques de Pierre Véranneau concernant le lien étroit qu'entretiennent cinéma et cirque à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans son article « Cinéma ambulante et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est »<sup>1145</sup>, il explique dans quelle mesure « plusieurs forains, qui sillonnaient le Canada et les États-Unis avec leurs spectacles de variétés et de cirque, n'ont pas tardé à compléter leur programme par des séances de vues animées »<sup>1146</sup>, ce qui a permis aux populations éloignées des villes de jouir de cette nouvelle invention qu'était le cinéma<sup>1147</sup>. Or, si Pierre Véranneau ne parle pas du Mexique, je peux émettre l'hypothèse que les troupes de cirques mexicaines, à l'instar de leurs acolytes nord-américaines, intègrent à leurs numéros des projections de film. C'est du moins ce que me laissent penser les propos de Nicanor, lorsqu'il dit « je travaillais pour madame quand le chapiteau était à son apogée. On avait le cinéma et on jouait quelques numéros de village en village »<sup>1148</sup>, et ceux de la mère, lorsqu'elle raconte : « j'ai acheté le chapiteau et le petit cinéma et on a commencé à aller de village en village avec les films et les numéros de cirque »<sup>1149</sup>. La mère parle également des vieux films qu'elle a montrés à sa fille au cirque, lors de leur nuit de retrouvailles : « Cette nuit-là je l'ai emmenée partout, lui montrant des scènes de films et les numéros du cirque les plus effrayants et elle a vu tout ça »<sup>1150</sup>. À la dixième scène du second tableau, les deux femmes s'interrogent sur le film qu'elles souhaitent voir :

LA FILLE : Pleurons un peu ensemble, j'ai de la tequila pour nous deux. Tu veux voir un film ?

LA MÈRE : Lequel préfères-tu ?

LA FILLE : *Fleur d'azalée*, c'est celui que je préfère...

LA MÈRE : Mais il me fait pleurer...

LA FILLE : *La Femme du port*...

LA MÈRE : Pourquoi pas ? Il est bon celui-là...<sup>1151</sup>

---

<sup>1145</sup> Pierre Véranneau, « Cinéma ambulante et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est », *Le Cinéma muet au Québec et au Canada : nouveaux regards sur une pratique culturelle*, vol. 6 / 1, 1995, p. 47-80.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>1147</sup> Sur le lien entre cinéma et cirque voir : Adrian, *Cirque au cinéma, Cinéma au cirque*, Paris, Adrian, 1984.

<sup>1148</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

*La Femme du port* est la traduction du film *La Mujer del puerto* réalisé en 1934 par le réalisateur mexicain Arcady Boytler et qui se fonde sur la nouvelle *Le Port* de Maupassant. *Fleur d'azalée* est la traduction de la chanson *Flor de azalea* composée par Zacarías Gómez Urquiza et Manuel Esperón et chantée par l'actrice mexicaine Elsa Aguirre dans le film *Algo flota sobre el agua* réalisé par Alfredo B. Crevenna en 1948<sup>1152</sup>. Or, ces films ne sont pas uniquement visionnés par les deux femmes, ils sont également joués par la fille et Nicanor, sous la direction de la mère, ce qui donne lieu à une sorte de mise en abîme et à des répétitions-variations. La première scène jouée et rejouée est la suivante :

LA FILLE : (*Elle parle dans un téléphone portable*). Oui, je suis bien chez monsieur Antonio ? Il n'est pas là ? Il est en voyage. *Silence*. Avec son épouse ? Vous avez dit son épouse ? Son épouse. Pourquoi je suis surprise puisque je le savais déjà ?

LA MÈRE : Je l'avais dit ! C'était l'histoire de l'homme marié, qui l'a laissée en plan et qui ne vient pas parce qu'il est marié. J'ai vu ce film au moins une centaine de fois... Recommence ! Je n'aime pas comment tu viens de le faire.

LA FILLE : (*Au portable*). Oui, je suis bien chez monsieur Antonio ? Il n'est pas là ? Il est en voyage. Avec son épouse ? Quand vous le verrez, dites-lui qu'il aille au diable. Que je vais appeler sa femme pour lui dire que je suis sa maîtresse ! Et qu'aujourd'hui nous allons nous marier. Vous êtes sa belle-mère ? Dites à votre fille que c'est aussi une imbécile. Et allez au diable. *Elle raccroche*.

*La mère et la fille rient. La mère applaudit.*<sup>1153</sup>

Cette scène que la fille rejoue à deux reprises face au mécontentement de sa mère, endossant le rôle de spectatrice et de réalisatrice s'apparente à un extrait du film mexicain *Días de Otoño* réalisé, en 1962, par Roberto Gavaldón. Ce film raconte l'histoire de Luisa, une jeune fille de province qui arrive à la capitale pour travailler dans une pâtisserie. Elle est timide et semble s'échapper de la réalité pour vivre dans un monde rêvé. Son patron, Albino, veuf, en tombe amoureux, mais Luisa refuse systématiquement ses avances. Alors que les amies de la jeune fille ne comprennent pas son motif de refus, elle leur explique, au moyen de flash-back dans la narration, qu'elle a rencontré un jeune homme, Carlos, et qu'elle va l'épouser. Cependant, le jour de la noce, Carlos ne vient pas... Inquiète, Luisa demande au père de l'Église d'emprunter son téléphone et réussit à joindre la maison de Carlos. Durant cet appel, elle apprend qu'il est marié depuis trois ans, et que ce mariage n'était qu'un fantasme, le fruit de son imagination. Une fois rentrée chez elle, elle prend la décision de faire semblant que la noce a bien eu lieu et réalise une sorte de photomontage d'elle en robe de mariée et de Carlos.

---

<sup>1152</sup> URL : <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-elsa-aguirre-diva-cine-mexicano-anos-40-cumple-87-anos-20170925080945.html>, dernière consultation le 24/08/2020.

<sup>1153</sup> Verónica Musalem, *New York Versus El Zapotito*, op. cit., p. 47-48.



Elle fait croire à son entourage qu'elle est heureuse et enceinte, puis que son mari est décédé dans un accident de la route. Prisonnière de ses mensonges et de ses rêves, elle se convainc elle-même qu'elle attend un enfant de Carlos, qu'ils se sont mariés et qu'il est mort. Un jour, son patron la voit dans la rue, tenant un enfant inexistant par la main et comprend qu'elle vit dans un déni de la réalité, dans un monde inventé. Il l'aidera alors à reprendre pied avec le réel. Avant de voir comment la scène deux du second tableau est également construite à l'image de ce film, et comment elle est jouée à deux reprises de manière sensiblement différente, j'aimerais souligner que le choix du film n'est pas anodin. En effet, alors que j'ai tenté de montrer comment *New York Versus El Zapotito* procédait d'une dramaturgie de l'incertitude, de l'hésitation où rêve et réalité se mêlent à tel point que le statut de chaque scène, de chaque personnage est source d'interrogation, je remarque que le film que la mère regarde et met en scène narre une histoire où fantasmes, rêves et imagination prennent le pas sur la réalité, à tel point que la protagoniste principale confond sa vie rêvée et sa vie réelle. À mon sens, la référence au film de Roberto Gavaldón renforce alors le jeu de rêves. Cela signalé, je reviens à ce qui me préoccupe dans ce paragraphe à savoir les répétitions-variations. La seconde répétition-variation inspirée de *Días de otoño* apparaît à la seconde scène du deuxième tableau :

*La mère fixe un point particulier. La fille entre avec l'homme. Aucun des deux ne la regarde. Ils ont l'air de jouer dans un film pour la mère. Les deux, très sérieux et mélodramatiques.*

L'HOMME : Je dois rentrer chez moi. On m'attend...

LA FILLE : Tu ne m'avais rien dit de cela. Tu ne m'avais pas dit que tu devais rentrer chez toi ! *Pause.* Tu dois la laisser, tu ne crois pas ?

L'HOMME : C'est mon épouse et ça, tu le savais.

LA FILLE : Je ne veux pas être ta maîtresse, à quelle heure tu dois rentrer ?

L'HOMME : C'est bon, je reste avec toi. En plus, il pleut et je ne veux pas me mouiller.

LA MÈRE : (*En colère, fumant et buvant.*) Encore une fois, ce n'est pas comme ça... Vous êtes tous les deux bons à rien !

LES DEUX : Mais si, on l'a très bien fait !

L'HOMME : Je dois rentrer chez moi. On m'attend...

LA FILLE : Tu ne m'avais rien dit de cela. Tu ne m'avais pas dit que tu devais rentrer chez toi ! *Pause.* Tu dois la laisser, tu ne crois pas ?

L'HOMME : C'est mon épouse et ça, tu le savais.

LA FILLE : Je ne veux pas être ta maîtresse, à quelle heure tu dois rentrer ?

L'HOMME : C'est bon, je reste avec toi. En plus, il pleut et je ne veux pas me mouiller.

LA FILLE : (*Explose progressivement.*) Écoute, moi je m'en contrefous que tu doives rentrer voir ta femme. Je suis ta maîtresse et alors ? C'est ça qui nous plaît. Alors l'histoire du film c'est pas pour moi. Je ne vais pas pleurer ni en faire un drame, d'ailleurs ta femme n'est sûrement pas à la maison non plus, c'est vendredi soir.

Elle ne va pas attendre que tu rentres. Alors tu restes et on verra ce que tu lui dis demain. [...]

L'HOMME : En plus, il pleut des cordes...<sup>1154</sup>

Ainsi, le jeu de rêves et le cinéma projeté par le cirque produisent des répétitions-variations, propres à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme le drame-de-la-vie qui s'oppose au drame-dans-la-vie correspondant, en partie, à ce que j'ai appelé le drame moderne et colonial. J'en conclus donc que la pièce *New York Versus El Zapotito* peut être qualifiée de dramaturgie fragmentaire, non linéaire, contradictoire, de dramaturgie où les opposés se rencontrent, de dramaturgie sous le signe du songe, où rêve et réalité se confondent, et qu'alors cette pièce se distancie, du moins formellement, du drame moderne et colonial.

#### 2.1.2.2. *Mise en crise des métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux*

J'aimerais, désormais, voir dans quelle mesure cette prise de distance par rapport au drame moderne et colonial n'est pas que formelle. Pour ce faire, je voudrais montrer que *New York Versus El Zapotito* est truffée d'éléments modernes, coloniaux et patriarcaux, emportés dans ce tourbillon du jeu de rêve, de cette dramaturgie de l'incertitude et du questionnement.

Tout d'abord, je remarque la présence d'éléments déterminés selon une logique patriarcale. La première occurrence de ces éléments se trouve, à mon sens, dans la seconde scène du premier tableau, scène de désemboîtement, pour reprendre le terme initialement introduit par Jean-Pierre Ryngaert puis utilisé par Joseph Danan<sup>1155</sup>, où le dialogue n'est « plus qu'un montage de monologues fragmentés »<sup>1156</sup>, où « chaque personnage [...] ne dialogue en réalité qu'avec ses propres répliques »<sup>1157</sup>, où « le dialogue éclate en différents morceaux dont l'ajustement n'est peut-être plus la règle, comme un puzzle aux pièces vouées à rester disjointes »<sup>1158</sup>. Dans ce désemboîtement donc, la mère raconte qu'en vieillissant, elle n'attire plus les hommes, et son constat me rappelle celui d'Elena dans *Los Maromeros* de la même autrice. Voici les paroles de la mère :

---

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 49-51.

<sup>1155</sup> Joseph Danan, « Le Désemboîtement », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux Territoires du dialogue*, France, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 22-25.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 24.

J'ai un époux qui va revenir... Mais il n'est jamais revenu et je me suis faite vieille et les hommes ont arrêté de m'inviter à danser ! Ta grand-mère qui était sage, un jour, m'a dit : « Si tu veux te remarier fais-le tout de suite et pas quand tu seras vieille, les hommes n'aiment pas les vieilles femmes ». Voilà pourquoi un jour j'ai cessé d'aller aux bals et à tous ces trucs. Et du jour au lendemain je suis devenue une femme seule et vieille, voilà.<sup>1159</sup>

J'ai déjà commenté l'imbrication du jeunisme et du machisme dans mon analyse de *Los Maromeros*, et me contenterai alors ici de dire que la mère met en lumière cette imbrication. Par ailleurs, dans cette même scène, elle commente le contrôle, la surveillance et la violence que lui ont fait subir ses oncles. Elle dit :

Je pouvais aller au bal où l'orchestre jouait et j'y allumais une cigarette et fumais, bien sûr que je faisais attention à ce que tes oncles ne me voient pas, car s'ils m'attrapaient ils me donnaient une de ces baffes que tu n'imagines même pas ce que prenait ma figure.<sup>1160</sup>

La remémoration de ce souvenir met au jour, non seulement, le fait que dans la société patriarcale l'espace assigné aux femmes est celui de l'intérieur, mais également le fait que l'institution familiale est régie par le ou les patriarches s'octroyant un pouvoir décisionnel qu'ils font, parfois, respecter par la violence physique. C'est à ce titre que Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard racontent que « davantage retenues dans des activités à l'intérieur de la sphère domestique que les garçons, les filles sont aussi bien plus surveillées dans leurs activités extérieures, comme leurs sorties et leurs fréquentations »<sup>1161</sup> et que les garçons, « moins sollicités dans le travail domestique, sont aussi généralement plus libres de leur emploi du temps quotidien et de leurs fréquentations »<sup>1162</sup>. Je voudrais, par ailleurs, rappeler que la mère est une femme indigène, et j'aimerais alors mettre en lien, d'une part, l'attribution de l'espace domestique aux femmes et les violences intrafamiliales qu'elles subissent, et d'autre part, l'intrusion du genre moderne et colonial dans les communautés indigènes. Laura Rita Segato, dans son article *Género y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*<sup>1163</sup> s'intéresse à cette question, en expliquant que sa réflexion est née de deux

---

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1161</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, *op. cit.*, p. 130.

<sup>1162</sup> *Loc. cit.*

<sup>1163</sup> Rita Laura Segato, « Género y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », *op. cit.*

analyses, celle des féminicides au Mexique, et celle d'un projet de loi au Brésil, visant à protéger les enfants et les femmes des violences subies dans les communautés indigènes, en réduisant l'autonomie juridique de ces dernières. Elle dit de ce projet de loi qu'il :

propose l'encadrement et la surveillance des communautés autochtones par des missionnaires et des agents de sécurité publique, qui voient leur capacité d'intervention renforcée. La communauté perd alors son autonomie et doit adopter une politique de transparence vis-à-vis de l'État.<sup>1164</sup>

Ainsi, tant le phénomène des féminicides que ce projet de loi sont l'occasion, pour Laura Rita Segato, de penser la nature possible de la violence subie par les femmes et par les enfants dans ces deux contextes distincts qu'elle relie dans son article. Prenant garde à ne pas tomber dans un relativisme culturel, elle reste dubitative quant à l'affirmation consistant à dire que « ça a toujours été ainsi »<sup>1165</sup>, que le contrôle des hommes sur les femmes est ancestral. Certes, à l'inverse de María Lugones ou d'Oyeronke Oyewumi, elle considère que le genre existait dans les sociétés précolombiennes. Elle dit :

Des données documentaires, historiques et ethnographiques du monde tribal montrent l'existence de structures de différences reconnaissables, similaires à ce que nous appelons les relations de genre dans la modernité, contenant des hiérarchies claires de prestige entre masculinité et féminité, représentées par des figures identifiables comme hommes et femmes.<sup>1166</sup>

Elle remarque également que « délibérer sur la place commune du village, s'absenter pour réaliser des expéditions de chasse et des contacts avec les villages voisins ou éloignés, [...] parlementer ou faire la guerre contre eux a été ancestralement la tâche des hommes »<sup>1167</sup> dans les sociétés préhispaniques. Cependant, elle remarque deux choses. La première c'est que « malgré le caractère reconnaissable des positions de genre, les ouvertures transgressives sont plus

---

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p. 4. « Ese proyecto de ley en Brasil propone la supervisión y la vigilancia por agentes misioneros y de la seguridad pública, que redoblan su capacidad interventora de la aldea. Ésta pierde así su privacidad y se vuelve transparente al ojo estatal ». Je traduis.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, p. 16. « siempre fue así ». Je traduis.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 14. « Datos documentales, históricos y etnográficos del mundo tribal, muestran la existencia de estructuras reconocibles de diferencia, semejantes a lo que llamamos relaciones de género en la modernidad, conteniendo jerarquías claras de prestigio entre la masculinidad y la feminidad, representados por figuras que pueden ser entendidas como hombres y mujeres ». Je traduis.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 16. « Deliberar en el terreno común de la aldea, ausentarse en expediciones de caza y contacto con las aldeas, vecinas o distantes, [...] parlamentar o guerrear con las mismas ha sido, ancestralmente, la tarea de los hombres ». Je traduis.

fréquentes dans ce monde [préhispanique], ainsi que la circulation entre les positions, interdites dans leur équivalent occidental moderne »<sup>1168</sup>. Elle ajoute :

Comme on le sait, les peuples autochtones, tels que les Warao du Venezuela, les Cuna du Panama, les Guayaquí du Paraguay, le Trio du Surinam, les Javaés du Brésil et le monde inca précolombien, entre autres, ainsi qu'un certain nombre de peuples autochtones d'Amérique du Nord et les Premières Nations canadiennes, en plus de tous les groupes religieux afro-américains [...] envisagent des pratiques stables transgressant le genre, des mariages entre personnes que l'Occident définit comme étant du même sexe et d'autres transitivités entre les sexes qui sont complètement bloquées par le système de genre façonné par la modernité/colonialité.<sup>1169</sup>

La seconde chose que remarque Laura Rita Segato, c'est que si le genre existe dans les sociétés précolombiennes, si l'espace extérieur est attribué aux hommes et l'espace domestique aux femmes, cela ne signifie pas pour autant que les femmes soient exclues de la vie politique et du pouvoir décisionnel. Elle dit, en effet :

Bien que dans l'espace public du monde villageois d'un grand nombre de peuples [...] il existe des restrictions précises à la participation et à la parole des femmes et que la prérogative de délibérer est réservée aux hommes, ces hommes, comme on le sait, interrompent le soir le parlement dans l'agora tribale [...] sans être parvenus à une conclusion, pour mener une consultation de nuit dans l'espace domestique. Le parlement ne reprendra que le lendemain, avec le concours du monde des femmes, qui ne parle qu'à la maison. Si cette consultation n'a pas lieu, la sanction sera intense pour les hommes. Ceci est courant et se produit dans un monde clairement compartimenté où, bien qu'il y ait un espace public et un espace

---

<sup>1168</sup> *Ibid.*, p. 14. « A pesar del carácter reconocible de las posiciones de género, en ese mundo son más frecuentes las aberturas al tránsito y circulación entre esas posiciones que se encuentran interdictas en su equivalente moderno occidental ». Je traduis.

<sup>1169</sup> *Ibid.* « Como es sabido, pueblos indígenas, como los Warao de Venezuela, Cuna de Panamá, Guayaquí de Paraguay, Trio de Surinam, Javaés de Brasil y el mundo incaico pre-colombino, entre otros, así como una cantidad de pueblos nativo-norte-americanos y de las primeras naciones canadienses, además de todos los grupos religiosos afro-americanos, incluyen lenguajes y contemplan prácticas transgénicas estabilizadas, casamientos entre personas que el occidente entiende como siendo del mismo sexo, y otras transitividades de género bloqueadas por el sistema de género absolutamente enyesado de la colonial modernidad ». Je traduis.

domestique, la politique, en tant qu'ensemble de délibérations menant à des décisions qui affectent la vie collective, traverse les deux espaces.<sup>1170</sup>

Elle conclut alors que « contrairement au monde moderne/colonial, il n'y a pas de monopole de la politique pour l'espace public et ses activités. Au contraire, l'espace domestique est doté de politicit  »<sup>1171</sup>. Cependant, selon Rita Laura Segato, l'intrusion de la modernité/colonialité a profondément modifié le système genré de ces sociétés, « maintenant une apparence de continuité, mais transformant le sens, en introduisant un ordre désormais régi par des normes différentes. [...] Les nomenclatures restent, mais sont réinterprétées   la lumière du nouvel ordre moderne »<sup>1172</sup>. Cette modification de la signification préhispanique du genre est organisée, selon trois axes, pour Laura Rita Segato,   savoir :

La surinflation des hommes dans l'environnement communautaire, dans leur rôle d'intermédiaires avec le monde extérieur, c'est- -dire avec l'administration des Blancs ; l' masculat on des hommes dans l'environnement extracommunautaire, contre le pouvoir des administrateurs blancs ; la surinflation et l'universalisation de la sphère publique, habitée ancestralement par les hommes, avec l'effondrement et la privatisat on de la sphère domestique [...].<sup>1173</sup>

Cette transformation du genre par la surinflation du rôle des hommes, leur  masculat on symbolique, et la privatisat on de l'espace domestique a, selon Laura Rita Segato, « des conséquences terribles concernant la violence dont [les femmes] sont victimes »<sup>1174</sup>. En effet, selon elle, la dévirilisation des hommes

---

<sup>1170</sup> *Ibid.*, p. 19. « Si bien en el espacio p blico del mundo de la aldea de un gran n mero de pueblos [...] existen restricciones precisas a la participación y alocución femenina y es reservada a los hombres la prerrogativa de deliberar, estos hombres, como es bien sabido, interrumpen al atardecer el parlamento en el  gora tribal, [...] sin llegar a conclusión alguna, para realizar una consulta por la noche en el espacio doméstico. Solo se reanudará el parlamento al día siguiente, con el subsidio del mundo de las mujeres, que solo habla en la casa. Caso esta consulta no ocurra, la penalidad ser  intensa para los hombres. Esto es habitual y ocurre en un mundo claramente compartimentalizado donde, si bien hay un espacio público y un espacio doméstico, la política, como conjunto de deliberaciones que llevan a las decisiones que afectan la vida colectiva, atraviesa los dos espacios ». Je traduis.

<sup>1171</sup> *Ibid.*, p. 20. « no existe el monopolio de la política por el espacio público y sus actividades, como en el mundo colonial moderno. Al contrario, el espacio doméstico es dotado de pol ticidad ». Je traduis.

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 15. « manteniendo la apariencia de continuidad pero transformando los sentidos, al introducir un orden ahora regido por normas diferentes. [...] las nomenclaturas permanecen, pero son reinterpretadas a la luz del nuevo orden moderno ». Je traduis.;

<sup>1173</sup> *Loc. cit.*, « la superinflaci n de los hombres en el ambiente comunitario, en su papel de intermediarios con el mundo exterior, es decir, con la administración del blanco; la emasculación de los hombres en el ambiente extra-comunitario, frente al poder de los administradores blancos; la superinflaci n y universalización de la esfera p blica, habitada ancestralmente por los hombres, con el derrumbe y privatización de la esfera doméstica ». Je traduis.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, p. 19. « consecuencias terribles en lo que respecta a la violencia que las victimiza ». Je traduis.

indigènes par les hommes blancs et la vexation que cette dévirilisation produit, entraînent une compensation passant par une violence exercée sur les femmes de leur propre communauté, voire de leur foyer, violence renforcée par l'inflation de l'importance de l'espace public qu'ils occupent, et par la privatisation de l'espace domestique traditionnellement attribué aux femmes. Autrement dit, la violence exercée à l'encontre des femmes peut se lire comme une tentative d'affirmation de virilité suite à une castration symbolique. Par ailleurs, les femmes sont d'autant plus vulnérabilisées que l'espace domestique a été privatisé : les violences dites domestiques sont de l'ordre du privé, et l'État peine à intervenir dans le domaine privé, ce qui expliquerait la forte impunité de ces types de violence. Ainsi, pour Rita Laura Segato, les violences faites aux femmes et « les féminicides, comme pratique quasi machinale d'exterminations des femmes, sont une invention moderne. C'est la barbarie de la modernité/colonialité »<sup>1175</sup>. Un faisceau d'éléments m'amène alors à penser que dans *New York versus El Zapotito*, la réplique de la mère, indigène je le rappelle, mentionnant les violences que les hommes de sa famille lui infligeraient s'ils la voyaient à l'extérieur, met en lumière la privatisation de l'espace domestique attribué aux femmes, la surinflation du pouvoir des hommes, et leurs violences infligées aux femmes comme tentatives de se reviriliser. Cette réplique m'apparaît alors comme un constat de ce que la colonialité et la modernité du genre sont susceptibles de produire.

De plus, la mère revient sur l'éducation qu'elle a reçue, et sur le fait qu'on lui a enseigné qu'une femme devait dire oui à tout. Elle raconte, en effet :

Avant, on ne pouvait rien dire. C'est comme ça que nous avons été élevées, en disant oui à tout. Oui, à mon père, oui, à mes frères, oui, à mon mari, oui, à mes enfants. Oui, oui, oui. Bon sang ! On ne pouvait jamais dire non, ni peut-être, ni c'est possible, ni, je ne sais pas... non, on ne pouvait dire que oui, oui, oui, à vos ordres mon général...<sup>1176</sup>

Elle explique la position de soumission absolue face à l'autorité masculine qu'on lui a inculquée, position d'éternelle mineure, dépossédée de son pouvoir décisionnel au profit du joug masculin. Cette impossibilité à dire non m'amène à penser, sûrement en surinterprétant un peu les propos tenus par la mère, que le personnage se réfère peut-être implicitement au viol en général, et conjugal en particulier. Déposséder un être de sa capacité à dire non revient, à mon sens, à supprimer la notion même de consentement, notion qui différencie pourtant un

---

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 20. « los feminicidios, como prácticas casi maquinales de exterminio de las mujeres son también una invención moderna. Es la barbarie de la colonialidad modernidad ». Je traduis.

<sup>1176</sup> Verónica Musalem, *New York Versus El Zapotito*, *op. cit.*, p. 39.

acte sexuel d'un viol. Empêcher une femme de formuler sa volonté, souhaiter qu'elle n'en ait même plus, revient alors à faire d'elle un corps consommable sexuellement, un corps-objet, un corps-machine, un corps aliéné. De la sorte, il me semble que la mère met en lumière l'aliénation et l'objectivation des femmes inculquées au cours des processus de socialisation primaires, prises en charge par des institutions telles que la famille. Mais si elle les met au jour de manière critique, elle reconduit également une hétéronormativité misogyne dans l'éducation qu'elle donne, à son tour, à sa fille. En effet, elle dit : « À quoi sert tout ceci si tu n'as pas un homme à tes côtés ? [...] Être seule est la pire des choses qui puisse arriver à une femme [...]. Ne me réponds pas, ma chérie. Pour une fois, tais-toi et écoute, fille du diable »<sup>1177</sup>. Non seulement, elle enseigne à sa fille que l'hétérosexualité est une norme et qu'une femme a besoin d'un homme, qu'elle en dépend, mais elle reconduit également un essentialisme voulant que « les hommes partent en fumée »<sup>1178</sup>, phrase-leitmotiv signifiant qu'essentiellement un homme n'est pas fiable. Cet essentialisme, cette érection de l'hétérosexualité en norme, ainsi que cette hiérarchisation entre hommes et femmes m'invitent alors à conclure que la mère reconduit un imaginaire généré qu'elle transmet à sa fille.

Ensuite, je voudrais revenir sur les deux scènes de numéro de cirque où la femme-serpent est exhibée au public et plus particulièrement sur le dialogue suivant :

LA MÈRE : [...] Raconte-nous, petite, pourquoi tu es comme ça ?

LA FILLE-SERPENT : Parce que je suis une femme méchante et que j'ai désobéi à mes parents...

LA MÈRE : Vous entendez tout ce qui arrive à une femme méchante ! Le châtiment ! Depuis quand tu es comme ça ?

LA FILLE-SERPENT : Depuis très longtemps... je ne m'en souviens plus... [...]

LA MÈRE : Les gens disent que tu es méchante. C'est vrai ?

LA FILLE-SERPENT : Mes grands-pères et mes grands-mères étaient des gens très sévères. Un jour je suis tombée amoureuse d'un homme puis d'un autre. Et comme ça sans jamais m'arrêter. Les gens disaient que j'étais une fille méchante, ils m'insultaient, me jetaient nourriture et déchets, parce que je n'étais pas comme les autres filles. Et puis on ne te permet pas d'être différente dans un village si petit. [...] J'ai enfreint les lois de ce monde, et de la société. Un jour, cette malédiction m'est tombée dessus. Un jour, je me suis réveillée comme ça. J'ai

---

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 36.



toujours été amoureuse de plusieurs êtres, je ne peux pas vraiment dire d'hommes...<sup>1179</sup>

Je veux d'abord signaler que si David Ferré a traduit *mala* par « méchante », je l'aurais, pour ma part, traduit par « mauvaise », ce qui à mon sens change beaucoup la nature de ce dialogue. Ensuite, je remarque que la transformation de la fille en femme-serpent prend ses origines, selon ses dires, de la transgression des normes sociales et familiales et je dirais même religieuses. En effet, la mère utilise le terme châtiment qui, à mon sens, prend ici une connotation théologique, comme s'il s'agissait d'une sorte de punition divine. Ce châtiment donc est présenté comme la conséquence du comportement jugé inapproprié de la jeune fille. Ce comportement consiste, d'une part, à aimer plusieurs fois et rompt alors avec la conception chrétienne du mariage : il s'agit, je le rappelle, pour une femme, d'arriver vierge au mariage, d'être fidèle à son époux, jusqu'à la mort. D'autre part, ce comportement consiste à aimer « des êtres », et non pas des hommes. Il me semble que cette précision peut être interprétée de plusieurs façons. Il peut s'agir d'une manière, pour la fille, de signifier sa bisexualité ou peut-être le fait qu'elle est attirée par des personnes qui refusent une quelconque assignation de genre. Il m'apparaît alors que c'est la mise en crise de l'hétéronormativité et/ou du genre qui lui vaut les insultes et maltraitements qu'elle subit, tout comme ce qu'elle nomme une malédiction. Cette mise en crise amène la fille-serpent à se qualifier elle-même de différente, de hors-la-loi, je dirais pour ma part de hors-norme. Or, elle est exhibée comme un animal de foire, dans ce qui s'apparente à un *freak show* où sa « monstruosité »<sup>1180</sup> est mise en scène et commercialisée. Ce lien entre monstruosité et transgression de la norme est développé par Jean-Jacques Courtine, qui explique, dans son entretien avec Marx Renneville, que « toute société a besoin de monstres, parce que toute société a besoin de normes et le monstre en représente la transgression »<sup>1181</sup>. La monstration de ce qui est présenté comme une monstruosité est alors un moyen d'inculquer une norme et Jean-Jacques Courtine dit à ce sujet :

Vous souhaitez enseigner la civilisation et fonder une hiérarchie « naturelle » des races ? Montrez donc des sauvages derrière les grilles des zoos humains. [...] Désirez-vous inculquer le danger des promiscuités sexuelles et encourager « l'hygiène sociale » ? Rien de plus simple : il suffit d'exposer les cires anatomiques

---

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 63-65.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1181</sup> Marc Renneville, *op. cit.*

de chairs dévastées par l'hérédosyphilis dans des musées forains. C'est pour cela qu'on exhibe des monstres humains à une échelle quasi industrielle des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle aux premières du XX<sup>e</sup>, c'est pour cela qu'on donne à voir le « fond de monstruosité » qui justifie toute cette série de divertissements populaires. Cela aura été alors un des rouages essentiels de la dissémination du pouvoir de normalisation dans la société de masse : l'extension du domaine de la norme s'y est réalisée à travers un ensemble de dispositifs d'exhibition de son contraire, de mise en scène de son image inversée. C'est Canguilhem qui avait raison : rien de mieux que le monstre pour enseigner la norme.<sup>1182</sup>

Ainsi, l'exhibition de la « monstruosité » de la fille-serpent et le récit de son châtement sont autant de moyens d'imposer une norme (hétéro)sexuelle, patriarcale et genrée. D'ailleurs, il n'est pas avéré que la fille-serpent soit réellement mi-femme, mi-animale. En effet, je l'ai déjà signalé, le terme femme-reptile est donné aux contorsionnistes en arrière, et à ce sujet Robert Bogdan explique que les monstres exhibés dans les foires peuvent être des personnes présentant une particularité physique ou un handicap, ou encore « ceux qui transforment leur corps [...], [et] ceux [qui] font des choses inhabituelles [...] ». Dans ce cas, l'élément déterminant n'est pas un trait physique, mais une capacité peu ordinaire »<sup>1183</sup>. Par ailleurs, il explique que certains monstres ne présentaient ni particularités physiques ni talents particuliers, mais utilisaient des truquages. Ainsi que la femme-serpent soit mi-humaine, mi-reptile, contorsionniste ou qu'elle ait recours à une supercherie importe peu, dans la mesure où la monstration de sa prétendue monstruosité revêt bien la fonction didactique et normative qui est traditionnellement celle des spectacles de monstres. J'aimerais d'ailleurs souligner que ces spectacles s'inscrivent dans la logique de classification et de hiérarchisation de la population propre à la modernité/colonialité. En effet, comme le font remarquer Robert Bogdan et Jean-Jacques Courtine, la monstration et la spectacularisation de la monstruosité dans des foires itinérantes au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, prend son essor des théories scientifiques, darwinistes et phrénologiques, censées prouver la prétendue supériorité ou infériorité de certains êtres. Ainsi, pour Robert Bogdan, ces spectacles :

correspondaient à la vision des sciences naturelles de l'époque, en attribuant aux « monstres » le rôle de spécimens, d'êtres inférieurs et de créatures méprisables. Ces « monstres » développaient et confortaient l'association des différences humaines avec le danger, les sous-hommes, les animaux et l'infériorité [...].<sup>1184</sup>

---

<sup>1182</sup> *Loc. cit.*

<sup>1183</sup> Robert Bogdan, *op. cit.*, p. 37.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p.45-46.

Il s'agit donc d'exhiber sur la scène la prétendue infériorité de certains êtres. Or, ces êtres supposément inférieurs correspondent, à la fois, aux personnes présentant des particularités physiques exceptionnelles comme une grande ou une petite taille, aux personnes en situation de handicap, ou aux personnes non blanches. Ainsi, une partie des spectacles de monstres repose sur ce que Robert Bogdan nomme un exotisme. Il dit à propos de ces spectacles :

L'origine géographique [des monstres] était presque toujours hors du monde occidental [...]. Accoutré en fonction de l'histoire qui lui était assignée, le « monstre » se comportait selon son personnage. On voyait certains « sauvages » grogner, aller et venir sur la scène, gronder en montrant les dents, pousser des cris guerriers. Ils étaient éventuellement vêtus d'un pagne, un collier d'os autour du cou et parfois affublés de chaînes supposées protéger le public des bêtes féroces qu'on lui présentait. <sup>1185</sup>

Je précise bien que la monstruosité de ces monstres ne repose pas, comme celle de leurs acolytes occidentaux, sur une forme de handicap ou de talent. Selon Robert Bogdan, « ce qui en faisait des "monstres", c'était la présentation raciste de leur personne et de leur culture par les professionnels qui les utilisaient »<sup>1186</sup>. Ainsi, comme le fait remarquer le chercheur, le spectacle de monstre est « profondément ancré dans le racisme, le colonialisme »<sup>1187</sup>. J'en conclus donc que les deux scènes de monstration de la femme-serpent dans *New York Versus El Zapotito* se présentent comme deux éléments modernes, coloniaux et patriarcaux, au sein de la pièce.

Enfin, il me semble que le personnage de la fille reconduit, par son mépris pour son village natal, une conception moderne et coloniale. En effet, dès la première scène du premier tableau elle dit à Nicanor : « Je suis venue de très loin, des États-Unis. La Civilisation ! »<sup>1188</sup>. Elle tient ensuite des propos analogues à sa mère à la troisième scène du même tableau : « Je vais t'emmener avec moi, tu seras mieux qu'ici. Là-bas, les choses sont différentes, propres, civilisées et il y a de l'argent... »<sup>1189</sup>. Pour finir, elle lui dit, en parlant du Mexique, dans la seconde scène de la deuxième partie : « Qu'est-ce que ce pays a à offrir à ses habitants aujourd'hui ? [...] Je vais te le dire : la misère, la saleté, la pauvreté et le vide »<sup>1190</sup>.

---

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1188</sup> Verónica Musalem, *op. cit.*, p. 21.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 70.

Selon moi ces paroles sont sous-tendues par une conception organo-politique de la connaissance qui hiérarchise les pays entre ceux dits développés et ceux sous-développés, en termes économiques, culturels, philosophiques. Selon Walter Dignolo, cette troisième forme de la modernité/colonialité est, je le rappelle, prise en charge par les États-Unis, pays que le personnage de la fille présente à deux reprises comme civilisé. L'emploi du terme « civilisation » est lourd de sens, et s'inscrit, il me semble, dans l'héritage moderne et colonial qui différencie les populations dites civilisées des populations à civiliser, justifiant ainsi le (néo)colonialisme et la violence physique et épistémique qu'il engendre.

Or, tous ces éléments modernes coloniaux et patriarcaux sont, à mon sens, emportés par le tourbillon produit par le jeu de rêves. Je voudrais alors rappeler que les métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux établissent un centre unique à la vérité et se caractérisent par leur monologisme. Par monologisme, j'entends la violence épistémique produite par ce qu'Edgardo Lander nomme la colonialité du savoir, constitutive de la modernité/colonialité et qu'il décrit en ces termes :

Une forme d'organisation et d'être de la société [occidentale], se transforme, au travers du dispositif colonisateur du savoir, en forme « normale » de l'être humain et de la société. Les autres formes d'être, les autres formes d'organisation sociétale, les autres formes de savoir, ne deviennent pas seulement « différentes », mais faibles, archaïques, primitives, traditionnelles, pré-modernes. Elles sont situées dans un moment antérieur au développement historique de l'humanité, ce qui dans un imaginaire fondé sur la notion de progrès emphatise leur infériorité.<sup>1191</sup>

Les modes occidentaux d'être, de connaître et d'organiser la société sont alors, non seulement, définis comme naturels, mais également comme universels, si bien que toute forme différente d'être, de connaître, ou tout autre type de système organisationnel est dénigré, voire nié, comme le décrit également Juan David Gómez-Quintero :

Il y a [...] une colonisation culturelle et épistémologique qui prend forme dans la colonialité du savoir. Elle a conduit à l'hégémonisation d'un système de représentation et de connaissance en Europe et depuis l'Europe. Par conséquent,

---

<sup>1191</sup> Edgardo Lander, « Ciencias sociales : saberes coloniales y eurocéntricos », in Edgardo Lander (coord.) *La Colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, op.cit., p. 24. « Una forma de organización y de ser de la sociedad, se transforma mediante este dispositivo colonizador del saber en la forma "normal" del ser humano y de la sociedad. Las otras formas de ser, las otras formas de organización de la sociedad, las otras formas del saber, son transformadas no sólo en diferentes, sino en carentes, en arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas. Son ubicadas en un momento anterior del desarrollo histórico de la humanidad, lo cual dentro del imaginario del progreso enfatiza su inferioridad ». Je traduis.

ce dispositif de pouvoir, une fois universalisé et naturalisé, subalternise d'autres représentations et connaissances qui restent [...] réduites au silence et sans pouvoir d'énonciation.<sup>1192</sup>

Il y a donc, selon moi, un paradoxe entre, d'une part, le monologisme de la modernité/colonialité établissant un centre à la vérité, universalisant et normalisant ses caractéristiques et représentations, et d'autre part, la dramaturgie du jeu de rêves que j'ai définie comme une dramaturgie de l'oscillation, de l'indécision et de l'incertitude. Plus qu'un paradoxe, je dirais que les éléments modernes, coloniaux et patriarcaux contenus dans cette dramaturgie du jeu de rêves sont mis en branle, déstabilisés par le mouvement de balancier qu'elle produit, que la norme et la vérité que ces éléments érigent sont emportées par les vents d'incertitude et d'indécision de ce jeu de rêves où rien n'est établi et tout est sujet au doute. *New York Versus El Zapotito*, en soumettant les éléments modernes, coloniaux et patriarcaux qu'il contient à un régime de l'incertitude, à une mécanique dramaturgique de l'indétermination, fait virevolter, tel un cyclone, ce qui semblait si bien enraciné. De la sorte ce jeu de rêves met en doute ce que la modernité/colonialité présentait comme naturel, vrai et normal et brise son monologisme. C'est alors à ce titre que j'envisage cette pièce comme un drame féministe transmoderne, et le jeu de rêves comme l'une des modalités de ce type de drame.

### 2.1.2.3. *Nicanor : le chef d'orchestre de ce jeu de rêves*

Je voudrais, désormais, signaler que ce jeu de rêves semble orchestré par Nicanor. En effet, il est à la fois le magicien et présentateur du cirque, et le sorcier ayant permis à la mère et à la fille de se retrouver une nuit. Que *New York versus El Zapotito* soit alors un spectacle de cirque dont les retrouvailles entre les deux femmes constituent le fil narratif, ou une sorte de rêve, d'illusion, de tour de magie autorisant une rencontre impossible, Nicanor en est l'instigateur. Il m'apparaît ainsi que ce personnage s'offre comme l'unique figure stable de cette dramaturgie de l'instabilité et de l'indétermination, sorte d'œil du cyclone, ou de mage convoquant la tempête dont les vents emportent sur leur passage les divers

---

<sup>1192</sup> Juan David Gómez-Quintero, « La colonialidad del ser y del saber : la mitologización del desarrollo en América Latina », *EL ÁGORA USB*, vol. 10 / 1, p. 87-105. « Así, se produce [...] una colonización cultural y epistemológica que se concretiza en la colonialidad del saber, que supuso la hegemonización de un sistema de representación y conocimiento de Europa y desde Europa. Por tanto, este dispositivo de poder, una vez universalizado y naturalizado, subalternizó otras representaciones y saberes que quedaron [...] silenciados, y sin poder de enunciación ». Je traduis.

métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux qu'ils rencontrent. C'est donc à ce personnage en particulier que j'aimerais maintenant m'intéresser.

Je voudrais, tout d'abord, relever que Nicanor est également le nom d'un général ayant servi sous Antiochos IV, puis sous Démétrios I<sup>er</sup> Sôter, lors de la révolte des Maccabées, en Judée. Cette révolte est narrée par un rédacteur inconnu, l'Épitomiste, et s'offre, selon André Paul, comme « seule source existante concernant l'histoire des Juifs de Palestine pendant la décennie précédant le règne d'Antiochos IV Épiphanes »<sup>1193</sup>. Ce récit narre « la révolte des Juifs contre Antiochos et se termine sur la défaite du général syrien Nicanor en 161 avant Jésus-Christ, battu par Judas Maccabée »<sup>1194</sup>. Si ce texte ne figure pas dans la Bible hébraïque, il fait partie des livres deutérocanoniques de la Bible catholique, autrement dit, il est inclus dans la Septante dans laquelle il se nomme « Deuxième Livre des Martyrs d'Israël ». Concernant les thématiques abordées par ce texte, André Paul énumère les suivantes : « l'intervention des anges en faveur des Juifs, la résurrection de l'âme et du corps, la prière pour les morts »<sup>1195</sup>. Il me semble alors que le choix du nom du seul personnage masculin de *New York versus El Zapotito*, personnage convoyant l'âme de deux mortes pour leur offrir une nuit de réconciliation, n'est pas anodin.

Ensuite, Nicanor ressemble au personnage de Charon dans la mythologie grecque, qui, je le rappelle, avait pour mission de faire traverser, dans sa barque, les eaux marécageuses de l'Achéron aux âmes des morts ayant reçu une sépulture. Barbara Cassin dit de l'Achéron que « Circé et Homère (*Odyssée*, X, 512 sq.) y font confluier le Pyriphlégéton (le fleuve "brûlant de feu") et le Cocyte ("gémissement") où se déverse l'eau du Styx (le "Haineux"). C'est ce "lac marécageux" (Euripide, *Alceste*, 443 sq.) que doivent passer les morts »<sup>1196</sup> pour se rendre aux Enfers. Or, Nicanor sur sa barque à l'avant-dernière scène, conduit les deux femmes décédées, comme l'indique cette didascalie : « À New York, sur la rivière Hudson. Dans la barque, la mère et la fille. Nicanor rame »<sup>1197</sup>. Les deux femmes admirent la Statue de la Liberté, puis la mère descend et dit :

---

<sup>1193</sup> André Paul, « II<sup>e</sup> Livre des Maccabées », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ii-livre-des-maccabees>, dernière consultation le 26/08/2020.

<sup>1194</sup> *Loc. cit.*

<sup>1195</sup> *Loc. cit.*

<sup>1196</sup> Barbara Cassin, « ACHÉRON », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/acheron/>, dernière consultation le 26/08/2020.

<sup>1197</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito*, *op. cit.*, p. 87.

LA MÈRE : C'est comme ça qu'on a appris à dire au revoir. Tu restes là, sur le lieu de tes rêves. New York, la ville des promesses, d'une vie meilleure. Moi, là-bas, dans la montagne. Nouvelle route pour El Zapotito en passant par New York. On se verra là-bas, on se verra ici, on va et vient... là-bas, ici, quelle importance. Il y a un bateau New York El Zapotito.

*La mère sort, disparaît. La fille reste seule. Nicanor continue à ramer. On entend le clapotis des vagues.*<sup>1198</sup>

Nicanor, à l'image de Charon, fait traverser à ces deux femmes décédées une rivière, comme pour les conduire au monde des morts. Verónica Musalem, dans l'entretien que j'ai eu l'occasion de réaliser avec elle, m'a d'ailleurs affirmé, en commentant cette scène, que Nicanor était construit à l'image de cette figure de passeur dans la mythologie grecque.

Mais Nicanor n'est pas uniquement auréolé de références bibliques et grecques. En effet, l'eau qu'il traverse, celle qui conduit au monde des morts, s'imprègne également des cosmovisions préhispaniques. D'ailleurs, selon Arturo Gómez Martínez, les Nahuas également imaginent que les morts traversent les eaux d'un fleuve. Il raconte que :

les fuseaux à fil enroulé (treuils) sont des instruments que les morts amènent dans l'au-delà pour éliminer les obstacles rencontrés lors de leur traversée des rivières des Enfers (inframonde). Une fois traversées, ils arrivent à un endroit appelé *Mictlaanaco*. Là, ils livrent leurs fuseaux comme un gage leur permettant d'avancer sans obstacle dans leurs errances. Sans cela, ils risqueraient de se perdre dans un tourbillon appelé *Atlamalacho*. Apparemment, un instrument de filage, en raison de sa capacité à tourner, modifierait l'action du tourbillon [...].<sup>1199</sup>

Par ailleurs, il explique que :

Le mot *atl* est utilisé comme nom dans la langue nahuatl pour nommer l'eau, mais la racine (a-tl) devient également importante comme préfixe pour construire de nouveaux mots associés au liquide vital. Au niveau de la connotation symbolique, nous pouvons trouver trois types d'eau : céleste (*ilhuicaatl*), terrestre (*apan*) et souterraine (*atzintla*) [...]. Les souterrains sont constitués de sources d'eau (*ameyalli*) et d'eau de grottes (*aostoco*). D'autres appartiennent à l'imaginaire, comme le rideau

---

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1199</sup> Arturo Gómez Martínez, « El agua en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec », in *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, México, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, 2016, p. 112. « los husos con hilo enrollado (malacates) son instrumentos que los muertos llevan a ultratumba para quitar los obstáculos en su tránsito por los ríos del inframundo. Una vez cruzadas, llegan a un lugar llamado Mictlaanaco. Ahí entregan sus husos como una presea que les permitirá avanzar sin obstáculos en sus andanzas; de lo contrario, pueden perderse en un resumidero llamado Atlamalacho, al parecer, instrumento para hilar por su capacidad de girar; altera la acción del remolino ». Je traduis.

d'eau où repose la terre, appelé *apetlaco*. Dans le monde des morts se trouve *Atehtecocho*, « la lagune des eaux troubles », ainsi que la source de purification du défunt qui reçoit le nom d'*Atlahuilco*, « eau illuminée ». <sup>1200</sup>

Ainsi, non seulement, l'*inframundo* – que je traduirais par les Enfers – est bien constitué d'eaux troubles, mais l'eau est également utilisée pour purifier les morts. Miguel León-Portilla note également la présence de telles pratiques en Mésoamérique. Il explique que :

Lorsque quelqu'un mourait, on enveloppait son corps dans de larges bandes de papier d'Amate. [...]. Sur sa tête on faisait couler un peu d'eau et on lui disait : « Ceci est l'eau qui t'a donné tant de joie sur la terre. [...] Voilà l'eau avec laquelle tu feras le chemin ». <sup>1201</sup>

Ces libations ont bien, selon Miguel León-Portilla, un caractère à la fois sacré et purificateur. Arturo Gómez Martínez explique d'ailleurs que les Nahuas, lors du rituel de *moaltiliztli*, immergent le nouveau-né dans l'eau. De la sorte, « le petit est lavé des tâches héritées de ses ancêtres et renaît à partir de l'eau » <sup>1202</sup>. Or, la mère dans *New York versus El Zapotito* évoque, à deux reprises, ce même caractère purificateur de l'eau. En effet, elle dit à la quatrième scène de la seconde partie que « le fleuve est aussi un lieu de purification » <sup>1203</sup>, et répète quasiment cette phrase à l'identique en parlant de l'Hudson et de tous les fleuves lors de l'avant-dernière scène. Je dirais donc que Nicanor, le passeur, celui qui traverse les eaux du monde des morts, est également auréolé d'une cosmovision préhispanique.

Enfin, et ce sera mon dernier point, il me semble que Nicanor, le sorcier, le magicien, est peut-être un *nahual*. Le *nahual* est « un mage qui devient un autre

---

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 109. « El vocablo atl es utilizado como sustantivo del idioma náhuatl para denominar al agua, pero la raíz (a-tl) también cobra importancia como prefijo para construir nuevas palabras asociadas con el vital líquido. En el plano de la connotación simbólica podemos encontrar tres tipos de agua : celeste (ilhuicaatl), terrestre (apan) y subterráneo (atzintla) [...] Las subterráneas se integran por nacimientos de agua (ameyalli) y brotes de las cuevas (aostoco); otras pertenecen al imaginario, como la cortina de agua donde se asienta la tierra, llamada apetlaco. En el mundo de los muertos está Atehtecocho, “la laguna de aguas turbias”, así como también el manantial de purificación de los difuntos que recibe el nombre de Atlahuilco, “agua iluminada” ». Je traduis.

<sup>1201</sup> Miguel León-Portilla, « El agua: universo de significaciones y realidades en Mesoamérica », *Ciencias*, 1992, p. 10. « Cuando alguien moría, se envolvía su cuerpo con tiras largas de papel de amate. [...] Sobre su cabeza se derramaba un poco de agua y se le decía: “esta es el agua que te dio alegría en la tierra. [...] He aquí el agua con que habrás de caminar” ». Je traduis.

<sup>1202</sup> Arturo Gómez Martínez, *op. cit.*, p. 104. « El pequeño se limpia de todas las máculas heredadas de los primeros padres y renace a partir del agua ». Je traduis.

<sup>1203</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito, op.cit.*, p. 48.



être »<sup>1204</sup>, au coucher du soleil, selon Alfredo López Austin, qui retrace l'étymologie possible du mot. L'auteur se réfère tout d'abord aux travaux anthropologiques de Hernando Ruiz de Alarcón et Jacinto de la Serna qui font du verbe *nabualtía*, signifiant se cacher, se dissimuler, l'origine du terme. Il reprend ensuite les analyses d'Angel Garibay K. pointant du doigt l'étymologie problématique du mot et proposant trois hypothèses quant à son origine. La première viendrait de *nabui*, signifiant quatre, un chiffre symbolique fort dans le monde nahuatl, et renverrait soit à la dimension dissimulatrice du *nabual* soit au fait qu'il aurait quatre personnalités. La seconde hypothèse consiste à penser que le terme vient de *nabuali*, *nabuala*, un verbe archaïque signifiant tromper, dissimuler. La dernière hypothèse consiste à croire que *nabual* est un mayisme, un dérivé du substantif maya-quiché *na*, *nao*, *nana* qui signifie science, savoir, magie. Enfin, Alfredo López Austin ajoute une autre proposition étymologique, en identifiant les radicaux *ebua*, *abua* qui, complétés par des préfixes possessifs, indiquent une relation d'union ou une superficie. *Nabual* signifierait alors : ce de quoi est fait mon habit, mon vêtement, ma superficie, ma peau. Toutes ces étymologies possibles du terme corroborent la signification du mot *nabual* désignant des êtres capables de se transformer en « lions, en tigres, en alligators ; en chiens, belettes, mouffettes, chauves-souris, hiboux, chouettes, dindes, serpents ; en feu, et qui peuvent même disparaître complètement pour éviter tout danger »<sup>1205</sup>. La liste n'est pas exhaustive, et Isabel Lagarriga Attias la complète en ajoutant que si « le *nabual* se transforme, principalement, en animal : jaguar, serpent, oiseau, chien, belette, etc., il est également possible de voir, parmi ses métamorphoses, le vent, une boule de feu ou un météore »<sup>1206</sup>. Comme elle le précise, dans la culture nahuatl, le *nabual* ne peut être qu'un homme, et tous les hommes ne sont pas capables de se transformer, il s'agit d'un pouvoir réservé uniquement à certains mages. Or, Nicanor dit lui-même avoir des pouvoirs à la quatrième scène du dernier tableau et la mère, à la troisième scène de la première partie, confirme à sa fille que Nicanor est un très bon magicien. Par ailleurs, dans la sixième scène du premier tableau, elle dit que « les *nabuals* errent en liberté »<sup>1207</sup>.

<sup>1204</sup> Alfredo López Austin, « Cuarenta clases de magos de mundo náhuatl », in *Estudios de Cultura Nahuatl VII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, 1968, p. 96. « Un mago que puede transformarse en otro ser ». Je traduis.

<sup>1205</sup> *Loc. cit.*, « leones, tigres, caimanes; en perros, comadrejas, zorrillos, murciélagos, búhos, lechuzas, pavos, serpientes; en fuego, y aún pueden desaparecer completamente para evitar el peligro ». Je traduis.

<sup>1206</sup> Isabel Lagarriga Attias, « El nahual y el diablo en la cosmovisión de un pueblo de la ciudad de México », *Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, vol. 30 / 1, 1993, p. 277. « el nahual se convierte, principalmente, en animal: jaguar, serpiente, ave, perro, comadreja, etc., aunque también es factible que entre sus metamorfosis tengamos la de viento, bola de fuego o meteoro ». Je traduis.

<sup>1207</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito*, *op. cit.*, p. 38.

Mais ce sont surtout les quatrième et cinquième scènes du premier tableau qui m'invitent à penser que Nicanor est un *nabual*. En effet, une didascalie indique que :

*La fille dort au milieu de la nuit. Elle dort sur l'une des nattes. Soudain on entend le bruit du vent et les aboiements d'un chien qui semblent davantage être ceux d'un être humain. Ces sons semblent parfois très lointains et à d'autres moments très proches. [...] Puis on entend le bruit d'une fête foraine, d'un cirque. À ce moment, Nicanor entre, voit que la fille est endormie et ressort.*<sup>1208</sup>

À la scène suivante, la fille parle également des hurlements du chien. Elle dit : « Le chien aboyait, mais ce n'était pas l'aboiement d'un chien, c'était comme s'il parlait et racontait quelque chose »<sup>1209</sup>. Ces aboiements de chien qui ressemblent davantage aux paroles d'un homme peuvent faire penser qu'il s'agit, en réalité, d'un *nabual*. Peut-être même que Nicanor est ce *nabual* : non seulement c'est un très bon magicien, mais en plus il entre sur le plateau quand les hurlements du chien s'arrêtent, ce qui laisse à penser qu'il en était l'auteur. D'ailleurs, lors de son arrivée, la fille, seule en scène, entend des sons aux alentours du cabanon et s'écrit « ça va comme ça ! Arrêtez de faire ce bruit et... ! Ça suffit, Nicanor ! Ça suffit ! »<sup>1210</sup>, comme si Nicanor rôdait encore autour de la maison. Peut-être alors que les bruits qu'elle entend à la fin de cette scène sont ceux de la quatrième, et que c'est effectivement Nicanor qui les émet. Ainsi, c'est ce faisceau d'indices qui m'invite à penser que Nicanor est un *nabual*.

Le personnage de Nicanor, par son nom et sa fonction, s'inscrit dans la tradition catholique et hellénique, tout en étant auréolé des croyances et cosmovisions mésoaméricaines et plus particulièrement nahuatl. C'est donc à ce titre que je considère que Nicanor incarne l'horizon utopique créant un dialogue entre les cultures et les épistémès qu'Enrique Dussel nomme transmoderne et souhaite voir advenir. La transmodernité, je le rappelle, signifie que la « pluri-versalité serait le principe universel »,<sup>1211</sup> autrement dit que ce que Walter Mignolo nomme la différence coloniale et impériale, à savoir ces hiérarchisations des êtres, des savoirs, des manières de raconter l'Histoire, ou encore de philosopher, de faire de l'art, ou d'organiser la société, soient abolies. La transmodernité n'est pas synonyme d'un relativisme culturel consistant à

---

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1210</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1211</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, op. cit. p. 54.

seulement prétendre qu'une égalité entre les cultures existe, mais consiste à abolir le différentiel de pouvoir en vigueur depuis cinq cents ans, afin de favoriser un véritable dialogue entre des cultures millénaires qui n'ont pas disparu, malgré la mondialisation et la modernité. Parce que Nicanor est auréolé de catholicisme et de croyances helléniques, deux fondements de la culture occidentale moderne, tout en incarnant une cosmovision nahuatl, il m'apparaît alors comme une figure transmoderne. Or, comme je l'ai signalé, Nicanor est le seul personnage qui, à mon sens, résiste au tourbillon de doute, d'incertitude, d'indétermination propre à la dramaturgie du jeu de rêves. Parce qu'il est le mage qui met en place le jeu de rêves, parce qu'il est l'œil du cyclone dramaturgique, il s'offre comme l'unique figure de stabilité. Je dirais donc que non seulement ce jeu de rêves, de l'entre-deux, du doute, emporte dans son balancement la pensée unique du patriarcat moderne et colonial et de la modernité/colonialité, mais qu'il affirme solidement qu'un dialogue interculturel est possible, sans différentiel de pouvoir. C'est donc à ce titre que je qualifie *New York versus El Zapotito* de drame féministe transmoderne.

Pour conclure brièvement, j'aimerais donc signaler que l'étude de mon corpus m'a permis d'identifier une première forme de drame féministe transmoderne, à savoir le jeu de rêves. Je n'affirme pas que tout jeu de rêves crée un *détachement*, un déplacement épistémique propre à la pensée décoloniale, mais que dans certains cas, cette dramaturgie de l'indétermination et de l'entre-deux peut mettre à mal la pensée unique, monologique de la modernité/colonialité et mettre en place les conditions d'une pluri-versalité, comme c'est le cas de *Los Maromeros* et de *New York versus El Zapotito* de Verónica Musalem.

## 2.2. Le drame féministe transmoderne et la crise de la forme dramatique

### 2.2.1. Décomposition du drame moderne et colonial dans *Mestiza Power* et *Piedra de Iluvia* de Conchi León

#### 2.2.1.1. Choralité polyphonique et féminisme décolonial

C'est maintenant à l'étude de *Mestiza Power* de Conchi León que je voudrais me consacrer, et plus particulièrement à celle de la première partie de la pièce. Je repère, en effet, deux parties distinctes, en fonction de la répartition de la parole. Dans ce que j'ai identifié comme la première, aucun personnage ne prend en charge les répliques, il s'agirait plutôt de voix dont les propos sont

introduits par des tirets. À l'inverse, dans ce que je considère être la seconde partie, composée de quatre scènes, à savoir, « Adrelaidina (Cuando las chachas se van) », « Soco Coyoc, la mestiza del Ray-Ban », « Rosa Amén, la de gran poder » et « Las Aguadas », il y a bien des monologues et des dialogues prononcés par quatre personnages respectivement nommés Adrelaidina, Madame, Soco et Rosa Amén. Si j'étudierai, dans le paragraphe suivant, cette seconde partie dialoguée et monologuée, je voudrais pour l'heure me focaliser sur la première et sur sa dimension à la fois chorale et polyphonique. Je m'explique. Comme je l'ai déjà indiqué, les répliques sont uniquement introduites par des tirets, comme s'il ne s'agissait que de paroles prononcées par des voix que l'on ne peut identifier, des voix anonymes, par des personnages « désépaissis »<sup>1212</sup>, « proche[s] de l'effacement par [leur] concentration sur un support mince et énigmatique »<sup>1213</sup>. Cette première partie s'illustre alors comme un spectacle de la parole, pour paraphraser Jean-Pierre Ryngaert, se passant « de source émettrice figurée »<sup>1214</sup>. Parce que les énoncés « se déploient selon leur propre logique »<sup>1215</sup>, parce que cette première partie ressemble à ce que Julie Sermon nomme « un tissu de voix tour à tour juxtaposées, syncopées, entremêlées »<sup>1216</sup>, elle prend une forme de choralité : « tous les énonciateurs participent d'un même mouvement »<sup>1217</sup>. Je repère huit moments dans ce même mouvement, huit thématiques séparées par des astérisques, sortes de respirations rythmant cet échange, et introduisant la thématique d'après. C'est donc à ce titre que je parle de choralité de la parole. Pour autant, cette choralité est polyphonique : il ne s'agit ni d'une même voix, ni de plusieurs qui parlent à l'unisson, mais de voix qui se succèdent, se répondent parfois. S'il nous est impossible de distinguer le nombre de voix exact qui s'exprime, on ne peut les réduire à une seule, et c'est alors cette multiplicité qui m'invite à parler de polyphonie. Formellement donc cette première partie de *Mestiza Power* rompt avec l'individuation du personnage de théâtre que j'avais interprétée comme un symptôme de l'ego-politique de la connaissance du drame moderne et colonial.

---

<sup>1212</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op.cit.*, p. 197.

<sup>1213</sup> Jean-Pierre Ryngaert, « Personnage (Crise du) », in Jean-Pierre Sarraza (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.*, p. 152.

<sup>1214</sup> *Loc. cit.*

<sup>1215</sup> Julie Sermon, « Le Dialogue aux énonciateurs incertains », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux Territoires du dialogue*, France, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 32.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1217</sup> *Loc. cit.*

Mais cette prise de distance avec le drame moderne et colonial n'est, selon moi, pas uniquement formelle : la choralité polyphonique de la première partie de la pièce de Conchi León se charge, à mon sens, d'une valeur politique. En effet, je voudrais souligner que l'autrice précise, à l'aide d'une note de fin, que le terme *mestiza* « dans le contexte du Yucatán se réfère aux femmes mayas qui s'habillent uniquement d'un *hipil* »<sup>1218</sup>, le *hipil* étant un vêtement traditionnel d'Amérique centrale, une chasuble dont les broderies diffèrent d'un village à l'autre. Le titre de la pièce qui donne son nom au recueil peut alors se traduire par « le pouvoir des femmes mayas à l'habit traditionnel » et annonce une forme d'*empowerment* de ces femmes indigènes qui, à mon sens, se retrouve tout au long de l'œuvre, selon des modalités diverses, dont la choralité polyphonique.

Tout d'abord, le premier point m'invitant à penser que la choralité polyphonique se charge d'une valeur politique concerne les émetteurs de la parole. Si les répliques de la première partie ne sont pas prises en charge par des personnages dotés d'un nom, de caractéristiques physiques ou psychologiques, il m'est tout de même possible d'affirmer qu'il s'agit de paroles de femmes indigènes : sortes de personnages évidés, amaigris, dont la « silhouette s'est estompée »<sup>1219</sup>, mais dont les voix s'élèvent et laissent deviner des biographies, entrevoir des tranches de vie. Je remarque, en effet, que ces voix sont celles de femmes, car les accords des adjectifs sont au féminin dans les huit séquences. De plus, dans la seconde séquence, une voix dit « surtout pour nous qui étions des filles »<sup>1220</sup>, et une autre « vous êtes des femmes, demain ou un autre jour, vous vous mariez, et vous chopez un mauvais mari, comment vous faites pour que vos enfants s'en sortent ? »<sup>1221</sup>. Dans la troisième séquence, il est question de la scolarisation des filles, et les voix racontent comment elles ont très peu été à l'école, car les parents « pensaient que tu veux seulement apprendre à écrire pour écrire des lettres à ton petit ami »<sup>1222</sup>, car « ils te disaient de ne rien apprendre sinon tu finiras par entretenir ton mari alors que c'est à lui d'entretenir la

---

<sup>1218</sup> Conchi León, « Mestiza power », in Conchi León, *Mestiza Power*, Mexico, Mala letra, version en ligne Kindle, 2014. « En el contexto yucateco se refiere a las mujeres mayas que sólo se visten con hipil ». Je traduis.

<sup>1219</sup> Jean-Pierre Ryngaert, « Personnage (Crise du) », *op. cit.*, p. 152.

<sup>1220</sup> Conchi León, « Mestiza power », *op. cit.*, « sobre todo para nosotras que eramos niñas ». Je traduis.

<sup>1221</sup> *Loc. cit.*, « Ustedes son mujeres, mañana o pasado se casan, les sale un mal marido, ¿cómo sacan adelante a sus hijos? ». Je traduis.

<sup>1222</sup> *Loc. cit.*, « Pensaban que solo quieres aprender para escribir cartas al novio ». Je traduis.

femme »<sup>1223</sup>. Dans la quatrième séquence, une femme raconte comment, enfant, elle était méchante avec sa sœur, puis elle rejoue un souvenir avec cette sœur en question et leur mère. À la séquence suivante, trois femmes racontent les violences que leur font subir leur mari, et à celle d'après, d'autres voix de femmes, ou peut-être les mêmes, parlent de leurs enfants en chantant. Ce thème est repris à la septième séquence où il est question de leur accouchement. Enfin, à la dernière séquence, des voix échangent sur le racisme qu'elles subissent en tant que femmes pauvres indigènes et sur le fait qu'elles portent le *hipil* :

- À Mérida y'en a qui t'humilient dans ton travail.  
– Ouf, grâce à Dieu j'ai jamais eu besoin de travailler. Dieu soit loué j'ai besoin de rien, j'ai mes fils, mes dindes... et mon porc !  
– Moi, j'étais pauvre, pauvre. J'ai été d'envoyer d'aide à une patronne parce que j'avais rien à manger. Elle a dit comme ça la patronne : « je te donne cinq cents pesos et tu me donnes ta fille la plus petite – ainsi tu ne dépenses rien pour elle –. Quand tu auras dépensé tout l'argent, tu reviens, je te donne à nouveau cinq cents pesos et tu me signes un papier pour que je reste avec la petite ». Je me retourne ! Si ma fille c'est pas un chien, pourquoi que j'la donnerais ?  
– C'est sûr !  
– Hein ?  
– Sérieux !  
– Ha !  
– Mes belles-sœurs ne m'aimaient pas parce que je porte le *hipil*, comme dans la famille de mon mari elles sont toutes *catrinas*<sup>1224</sup>, elles me regardent méchamment.  
– Moi, ma mère, depuis toute petite elle m'a fait porter le *hipil*. Je l'ai fait porter à ma fille, mais on ne l'a pas mis à ma petite-fille. Elle met des robes, c'est une *catrina*.  
– Moi j'ai jamais mis de robe, j'aime pas ça. Je suis heureuse avec mon *hipil*.<sup>1225</sup>

---

<sup>1223</sup> *Loc. cit.*, « Te decían no aprendas nada, porque vas a acabar manteniendo al hombre y él está obligado a mantener a la mujer ». Je traduis.

<sup>1224</sup> *Catrina*, en maya, désigne le nom des femmes qui ne portent pas le *hipil*.

<sup>1225</sup> *Loc. cit.*, « —En Mérida hay quienes te humillan en tu trabajo. —Ay, gracias a dios yo nunca he tenido que trabajar. ¡Bendito dios nada me falta, tengo mis hijos, mis pavitos... y mi berraco!—Taba yo pobre, pobre. Fui a pedir ayuda con una patrona porque no había que comer. Dijo así la patrona: "Te voy a dar quinientos pesos y me dejas a tu hija más chica —así no gastas en ella—. Cuando se te gaste el dinero, vuelves, te doy otros quinientos y me firmas un papel para que yo me quede con la niña". ¡Volteo! Si mi hija no es perro pa' que yo la regale!

—¡Sí que sí!

—¿Ja?

—¡Sí que no!

—¡Ja!

—Mis cuñadas no me querían porque soy mestiza, como en su familia de mi marido todas son *catrinas*, pues me ven feo.

—A mí desde neneita me puso el *hipil* mi mamá. Yo se lo puse a mi hija, pero a mi nieta ya no le pusieron *hipil*. Ella es de vestido, es *catrina* ella.

—Yo nunca he puesto vestido, no me gusta. Soy feliz así mestiza ». Je traduis.

Si je déduis que ces voix sont celles de femmes indigènes, car elles racontent comment elles portent l'habit traditionnel d'Amérique centrale, le fait qu'elles utilisent des mots mayas<sup>1226</sup> confirme cette déduction. En effet, le recours au maya m'indique que ces femmes, sans nom, sont bilingues, ou du moins qu'elles vivent dans un contexte leur permettant d'introduire certains mots mayas dans leur usage quotidien de la langue, ce qui laisse à penser qu'elles sont bien indigènes.

Ensuite, il me semble que les thématiques que ces femmes abordent font écho avec les points mis en exergue par les femmes indigènes se soulevant pour leur droit en Amérique centrale. J'aimerais alors brièvement reprendre quelques éléments de l'histoire de ce soulèvement, éléments recensés dans l'ouvrage *Pour une critique féministe décoloniale*<sup>1227</sup> de Sabine Masson, pour ensuite mettre en lumière la manière avec laquelle les thématiques de la première partie de *Mestiza Power* et les revendications des groupes de femmes indigènes mésoaméricaines convergent. Dans les années 1980, parallèlement à la gestation des mouvements indigènes contemporains, les femmes indigènes s'organisent aussi :

depuis des espaces peu visibles « (ou peu visibilisés, car associés à l'espace domestique) : les coopératives d'artisanat, les moulins à tortillas, les potagers, les échoppes communautaires et de quartier, etc., souvent constitués dans le but de soulager la crise alimentaire générée par les contre-réformes agraires.<sup>1228</sup>

À ce moment-là, dans divers pays d'Amérique centrale, des mouvements de femmes indigènes se construisent « pour lutter pour la paix, pour la terre et, progressivement, pour leurs droits de femmes paysannes indigènes »<sup>1229</sup>. Ces mouvements vont peu à peu s'autonomiser de celui des paysans indigènes mixte, si bien qu'en 1988 « se tient effectivement la première rencontre latino-américaine de femmes indigènes [...] lors de la Première Rencontre latino-américaine d'organisations paysannes et indigènes à Bogota »<sup>1230</sup>. Mais, comme le fait remarquer Sabine Masson, c'est en 1991, au moment de la Deuxième rencontre latino-américaine d'organisations paysannes et indigènes, au Guatemala, qu'elles « seront prises en considération officiellement »<sup>1231</sup>. Ensuite,

---

<sup>1226</sup> J'aurai l'occasion de revenir sur ce point dans ma partie intitulée « *Bilenguajeo et pensamiento fronterizo* ».

<sup>1227</sup> Sabine Masson, *op. cit.*

<sup>1228</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1230</sup> *Loc. cit.*

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 179.

en 1992, durant la « Campagne des cinq cents ans de résistance indienne, noire et populaire », « les femmes indigènes renforcent leur coordination et leur présence parmi les organisations mixtes et développent des espaces et des revendications propres »<sup>1232</sup>. Cette campagne rassemble les mouvements indigènes latino-américains existant depuis les années 1970, s'autonomisant des structures agraires et syndicales traditionnelles, et menant des actions à l'échelle nationale et internationale. Il s'agit d'un rassemblement, à Bogota, contre les célébrations officielles des divers pays d'Amérique latine et des Caraïbes en l'honneur de la « Rencontre des deux mondes ». Après cette campagne, « le réseau des femmes indigènes prend son indépendance et plusieurs rencontres continentales ont lieu au cours des années 1990 »<sup>1233</sup>. Au Mexique, c'est surtout après 1994, dans le contexte des négociations entre l'Etat et l'EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), que les femmes indigènes constituent leurs propres espaces indépendants. Je rappelle que l'EZLN se soulève le 1<sup>er</sup> janvier 1994, le jour d'entrée en vigueur de l'ALENA, mais qu'il émerge d'un long travail de conscientisation indigène prenant sa source dans les années 1970 et que certains éléments ont mis le feu aux poudres :

En particulier le contexte de contre-réforme agraire, de répression et d'impunité qui sévit au Chiapas, la crise majeure de légitimité des institutions mexicaines (en lien avec le populisme, le clientélisme, la cooptation des organisations), l'émergence d'un vaste mouvement contre la fraude électorale et la corruption et, plus globalement, en Amérique latine et ailleurs, de nouveaux mouvements s'opposant à la gouvernance mondiale des organismes internationaux.<sup>1234</sup>

Ainsi, en 1994, se constitue un mouvement zapatiste armé qui articule « l'héritage révolutionnaire mexicain (la Révolution de 1910, les guérillas paysannes des années 1960), les revendications politiques mexicaines (contre l'impunité, pour la démocratie et la justice sociale), les luttes indigènes »<sup>1235</sup> et qui, à partir de 1996, incorpore à ses revendications la question de l'autonomie indigène en termes de « terre, territoire, ressources naturelles, système politique et culture indigènes »<sup>1236</sup>. Il crée au début des années 2000, des centres de formation et de santé indépendants de l'État, afin de recentrer « son action politique sur la

---

<sup>1232</sup> *Ibid.* p. 178.

<sup>1233</sup> *Ibid.* p. 179.

<sup>1234</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>1235</sup> *Loc. cit.*

<sup>1236</sup> *Ibid.* p. 171.



construction concrète de l'autonomie dans les municipalités zapatistes »<sup>1237</sup>. Sabine Masson note alors que :

La diffusion des questions de genre dans les communautés, et corrélativement, la légitimité de l'action des femmes dans les espaces politiques indigènes se renforce avec la publication par l'EZLN, le 1<sup>er</sup> janvier 1994, de la Loi révolutionnaire des femmes. Ce texte prévoit notamment le droit de participer à la lutte révolutionnaire, de travailler et recevoir un « salaire juste », le droit de décider du nombre d'enfants que les femmes désirent avoir, le droit de participer « aux affaires de la communauté », le droit à la santé et à l'éducation, le droit de ne pas se marier et de vivre une vie sans violences.<sup>1238</sup>

C'est dans ce contexte particulier que trois ans plus tard, sept cents femmes de toutes les organisations du pays se réunissent à Oaxaca et forment un réseau permanent de femmes indigènes au niveau national, la Coordinadora Nacional de Mujeres Indígenas (CONAM), qui regroupe, comme le souligne Sabine Masson, vingt populations indigènes de tout le pays. Ce soulèvement de femmes apporte alors « des pratiques et des discours qui déconstruisent l'ethnocentrisme des féminismes dominants et affirment une critique radicale du racisme, du patriarcat et du capitalisme »<sup>1239</sup>. Il met en place des « espaces politiques distincts des féminismes dominants »<sup>1240</sup> avec lesquels il prend ses distances. D'ailleurs, comme le note Sabine Masson, « le rapport au féminisme est souvent indirect, méfiant, parfois conflictuel »<sup>1241</sup>, parce que ce dernier est historiquement composé majoritairement de Métisses, aux propos et attitudes parfois racistes, si bien que certaines femmes indigènes ne se revendiquent pas féministes.

Bien que « les revendications des femmes indigènes prennent diverses formes et [que] leurs stratégies divergent »<sup>1242</sup>, bien que leurs discours soient hétérogènes, pluriels, parfois même contradictoires – j'aurai l'occasion d'y revenir –, depuis la « Campagne des cinq cents ans de résistance », les divers réseaux de femmes indigènes articulent leurs revendications et « cette articulation se concrétise dans un agenda commun »<sup>1243</sup>. Ce dernier contient « des

---

<sup>1237</sup> *Loc. cit.*

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>1240</sup> *Loc. cit.*

<sup>1241</sup> *Loc. cit.*

<sup>1242</sup> *Loc. cit.*

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 184.

propositions politiques régionales, nationales et internationales qui combinent la perspective de genre avec des questions de justice globale, d'autodétermination et de droits humains »<sup>1244</sup>. Ces propositions ont, entre autres, montré comment la crise agraire des années 1980 a poussé les femmes indigènes et paysannes à prendre un emploi domestique dans les maisons des riches familles métisses des villes. Comme le note Sabine Masson à la suite des femmes indigènes et paysannes, « ces emplois domestiques sont extrêmement précaires et très mal payés, caractérisés par des rapports serviles, racistes et sexistes »<sup>1245</sup>. Or, c'est bien de ce type d'emploi dont il est question dans *Mestiza Power* lorsqu'une voix dit : « Moi, j'étais pauvre, pauvre. J'ai été d'mandé d'l'aide à une patronne parce que j'avais rien à manger »<sup>1246</sup>. Les femmes indigènes organisées en réseaux confrontent alors, selon Sabine Masson, « l'ensemble du système d'oppression agricole et domestique, les rapports avec les patrons et les patronnes, les discriminations dans leurs propres familles et dans les mouvements paysans »<sup>1247</sup>. J'aimerais ainsi commenter un extrait du discours de la commandante Esther de l'EZLN, à Juchitán (Oaxaca), prononcé en février 2001 et le mettre en lien avec les thématiques de la première partie de *Mestiza Power*. Voici cet extrait :

Principalement nous, les femmes, nous sommes triplement exploitées. Premièrement, parce que nous sommes femmes indigènes et, comme nous sommes indigènes, nous ne savons pas parler et nous sommes méprisées. Deuxièmement, parce que nous sommes femmes, et ils disent que nous ne savons pas penser. Nous n'avons pas les mêmes opportunités que les hommes. Troisièmement, parce que nous sommes pauvres. Nous sommes tous pauvres parce que nous n'avons pas une bonne alimentation, pas de logement digne ni d'éducation, nous ne sommes pas en bonne santé [...].<sup>1248</sup>

Lorsque la commandante Esther dit que les femmes indigènes ne savent pas parler, il me semble que cela signifie qu'elles ne parlent pas espagnol, ou alors que leur usage de l'espagnol repose sur des constructions grammaticales et syntaxiques particulières. J'ai déjà relevé que les femmes, dans la première partie de *Mestiza Power*, utilisaient des mots mayas, et je voudrais maintenant rendre compte de cette grammaire et de cette syntaxe peu conventionnelles, en

---

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 184-185.

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1246</sup> Conchi León, « Mestiza Power », *op. cit.* « Taba yo pobre, pobre. Fui a pedir ayuda con una patrona porque no había que comer. Dijo así la patrona » Je traduis.

<sup>1247</sup> Sabine Masson, *op. cit.*, p. 182.

<sup>1248</sup> Commandante Esther de l'EZLN, discours prononcé à Juchitán (Oaxaca), en février 2001, pendant la marche zapatiste de la dignité indigène, retranscrit et traduit par Sabine Masson, *op. cit.*, p. 182.

traduisant quelques-unes de leurs répliques. J'ai essayé de retranscrire, dans ma traduction, cet usage de la grammaire et de la syntaxe, mais j'invite le lecteur ou la lectrice à porter particulièrement son attention sur le texte original rapporté en note de bas de page :

- Mon chien l'est *xux*,<sup>1249</sup> y r'semble à un chrétien. L'autr' jour, j'tais en train d'laver et mon chien était attaché dans la cour, quand d'un coup j'entends « aumama ». J'ai eu peur ! J'ai bien entendu la voix d'mon *t'upito*<sup>1250</sup>, mais le gamin était collé à moi. Qu'est-ce c'était ? Qu'est-ce c'était ?
- C'était *peck*<sup>1251</sup>.
- Nan ? C'était *peck* ?
- Oui, c'était lui.
- Nan ! C'était pas lui.
- Nan ? Si, c'était lui.<sup>1252</sup>

Concernant l'inégalité des opportunités entre femmes et hommes, il me semble qu'elle est donnée à voir lors de l'échange sur l'accès à l'éducation que voici :

- Moi non.
- Moi non plus.
- Moi si, moi si j'ai été en cours. J'suis partie en quatrième année, parce que j'étais d'jà grande, j'avais 12 ans en quatrième année. J'ai dit, vaut mieux qu'je me marie, pourquoi que j'vais rester si j'suis d'jà grande.
- Mais tu sais même pas lire !
- Qui t'a dit ça ? J'sais faire des additions et tout c'que je vois j'le lis.
- C'est qu'avant, les parents ne te laissaient pas étudier. Ils pensaient que tu voulais apprendre pour écrire des lettres à ton petit copain.
- Ils te disaient n'apprends pas, parce que tu vas finir par entretenir l'homme et c'est à lui d'entretenir la femme. Elle, elle doit s'adapter à ce que lui veut bien lui donner.
- Ma mère, elle, elle a voulu que j'étudie, mais j'en ai eu marre. Et ma maman ne me laissait pas rentrer.

---

<sup>1249</sup> *Xux* signifie attentif.

<sup>1250</sup> *T'upito* signifie le plus petit des enfants.

<sup>1251</sup> *Peck* signifie le chien.

<sup>1252</sup> Conchi León, « Mestiza Power », *op. cit.* « —Mi perro ta xux, parece cristiano. El otro día toy lavando y mi perro ta amarrado en el patio, cuando de pronto oigo: "aumama". ¡Me asusté! Clarito oí la voz de mi t'upito, pero el nene estaba paradito junto de mí, ¿qué era?, ¿qué era? »

—Era peck.

—¡Ma! ¿Era peck?

—Sí era.

—¡Ma! No era

—Sí era ». Je traduis.

- Tu ne vas pas en cours, tu ne rentres pas à la maison !
- Elle me pourchasse même avec un bâton, mais moi je suis montée dans un arbre et je veux plus descendre.<sup>1253</sup>

Concernant toujours ces inégalités entre hommes et femmes, la Loi révolutionnaire des femmes promulguée par l'EZLN en 1994, insiste sur le droit des femmes à une vie sans violences, de choisir de contracter ou non un mariage, de choisir de faire, ou non, des enfants, ce qui suppose que les femmes indigènes sont, de fait, soumises à des violences, au mariage et à la maternité forcés. Or, les femmes de *Mestiza Power* échangent autour de cette soumission. Elles disent :

- Moi, à douze ans mon mari a été demander ma main à mon père pour que je fasse des enfants. Il a d'abord dit : « Nan, elle trop p'tite pour s'marier ! ». Puis il a dit : « Ouais, c'est bon, qu'elle parte ». Je ne le connaissais pas... On m'a dit : « C'est lui », je me suis mariée et j'ai fait des enfants.
- Moi, mon mari est venu, et il est cinglé... Il m'prend et m'cogne, je m'suis dit, tu m'cognes, je m'laisse faire, tu dors, j'te cogne. J'ai attendu qu'il s'endorme, j'ai pris la machette et j'lui ai coupé le bras... de son hamac !
- (*Montrant une bosse dans son dos*). Ce qui se voit là, c'est la malédiction de mon mari. Quand il est mort il m'a maudite, et il m'est tombé dessus. C'est enflammé et ça fait très mal, mais je prends du naproxen et ça va. Mon mari m'a maudite. Ça craint quand on t'maudit, la bosse est restée. C'est de l'air ça, mais qui sait comment il va sortir.<sup>1254</sup>

---

<sup>1253</sup> *Ibid.* « —Yo no.

—No, yo tampoco.

—Yo sí, yo sí fui a clases. En cuarto año me quité por que yastaba grande, 12 años tenía en cuarto año. Dije, mejor me caso pa' qué sigo si yastoy grande.

—¡Sí tú no sabes leer!

—¿Quién te lo dijo? Yo sé sacar sumas, hasta todo lo que veo lo chan leo.

—Es que antiguamente los papás no te dejaban estudiar. Pensaban que solo quieres aprender para escribir cartas al novio.

—Te decían no aprendas nada, porque vas a acabar manteniendo al hombre y él está obligado a mantener a la mujer. Ella se tiene que adaptar a lo que él buenamente le dé.

—Mi mamá sí quiso que yo estudiara, pero yo me fastidié. No volví a la escuela y mi mamá no me dejaba entrar...

—¡No vas a la clase, no entras a la casa!

—Hasta me acorretea con un palo, pero yo me subo en un árbol y no me quiero bajar ». Je traduis.

<sup>1254</sup> *Loc. cit.*, « —A mí a los doce años me pidió mi marido con mi papá para que yo poble. Primero dijo: "¡No, ta muy chica pa' casarse!". Luego dijo: "Sí, ta bien que vaya". Yo no lo conocía... me dijeron: "Este es", me casé y me fui a poblar. —Yo, vino mi marido y ta mamado... me tira a pegar, le dije a me pegas, a me dejo, a te duermes, a te pego. Esperé a que se duerma, agarré el machete y le corté el brazo... ¡de su hamaca!

—(*Señalando una joroba en su espalda*.) Esto que se ve aquí es la maldición de mi marido. Cuando murió me maldicionó y me cayó aquí. Esto esta inflamado y me duele mucho, pero me tomo el naproxen y se queda bien. Me maldicionó mi marido. Ta feo que te maldicionen, jorobada quedé. Es aire esto pero quién sabe cómo va a salir ». Je traduis.

Enfin, le dernier point souligné par la commandante Esther dans l'extrait de son discours que je me suis proposé de commenter et de mettre en lien avec la première partie de *Mestiza Power*, concerne les conditions de pauvreté dans lesquelles se trouvent les femmes indigènes, et notamment dans leur sous-nutrition et leurs mauvaises conditions de santé. Concernant le premier point, je voudrais relever cet échange entre les voix féminines indigènes de la pièce de Conchi León :

– On était très pauvres. Ma mère coupait un œuf en quatre morceaux, parce qu'on est quatre sœurs, ça c'est ce qu'on va manger, ou alors elle prend la feuille de la *chaya*<sup>1255</sup>, elle la fait toaster sur le feu et elle lui met un peu d'orange et de sel. C'est ton repas !

– Maman, qu'est-ce qu'on va manger ? Elle te donne ton poing, comme ça, à manger. Tout le temps ça, tout le temps ça, j'en ai eu marre... Je me suis dit, vaut mieux que je me marie, et voilà, je m'suis mariée avec ce monsieur. Une fois mariée, je mangeais du *panucho*<sup>1256</sup>, des haricots avec du porc. De la bonne nourriture. Il amène du *mayiz*<sup>1257</sup>, de la viande, il amène tout le vieux. Quand mon fils est devenu grand, je savais que mon mari avait des maîtresses et je l'ai quitté. Je suis venue travailler à Mérida.<sup>1258</sup>

Concernant cette extrême pauvreté, une des voix demande à une autre :

– Tu ne vas pas demander les aides ? [...] Les aides que donne le gouvernement en ce moment ! Tu vas les demander ?

– Ah, non ! Ils vont croire que je crève de faim, que j'ai pas d'argent.

– Mais puisque tu n'as pas d'argent.

– Oui, mais ils n'ont pas besoin de le savoir.

– *Ay fío*<sup>1259</sup> ! On peut pas faire plus orgueilleuse... Moi je vais les demander parce que j'ai pas de mari qui m'entretient.<sup>1260</sup>

---

<sup>1255</sup> *Chaya* signifie plante.

<sup>1256</sup> Le *panucho* est un plat du Yucatán : il s'agit d'une tortilla de maïs farcie de haricots noirs, de chou haché, de viande, de tomate, d'oignons rouges, d'avocats et de piments.

<sup>1257</sup> *Mayiz* signifie maïs.

<sup>1258</sup> Conchi León, « *Mestiza Power* », *op. cit.* « —Jach éramos pobres. Un huevo partía mi mamá entre cuatro pedazos, porque somos cuatro hermanas, eso vamos a comer o si no agarra la hoja de chaya la tuesta en el comal y le pone un poco de naranja y sal. ¡Eso es toda tu comida! —¿Mamá qué vamos a comer? Te da tu puño así de comida. Puro eso, puro eso, me fastidié... Dije, mejor me voy a casar y, ahíta, así que me casé con este señor. Ya de casada comía panucho, frijol con puerco. Buenas comidas. Trae mayiz, carne, todo traía el viejo. Cuando quedó grande mi hijo supe que tenía mujeres y lo dejé. Me vine a trabajar en Mérida ». Je traduis.

<sup>1259</sup> *Ay fío* signifie dégoûtant.

<sup>1260</sup> Conchi León, « *Mestiza Power* », *op. cit.* « — ¿No vas a ir a las becas? [...] ¡A las becas que está dando ahorita el gobierno! ¿Vas a ir?

—¡Ay no! Van a creer que me estoy muriendo de hambre, que no tengo dinero.

La misère dans laquelle se trouvent les femmes échangeant dans la première partie de *Mestiza Power* les empêche d'avoir accès au soin comme en témoignent ces deux répliques :

- J'ai des crampes, des crampes très fortes à tel point que je vois que ma bouche part sur le côté. J'bois d'eau et elle sort de ma bouche. *Jach*<sup>1261</sup>, comme ça, mais en massant et en massant ça passe. [...]
- J'ai des taches noires qui me sont apparues sur la figure, j'ai étalé du *wix*<sup>1262</sup> de bébé et c'est parti. Pas question de docteur, ça non !<sup>1263</sup>

Ainsi, j'en conclus que les thématiques abordées par les voix de femmes indigènes dans la première partie de *Mestiza Power* entrent en écho avec les injustices soulevées par les réseaux de groupes de femmes indigènes, ainsi qu'avec leurs revendications.

Cependant, je voudrais souligner que si les réseaux de femmes indigènes s'articulent et adoptent un agenda commun, ces réseaux sont profondément hétérogènes et ont des positionnements parfois antagonistes, en tension, qui ne sont pas pour autant hermétiques. Ainsi, comme le souligne Sabine Masson, « il n'existe pas "un" féminisme indigène et la généralisation de ce terme masque la pluralité, la complexité et les divergences des positionnements des femmes indigènes impliquées dans ces luttes »<sup>1264</sup>. Oublier cette profonde complexité et cette hétérogénéité revient alors peut-être à reproduire les postulats des féminismes hégémoniques réduisant les femmes indigènes à une seule forme d'oppression, ou à considérer l'ensemble des femmes « sous l'unique prisme des rapports de genre et d'un modèle d'émancipation occidental »<sup>1265</sup>. Parmi les différents positionnements de ces réseaux de femmes indigènes, Sabine Masson en relève plusieurs à titre d'exemple. Le premier s'enracine dans une cosmovision indigène et plus particulièrement dans la relation de complémentarité entre

---

—Pero si no tienes dinero.

—Sí, pero no tienen porque saberlo.

—¡Ay fól, más orgullosa... Yo sí voy porque no tengo marido que me mantenga ». Je traduis.

<sup>1261</sup> Superlatif qui signifie beaucoup, trop.

<sup>1262</sup> *Wix* signifie urine.

<sup>1263</sup> Conchi León, « Mestiza Power », *op. cit.* « —Yo tengo nervios, los nervios que me dan fuerte hasta cuando veo y ya se fue de lado mi boca. Toy tomando agua y se sale de mi boca. Jach así; pero sobándolo, sobándolo se me curó. [...]

—Me salieron unas manchas negras en mi cara, me embadurné wix de nene y se me quitaron. ¡Nada de doctor, nada de nada! ». Je traduis.

<sup>1264</sup> Sabine Masson, *op. cit.*, p. 190-191.

<sup>1265</sup> *Ibid.* p. 191.

hommes et femmes, reposant sur une « philosophie indigène de l'unité et de la réciprocité [...] »<sup>1266</sup>. Il « met l'accent sur le partage de valeurs culturelles communautaires et sur la lutte mixte entre femmes et hommes indigènes »<sup>1267</sup>. Selon Sabine Masson, ce type de positionnement considère que le patriarcat est un produit de la colonisation et à ce titre leur lutte se fonde sur la recherche d'une unité collective perdue, un équilibre femmes-hommes préhispanique. Un autre positionnement s'attacherait moins à « mettre en valeur cet idéal de cosmovision indigène »<sup>1268</sup>, qu'à « le faire devenir réalité, constatant dans la pratique les importants obstacles à la participation politique des femmes indigènes »<sup>1269</sup>. De la sorte, ce positionnement encourage les femmes à prendre la parole, lors des réunions mixtes, pour exprimer un regard critique sur la culture, la communauté et son organisation et pour faire entendre leurs nécessités. Un autre positionnement, forme de radicalisation du second, déplore que la valorisation de la cosmovision indigène se réduise, la majorité du temps, à un désir d'« unité entre des inégaux de fait »<sup>1270</sup>, et cantonne les femmes à la sphère domestique, les maintenant ainsi à l'écart des postes de pouvoir dans les organisations politiques indigènes. Dans cette perspective, la cosmovision indigène est responsable d'une naturalisation des relations inégalitaires et est perçue comme un étendard permettant aux hommes de ne pas remettre en cause leurs privilèges. D'ailleurs, pour ces femmes indigènes, la colonisation n'a pas introduit le patriarcat, elle l'a renforcé. À ces premiers désaccords sur le rapport à la cosmovision indigène, Sabine Masson en ajoute un second : l'usage du terme féminisme lui-même. Le positionnement des femmes indigènes, critique à l'égard de l'idéal préhispanique, va les conduire à se revendiquer explicitement comme féministes, favorisant les alliances avec des féministes et lesbiennes non indigènes, à savoir afro-américaines ou métisses. Comme le fait remarquer Sabine Masson :

Même si le mot féministe est espagnol, étranger à leurs propres langue et culture, elles se nomment féministes parce qu'elles se reconnaissent dans la lutte pour la libération du corps et considèrent que leur univers politique et culturel – le terme même d'Indigène, la pratique de la langue, l'anarchisme, le communisme – est formé par un va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur.<sup>1271</sup>

---

<sup>1266</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>1267</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>1268</sup> *Loc. cit.*

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1270</sup> *Loc. cit.*

<sup>1271</sup> *Ibid.*, p. 189.

À l'inverse, d'autres femmes refusent de se considérer comme féministes pour des raisons diverses, comme leur différence par rapport au féminisme métis ou blanc, leur volonté d'ancrer leur lutte dans leurs propres cultures, ou encore de la penser en lien avec l'autonomie politique des territoires et la lutte pour la terre. Ainsi, si certes les femmes indigènes constituent des réseaux qui s'articulent et adoptent un agenda commun, il est périlleux de penser « un » féminisme indigène unitaire, le terme féministe étant lui-même sujet à controverse. Il me semble alors que cette ambiguïté entre, d'une part, des rencontres internationales permettant de mettre en lien les divers groupes de lutte et de résistance des femmes indigènes et l'adoption d'un agenda commun, et d'autre part, la profonde hétérogénéité et diversité de ces groupes, se retrouve à l'échelle de la première partie de *Mestiza Power*. En effet, ce que j'ai appelé une choralité polyphonique me semble, symboliquement, suggérer cette ambivalence. Je l'ai dit, il y a un effet de choralité car les voix des femmes indigènes convergent vers des thématiques identiques, créant une impression de même mouvement. Pour autant, il y a bien une polyphonie, car la parole se fait bien entendre comme plurielle, laissant apercevoir des vécus différents, et des idées parfois contraires. Ainsi, cette première partie de *Mestiza Power*, sous le signe de la choralité polyphonique, se charge, à mon sens, d'une valeur politique, dans la mesure où elle rend compte du phénomène complexe de la lutte des femmes indigènes en Amérique latine, en Mésoamérique et au Mexique, lutte antiraciste, lutte antipatriarcale, lutte anticoloniale, lutte anticapitaliste, lutte anti-féminisme hégémonique blanc, lutte multiple, aux mille visages.

#### 2.2.1.2. Dialogue désempoîté, dialogue des lointains et dialogisme

J'aimerais désormais m'intéresser à ce que j'ai identifié comme la seconde partie de *Mestiza Power*, composée de quatre scènes, à savoir : « Adrelaidina (Cuando las chachas se van) », « Soco Coyoc, la mestiza del Ray-Ban », « Rosa Amén, la de gran poder » et « Las Aguadas ». Ces scènes sont, selon moi, sous le signe du désempoîté – pour reprendre le terme initialement introduit par Jean-Pierre Ryngaert et réutilisé par Joseph Danan<sup>1272</sup> –, ainsi que sous le signe du dialogue des lointains, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac. Tout d'abord, le désempoîté peut être compris comme une rupture du « bouclage » des répliques, terme que l'on retrouve sous la plume de Michel Vinaver<sup>1273</sup>. Le bouclage repose sur l'effet d'enchaînement, de réponse, d'une réplique à l'autre, comme si la précédente appelait la suivante. À l'inverse le

---

<sup>1272</sup> Joseph Danan, « Le Désempoîté », *op. cit.*

<sup>1273</sup> Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1998.



déseboîtement est un dérèglement de cet effet de bouclage. Il ne s'agit pas uniquement d'un « bouclage différé » se produisant « lorsque l'apparition d'une réplique trouve son point d'accrochage non dans celle qui la précède, mais dans une réplique antérieure »<sup>1274</sup>, pas plus que d'un « non-bouclage », apparaissant « lorsqu'une réplique surgit, trouant le tissu textuel, sans antécédents apparents »<sup>1275</sup>, comme le fait remarquer Joseph Danan. Il s'agit, au contraire, selon lui, d'un dialogue qui « éclate en différents morceaux », et où :

les répliques ne se répondent plus nécessairement, ou se répondent autrement par le biais de rapprochements parfois ironiques provoqués par l'entrelacs, ou ce que Vinaver nomme le tuilage, une réplique inscrite dans une situation d'énonciation venant à la suite d'une autre, appartenant à une autre situation, et établissant avec elle une sorte de dialogue qui n'existe que pour le spectateur.<sup>1276</sup>

Il fait remarquer que ce déseboîtement peut parfois conduire, comme c'est le cas dans le théâtre de Michel Vinaver, à une coexistence au sein d'un même espace scénique de temps et d'espaces différents. Or, il me semble que ce déseboîtement procédant à une dislocation du dialogue et combinant temps et espaces divers caractérise bien la première scène de la seconde partie de *Mestiza Power*. En effet, deux personnages distincts, Madame et Adrelaidina, sont en scène, l'une descend d'une voiture et frappe à une porte, et l'autre se balance dans son hamac, en jouant avec le cordage. Or, si chacun des deux personnages prononce bien des répliques, ces dernières ne semblent pas se répondre, comme si l'un et l'autre ne s'entendaient pas, comme s'ils se trouvaient dans deux espaces différents. Seul le public met alors en dialogue ces répliques, leur trouvant une cohérence thématique. Ainsi, voici les deux premières répliques de la scène :

MADAME : Dites-lui que ce n'est pas une façon de faire. Ce n'est pas possible qu'elle s'en aille ainsi, qu'elle ne m'en informe même pas, et qu'elle parte sans avoir fait la vaisselle... Chez moi nous la traitons très bien. Elle a une chambre avec la télé pour elle toute seule. Eh bien, elle ne va donc pas sortir ? Pourquoi ne se montre-t-elle pas ? Il ne fallait pas me voler mes bijoux ! Mais je ne vais pas m'en aller, je l'attends ici jusqu'à ce qu'elle fasse son sac et qu'elle rentre à Mérida avec moi.

ADRELAIDINA : (*Elle reste durant toute la scène dans son hamac, en jouant avec les fils, glissant en elle-même, resignifiant ce sensuel élément du quotidien yucaténien, symbole de naissance, foyer, repos et vie*). Noon, je ne retourne pas avec cette femme. Elle paie très peu ; en plus cette femme, parfois elle te paie et parfois elle te paie pas. Je vais

---

<sup>1274</sup> Joseph Danan, « Le Déseboîtement », *op. cit.*, p. 22.

<sup>1275</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

rentrer à mon village, c'est le quinze du mois et elle doit me payer, je lui demande et elle me dit : « Ah ma belle, je ne suis pas allée au distributeur, je te le donne plus tard ». Si je n'ai pas d'argent, comment je vais rentrer à mon village ? À pied ?<sup>1277</sup>

Les personnages semblent tous deux s'adresser à un troisième qui les met en relation, pourtant aucun autre personnage n'est présent sur scène. Peut-être alors est-ce le public qui fait office de troisième personnage et qui met en dialogue ces répliques. Ensuite, ce dialogue mis en jeu par les spectateurs est construit à la croisée des espaces et des temps. En effet, il semble que la scène se déroule à la fois à Mérida, et dans le village d'Adrelaidina, au temps où elle était au service de Madame, et au temps où elle a démissionné. Si le personnage nommé Madame dit, dans la première de ses répliques, qu'Adrelaidina a quitté son travail, sans en informer personne, dans sa troisième réplique, Madame donne des ordres à sa domestique, comme si elle était toujours à son service. Elle lui dit, en effet : « Enlève les rideaux, change l'eau pour le poisson et baigne le chien. À moi, tu me fais une poitrine grillée, aux enfants des nuggets et à mon mari un steak. Oh, et prépare trois ou quatre petites salades assorties »<sup>1278</sup>. Par ailleurs, Madame, toujours dans sa première réplique, dit vouloir qu'Adrelaidina rentre avec elle à Mérida, ce qui sous-entend qu'elles se trouvent toutes deux ailleurs que dans cette ville. Or, dans sa première réplique, Adrelaidina affirme qu'on a beau être le quinze du mois, elle n'a toujours pas été payée et qu'alors elle n'a pas d'argent pour rentrer chez elle et partir de Mérida. Enfin, lorsque Madame part, Adrelaidina se livre à un monologue :

Je suis restée seule, je vends dans la rue à Mérida. Je ne vois pas mon argent comme ça, je ne manque de rien, mais tout ce que je gagne, je le donne à ma mère. Je lui dis que je veux mon *sayonara* et elle l'achète pour moi, que je veux ça et elle me le donne. Je suis habituée, je gagne de l'argent, mais de là à ce que je puisse dire combien j'en ai, non, ma maman gère tout. Je préfère être seule si j'arrive à vendre,

---

<sup>1277</sup> Conchi León, « Mestiza Power », *op.cit.*, « SEÑORA: Dígale que no es manera. No es posible que se vaya y ni siquiera me avise, que se retire con los trastos sin lavar... En mi casa la tratamos muy bien. Tiene una habitación con tele para ella sola. ¿Por qué no quiere salir? ¿Por qué no da la cara? ¡No me habrá robado mis alhajas! Pero no me voy, aquí la espero en la puerta hasta que agarre sus cosas y se regrese conmigo a Mérida.

ADRELAIDINA: (Todo el tiempo permanece en la hamaca, jugando con los hilos, deslizándose en ella. Resignificando este sensual elemento del cotidiano yucateco —símbolo de nacimiento, hogar, reposo y vida—) Noo, con esa señora no vuelvo. Paga muy poco; además esa señora a veces te paga y a veces no. Voy a volver a mi pueblo; es quincena y debe pagarme, le cobro y dice: "Ay reina, no he ido al cajero, luego te lo doy chula". Si no tengo dinero, ¿cómo voy a regresar a mi pueblo?, ¿caminando? ». Je traduis.

<sup>1278</sup> *Loc. cit.*, « Descuelgas las cortinas, cambias el agua de los peces y bañas al perro. A mí me haces unas pechugas a la plancha, a los niños unos nuggets y a mi marido un bistec. ¡Ah!, y prepárate tres o cuatro ensaladitas variadas ». Je traduis.

j'ai mangé, sinon, je n'ai pas mangé. Je n'ai pas d'horaires ni personne qui me dise fais ci fais ça.<sup>1279</sup>

Dans cet ultime monologue, Adrelaidina dit travailler à Mérida à son compte, en vendant des produits dans la rue, mais insiste sur le fait que c'est sa mère, avec laquelle elle vit, qui administre son argent. Plusieurs hypothèses de lecture se dessinent alors. Peut-être que ce monologue est postérieur aux répliques précédentes, et raconte le retour d'Adrelaidina à Mérida, aux côtés de sa mère. Peut-être, au contraire, que ce monologue évoque un temps antérieur à celui où Adrelaidina travaillait dans la maison du personnage nommé Madame. Enfin, peut-être que ce monologue raconte une vie alternative, celle qu'aurait pu avoir Adrelaidina si elle n'avait pas fait des ménages. Dans tous les cas, la scène semble bien réunir des temps et des espaces différents, peut-être même alternatifs, et les répliques ne se répondent pas vraiment, ne bouclent plus, sont désamboîtées.

Or, à mon sens, ce démantèlement, cette rupture avec le dialogue traditionnel va de pair avec une critique de la relation de domination entre Madame et Adrelaidina, relation entachée de racisme, de sexisme, et de classisme : le dialogue déraile, au même titre que les emplois domestiques dysfonctionnent sur le plan éthique et que ce dysfonctionnement est exhibé. Tout se passe comme si en s'étant enfuie de la maison de Madame, Adrelaidina s'était également extraite du dialogue traditionnel : Adrelaidina refuse les mécanismes de domination du travail domestique, refuse de retourner travailler pour Madame, tout comme elle refuse de lui répondre et déploie sa propre voix, librement, indépendamment et parallèlement. Le refus de l'effet de bouclage va alors de pair avec le refus d'Adrelaidina d'être humiliée, rabaissée, exploitée, et j'ajouterais même que le premier s'offre comme le moyen dramaturgique de mettre au jour l'aspect servile, raciste et sexiste du travail domestique des femmes indigènes. En effet, en parallèle des répliques de Madame, Adrelaidina raconte les mauvais traitements qu'elle a subis, et discrédite ainsi la parole de sa patronne, met en lumière les maltraitances que ce type d'emplois implique souvent :

MADAME : [...] Chez moi on la traite très bien. [...]

ADRELAIDINA : Puisque j'ai cuisiné, j'me dis que j'vais pouvoir en avoir un peu, mais la dame m'dit non et m'donne un autre repas. En gros, elle ne te donne pas la

---

<sup>1279</sup> *Loc. cit.*, « Me quedé sola, toy trabajando de vender en Mérida. Yo así no veo mi dinero, nada me falta, pero todo lo que gano se lo doy a mi mamá. A ella le digo que quiero mi sayonara<sup>18</sup> y me lo compra, que quiero esto y me lo da. Así toy acostumbrada, yo gano el dinero, pero de ahí a que yo diga tengo tanto, nooo, mi mamá administra todo. Prefiero así estar sola si sale la venta comí, si no, no comí. No tengo horarios ni nadie que me esté diciendo que tú esto que tú lo otro ». Je traduis.

nourriture fraîche du jour. Et cette nourriture qu'elle te donne, ça fait parfois dix jours qu'elle l'a dans son frigo, et elle ne la fait pas bouillir, et elle est à moitié daubée. J'travaille là-bas, et quand je vois que j'ai la diarrhée, c'est qu'j'ai mangé des trucs daubés. J'travaille, et du coup c'est juste qu'ils me donnent de la bonne nourriture, car c'est pas ce que ça leur coûte. Avec un travail on a un cou ou une aile de poulet, c'est ce qu'on vous donne, normalement ! Mais cette dame, puisque t'es pauvre et qu'elle voit que tu portes le *hipil*, elle te donne de la nourriture daubée. Je ne suis pas un animal ! Chez moi, même si ce sont des haricots *cabbax*<sup>1280</sup>, avec un peu de ciboulette et deux œufs au plat, tu manges frais.

MADAME : Elle n'a jamais eu besoin de rien. Je l'ai couverte de cadeaux, je lui ai même donné mes affaires plusieurs fois, mais elle ne les a pas prises parce qu'elle était trop fière, c'est différent.

ADRELAIDINA : Ha, oui, elle me donnait des choses ! Elle me dit : « Alors ne t'inquiète pas si je ne t'ai pas payé cette quinzaine, je vais te donner ces chaussures ». Vous pouvez croire qu'elle m'a donné des tongs déchirées ou des chaussures avec des talons énormes comme ça : immense ! Je tombe... ! Puis elle m'a donné des robes, elle ne voit pas que je ne porte que le *hipil* ! Je ne suis pas une *catrina*. C'est sa méchanceté, elle essaie de m'humilier. Mais regarde, elle n'a plus de pouvoir sur moi, et je ne vais pas retourner travailler à ses ordres.<sup>1281</sup>

En ayant deux paroles disjointes dans un même espace scénique, le public peut, d'une part, entendre la voix d'une de celles qui luttent pour obtenir un espace de parole, et d'autre part, prendre conscience de l'humiliation et de l'exploitation subies par Adrelaidina et dissimulées par sa patronne. C'est donc l'exhibition d'un emploi domestique pétri de colonialité et de sexisme et sa dissimulation que met au jour le désemboîtement du dialogue. Je voudrais, par ailleurs préciser que si les mauvais traitements que recense Adrelaidina sont fictionnalisés, ils correspondent également à une réalité effective partagée par des

---

<sup>1280</sup> Signifie « simple », en langue maya.

<sup>1281</sup> *Loc. cit.*, « SEÑORA: Dígale que no es manera. No es posible que se vaya y ni siquiera me avise, que se retire con los trastos sin lavar... En mi casa la tratamos muy bien.

ADRELAIDINA: Como ya cociné —digo— voy a jan agarrar un chan poquito, pero la seño dice que no y te da otra comida. O sea no te da de la comida fresca del día. Y esa comida que tiene hasta diez días en su refrigerador, como no la hierva la señora, como que se medio aseda. Toy trabajando allá, cuando veo ya tengo diarrea porque toy comiendo comida asedo. Toy trabajando, es justo que te den buena la comida, porque lo que estoy cobrando, no es una cantidad. Con trabajo una gargantita o un ala de pollo, jeso te dan! Pero esa señora, como eres pobre y te ven mestiza, te da la comida asedo: si no soy animal. En mi casa aunque sea frijol cabax, con un poquito de cebollina y dos huevos estrellados, fresquecitos los estás comiendo.

SEÑORA: A ella nunca le hizo falta nada. Yo la llenaba de regalos, hasta mis cosas le di muchas veces, que ella no las agarraba por orgullosa es distinto.

ADRELAIDINA: ¡Ja, si me daba cosas! Me dice: "Pa' que no te molestes que no te pagué esta quincena, te voy a dar estos zapatos". Puedes creer que me daba unas chanclas todas rotas o zapatos con tremendo tacón así: ¡grandotote! ¡A me caigo...! Luego me daba vestidos, ¡no está viendo que puro hipil uso!, si no soy catrina. Es su maldad de la señora, me trata de humillar. Pero mira, ya salí de su poder y no vuelvo a trabajar en su poder de ella ». Je traduis.

millions de femmes au Mexique. En effet, selon Nelson Florez Vaquiro, « au Mexique, il y a au moins 2.2 millions de personnes qui sont des employés domestiques, et 94,8% d'entre elles sont des femmes »<sup>1282</sup>. Pour lui, bien que rémunéré, ce travail domestique « ne réunit pas les conditions minimales pour être qualifié de travail décent »<sup>1283</sup>. En effet, il n'existe ni cadre juridique, ni politiques publiques, ni syndicats, susceptibles de garantir l'accès aux droits fondamentaux de ces travailleuses et travailleurs. Une analyse des conditions de travail au Mexique de ces employées, réalisée par Nathalie Ludec<sup>1284</sup>, remarque qu'il existe deux formes de travail domestique. La première consiste à réaliser quelques heures de ménage hebdomadaire dans la maison des employeurs et la seconde consiste à résider dans la demeure où la personne est embauchée, ce qui amène la personne, en plus d'un isolement accru et d'une dépendance sévère vis-à-vis de ses employeurs, à réaliser des journées de travail s'élevant parfois jusqu'à quatorze heures. L'isolement et la vulnérabilité de la personne embauchée sont amplifiés par le fait que la majorité des employées domestiques exerce dans le milieu urbain alors qu'elle est originaire du milieu rural, ainsi que par la barrière de la langue. Par ailleurs, comme le souligne Nathalie Ludec, une personne employée de maison vivant sur place a un temps de travail flexible : « ses charges de travail peuvent être soudain alourdies par un dîner, une réception en famille. Son salaire, lui, ne varie pas »<sup>1285</sup>. De plus, Nathalie Ludec précise qu'à l'exploitation s'ajoute souvent une violence psychologique exercée par la maîtresse ou le maître de maison, ainsi que des violences physiques qui parfois sont sexuelles. Adrelaidina témoigne donc de ces violences, reposant sur une classification et une hiérarchisation de la population en fonction de la langue parlée, de la couleur de peau, de l'appartenance culturelle, des organes génitaux et de l'habit porté. En d'autres termes, les violences au sein du travail domestique que décrit Adrelaidina, sont la résultante, à mon sens, de la colonialité du pouvoir et du patriarcat moderne et colonial et le désamboîtement du dialogue dans *Mestiza Power* permet de révéler de manière critique ce rapport de pouvoir inégalitaire.

---

<sup>1282</sup> Nelson Florez Vaquiro, *Perfil de los empleadores de las trabajadoras del hogar en México*, México, Organización Internacional del Trabajo, 2019. « En México hay al menos 2.2 millones de personas que son trabajadoras domésticas, de las cuales el 94.8% son mujeres ». Je traduis.

<sup>1283</sup> *Loc. cit.*, « El trabajo del hogar remunerado no reúne las condiciones mínimas para considerarse como trabajo decente ». Je traduis.

<sup>1284</sup> Nathalie Ludec, « De la campagne à la ville : les employées domestiques à Mexico », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, groupe de recherche Amérique Latine Histoire et Mémoire de l'Université Paris-VIII, avril 2002, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/alhim/499>, dernière consultation le 09/07/2020.

<sup>1285</sup> *Loc. cit.*

Par ailleurs, la pluralité des espaces et des temps introduite par cette logique du désemboîtement brise, selon moi, le monologisme de la modernité/colonialité. En effet, Juan Carlos Sánchez-Antonio rappelle que selon Enrique Dussel, la modernité/colonialité est « mono-sexuelle, mono-épistémique, mono-chromatique, mono-logique, mono-topique, mono-temporelle, mono-productive, mono-cratique, mono-culturelle, mono-scientifique, mono-occidentale, etc. »<sup>1286</sup>. Il retrace ensuite les cinq grandes logiques de la classification sociale moderne et coloniale identifiées par Boaventura de Sousa Santos, que voici :

1. La monoculture de la connaissance scientifique (monisme épistémique) dont la validité est universelle, objective et vérifiable, par conséquent, les autres connaissances n'ont aucune valeur et aucune certitude scientifique.
2. La monoculture du temps linéaire (monisme temporel homogène, linéaire et vide) qui considère que le temps est homogène, qu'il a une direction unique que tous les pays doivent suivre pour rattraper leur retard.
3. La monoculture de la naturalisation des différences (monisme racial, sexuel, monochromatique : blanc et phallogénique) qui considère les Blancs européens comme les plus avancés. [...].
4. La monoculture de l'échelle dominante [...] qui apparaît, en Occident, sous deux formes principales : la forme universelle et mondiale. La forme universelle fait référence, ici, au savoir occidental (se prétendant objectif et neutre) qui ignore et passe outre les spécificités des contextes. La forme globale, quant à elle [...], déprécie les autres formes de vie, locales, provinciales, périphériques à l'Occident.
5. La monoculture de la logique de la productivité (monisme capitaliste) qui privilégie un seul type d'intérêt économique. [...]. Ce qui est productif, c'est ce qui génère du profit, en exploitant de manière brutale la planète entière, et ce qui ne génère pas de plus-value [...], est considéré comme improductif et est déprécié.<sup>1287</sup>

---

<sup>1286</sup> Juan Carlos Sánchez-Antonio, « Abrir las ciencias sociales : transmodernidad, pluralismo epistémico y diálogo mundial de saberes », *Utopía y praxis latinoamericana. Revista internacional de filosofía y teoría social cesafes?-universidad del zulia,* vol. 24 / 86, 2019, p. 36. « mono-sexual, mono-épistémica, mono-cromática, mono-lógica, mono-tópica, mono-temporal, mono-productiva, mono-crática, mono-cultural, mono-científica, mono-occidental, etc. ». Je traduis.

<sup>1287</sup> *Ibid*, p. 39. «1. Monocultura del saber científico (monismo epistémico) cuya validez es universal, objetiva y comprobable, por tanto, los otros conocimientos no tienen valor y certeza científica. 2. Monocultura del tiempo lineal, (monismo temporal homogéneo, lineal y vacío) el cual considera que el tiempo es homogéneo, tiene una sola dirección que todos los países deben de seguir para salir del atraso. 3. Monocultura de la naturalización de las diferencias, (monismo racial, sexual, monocromático : blanco y falocéntrico) que considera que los blancos europeos son los avanzados [...] . 4. La monocultura de la escala dominante (monismo universal abstracto, puro, incontaminado) en occidente aparece bajo dos formas principales: lo universal y lo global. Lo universal alude aquí al saber occidental (objetivo y neutral) que ignora las determinaciones de los contextos específicos y se eleva por encima de ellas. Mientras que lo global [...] invalida las formas de vida otras locales, provinciales, periféricas a occidente. de la lógica de la productividad (monismo capitalista), privilegia un solo tipo interés economicista, [...] Lo productivo es lo que produce ganancia, explotando a escalas brutales el planeta entero; todo lo que no busca generar plusvalía (lógica de la acumulación por el despojo) es improductivo y no es válido ». Je traduis.

Ainsi, la modernité/colonialité est considérée, par les deux penseurs décoloniaux, comme une monoculture définissant une unique manière d'être, de connaître, de penser, d'organiser la société et l'économie, niant ou rabaisant toute altérité, la reléguant à un archaïsme, à une primitivité ou à un sous-développement. Or, le projet transmoderne a pour ambition de briser cet eurocentrisme, ce monologisme et cette mono-topie au moyen d'une radicalisation de la notion d'extériorité susceptible d'instaurer, à long terme, un dialogue interculturel horizontal, comme je l'ai déjà signalé. Il me semble alors que la pluralité des espaces et des temps introduite par une logique de désemboîtement, par l'extraction d'Adrelaidina du dialogue et de sa situation d'oppression et d'exploitation aux soubassements racistes et sexistes, rompt avec la mono-temporalité et la mono-topie de la modernité/colonialité. Cette pluralité spaciale et temporelle peut ainsi se lire, à mon sens, comme une pluri-versalité : sur une même scène, des temps et des espaces coexistent, à l'instar de cultures millénaires extérieures à la modernité/colonialité n'ayant pas suivi les mêmes évolutions historiques que celles de l'Europe. Ainsi la logique du désemboîtement s'offre, à mon avis, comme une modalité de résistance scénique et dramaturgique au métarécit d'un temps unique, linéaire et progressif, érigé par la modernité/colonialité se pensant comme l'unique culture valable.

Ensuite, je remarque que les trois autres scènes de cette deuxième partie de *Mestiza Power* se présentent comme de longs monologues. Il s'agit, tout d'abord, du monologue de Soco qui livre au public quelques fragments de sa vie. Elle raconte, notamment, les déboires de son fils et le décès de son mari :

Mon mari ? Mon mari est déjà mort, la sale maladie l'a empêché de marcher, elle l'a empêché de faire quoi que ce soit, il ne pouvait même pas avaler. Même si je lui disais, on va à l'hôpital, on n'y est allé qu'une seule fois et il m'a accusée devant le docteur. Il a dit : « Que je ne m'occupe pas de lui, je ne sais pas quoi » et j'ai dit : « Comme ça, hein ? Ben t'as qu'à y aller tout seul ! » Et il n'y a pas été, comment qu'il aurait pu y aller, puisque je viens d'te dire qu'il pouvait pas marcher ? Ma fille m'a dit : « Oh maman, je suis triste de voir mon père comme ça, emmenons-le ! ». Mais quand on est arrivé là-bas, oh mon Dieu, ses poumons étaient déjà bouchés. Il a été tué par la poussière de chaussures, oui, la poussière de chaussures. Tu vois, quand il crachait, il ne crachait pas blanc comme ça, il crachait noir. S'il avait arrêté de travailler au magasin de chaussures, parce que de jour comme de nuit il peignait des chaussures, s'il avait continué de vendre du granité, cette sale maladie ne l'aurait pas emporté. Je lui avais mis une boîte de lait à côté du lit pour qu'il crache

la nuit et quand j'ai sorti la boîte pour la nettoyer, on pouvait voir la poussière de la chaussure. C'est ça qui l'a emporté!<sup>1288</sup>

Elle dit ensuite que son mari la frappait et qu'il a donné l'exemple à son fils, qui l'a, à son tour, battue. Elle raconte :

Mon mari ne buvait pas, pas même une goutte, mais c'était un salaud. Il adorait se bagarrer, s'il se bat pas l'est pas content, j'crois qu'il était *chich naac*<sup>1289</sup> parce qu'il allait mourir. Il se réveille et j'lui dis : là t'as ton pain, là ton gâteau, là ton coca, prends-le. Il dit : Ben non... j'suis en colère, j'ai envie d'me battre ! Il se bat pour un rien. De bon matin l'est d'jà d'mauvaise humeur ! [...] Son truc à mon mari c'est d'frapper, il me course avec un bâton, je perds connaissance, et j'ai plus conscience de rien. Puis ma fille me dit comme ça : « Ah maman, regarde comme ta tête est en sang ! » Comment j'vais la voir si j'ai les yeux fermés ? Mes cheveux là, c'est pour ça qu'j'suis chauve, mon mari m'les prend, et les tire en arrière, j'enlève sa main, mais il m'les tire en arrière. C'est pour ça que mon dernier a commencé à m'battre, parce que c'est lui qui lui a appris.<sup>1290</sup>

Elle parle ensuite des infidélités de son époux, de sa sœur vivant avec deux hommes et dans la peur que Soco lui en vole un, appréhension qui l'aurait poussée à jeter un mauvais sort à Soco :

C'est une chieuse ma sœur. Tu sais c'quelle vient d'me faire ? Elle a acheté une ombre pour me faire peur. Quand il commence à faire sombre, une ombre apparaît et marche derrière moi. Peu importe où je vais, elle me suit, j'accélère, elle accélère, je ralentis, elle ralentit. C'est pas mon ombre. C'est un mauvais coup que m'a fait ma sœur. Je te dis que c'est pas mon ombre parce que quand je vais me coucher

---

<sup>1288</sup> Conchi León, « Mestiza Power », *op. cit.* « ¿Mi marido? Mi marido ya murió, la mala enfermedad le quitó la caminada, le quito todo, no podía ni tragar. Ni por más que le dije a él, vamos al hospital, solo fuimos una vez y me acusó al doctor. Le dije: "Que yo no lo cuido, que no sé qué" y le dije : ¿Así, ah? Anda tú solo. ¡Y no fue!, por que cómo va a ir, ¿no te acabo de decir que no podía caminar? Me dijo mi hija: "¡Ay mamá, me da pena ver así a mi papá, vamos a llevarlo!", pero cuando llegamos, ¡ay dios!, ya se le habían tapado sus pulmones. A él el polvo del zapato lo mató, sí, el polvo del zapato. No ves que él cuando escupía no escupía así blanco, escupía negro. Si se hubiese quitado de la zapatería, porque día y noche pintaba zapatos, si hubiera seguido vendiendo granizado esa mala enfermedad no se lo hubiera llevado. Yo le tenía puesta una lata de leche nido para que escupiera por las noches y cuando sacaba la lata para limpiarla se veía el polvo del zapato. ¡Eso se lo llevó! ». Je traduis.

<sup>1289</sup> Signifie « triste », en langue maya.

<sup>1290</sup> *Loc. cit.*, « Mi marido no tomaba, ¡ni una copa!, pero era cabrón. De por si le encantaba pelear, un día que no pelea no ta contento, creo que estaba *chich naac* porque iba a morir. Amanece y le digo: ahita tu francés, ahí ta tu galleta, ahí ta tu coca, tómalo. Dice: "¡Ay... no quiero, tengo mucho coraje, tengo ganas de pelear!". Cualquier cosita pelea. ¡Desde que dios amanece ta de mal humor! [...] Su modo de mi marido es pegar, me acorreteaba con un palo, cuando me alcanza yo me privo y no sé nada. Amanece, dice así mi hija: "¡Ay mamá, mira como está tu cara entre sangre!". ¿Cómo lo voy a ver si están cerrados mis ojos? Mi pelo este, por eso toy calva, me lo agarra mi marido y me lo lleva atrás, le quito su mano y me lo lleva atrás. Por eso me empezó a pegar mi hijo chico entonces, porque él lo enseñó ». Je traduis.



dans mon hamac, l'ombre reste debout. Je l'ai eue, j'ai fait brûler du piment sur le feu, l'ombre a commencé à tousser et elle est partie en courant.<sup>1291</sup>

Elle finit par évoquer les chiens que sa sœur a tués, son fils et ses problèmes, puis la sexualité de sa sœur et termine par une prière. Elle offre ainsi dans son monologue quelques bribes de sa vie, de son histoire, à une personne qu'elle tutoie. Cette personne, c'est peut-être le public lui-même, ou alors, Rosamen qui, juste après, fait à son tour un long monologue dans lequel elle parle de ses pouvoirs magiques. D'ailleurs, les didascalies n'indiquent pas à quel moment Rosamen entre en scène, l'une d'elles précise seulement : « *Soco enlève ses lunettes de soleil dos au public, lave le couteau, en prend un autre qui est caché dans une courge et fait une croix avec les deux sous la chaise de Rosa Amén* »<sup>1292</sup>. À la suite de la prière de Soco, Rosamen raconte comment elle a hérité des pouvoirs magiques de son mari après son décès, et que ces pouvoirs sont la source de la jalousie des autres femmes. Elle explique qu'elle refuse de faire le mal autour d'elle et suggère que c'est cette éthique qui la protège, comme si elle était accompagnée par les dieux :

On me demande de faire du mal et je dis nooon. On m'offre beaucoup d'argent. Ah ! Mais je ne l'accepte pas, sauf si j'en ai besoin. On dit que nous qui soignons, on devient jamais riches. Moi ma p'tite maison de paille qui est de ce côté elle est restée intacte quand le cyclone a frappé.<sup>1293</sup>

Elle se remémore, ensuite, la fois où elle a sauvé un nourrisson :

Je me souviens que la belle-fille de ma voisine est venue avec son bébé dans ses bras. La fille était violette, violette, avec de la mousse dans la bouche, et la belle-fille était bouleversée. Elle me dit : "Oh, Rosamen, guéris ma fille, je n'arrête pas de l'emmenner chez le médecin et ma fille ne va toujours pas mieux. Jour et nuit elle vomit... elle va mourir." Relax ! Donne-moi ta fille. Assois-toi. J'ai sorti mon *chumazo*<sup>1294</sup> de cartes, je l'ai donné à la fille pour qu'elle respire et je l'ai posé sur la table comme ça. J'ai dit à la mère : Prends des cartes. Elle en a pris à peine quelques-unes, alors qu'elle aurait pu en prendre bien plus mais elle en a pris

---

<sup>1291</sup> *Loc. cit.*, « Ta jodida mi hermana. ¿Sabes que me tiene hecho ahorita?!, compró una sombra pa' asustarme. Cuando empieza a oscurecer aparece una sombra y camina detrás de mí. A donde vaya me sigue, voy despacio va despacio, voy rápido va rápido. ¡No es mi sombra! Es una maldad que me hizo mi hermana. Te digo que no es mi sombra porque cuando llego a mi hamaca y me acuesto, la sombra sigue paradita. Yo la chingué, quemé chile habanero en el comal y empezó a toser la sombra y se fue corriendo ». Je traduis.

<sup>1292</sup> *Loc. cit.*, « Soco se despoja de sus lentes de espaldas al público, lava el cuchillo, toma otro que está escondido en algún calabazo y hace una cruz con estos debajo de la silla de Rosa Amén ». Je traduis.

<sup>1293</sup> *Loc. cit.*, « Me piden que haga daños y digo nooo. Me ofrecen buen dinero, ¡jefe!, ma no lo acepto, aunque lo necesito... Dicen que los que curamos de veras nunca llegamos a ricos. Yo mi chen casita de paja que hasta de lado quedó cuando la fregó el ciclón ». Je traduis.

<sup>1294</sup> *Chumazo* veut dire tas.

comme ça. Je lui ai expliqué que le peu qu'elle avait pris c'était les jours qui restaient à sa fille avant qu'elle meure. Si tu en avais attrapé plus, ça t'aurait donné de meilleures chances de la sauver, mais tu dois faire le travail rapidement ou le mauvais air va la contaminer et l'emporter. La mère s'est mise à pleurer, bouleversée. J'ai dit : Pourquoi tu pleures ? Tu dois avoir confiance. Voyons d'où vient le mauvais air..., mmm, tu vis dans une maison sans maçonnerie avec un grand patio. Au milieu du patio, il y a un buisson de goyave. Ta fille jouait là-bas et en essayant de cacher un jouet, elle a gratté la terre et d'un coup le mauvais air est entré dans sa bouche et a avalé son esprit. Son corps l'a quitté, mais son esprit l'emmène loin, très loin... jusqu'à ce que ta fille meure. [...] J'ai fait le travail et la fille a guéri. J'ai guéri la fille, elle a dix-huit ans aujourd'hui, elle est belle, avec des cheveux comme ça... (*montrant la hauteur.*)<sup>1295</sup>

Elle poursuit en expliquant que la voisine lui a jeté un sort. Elle dit à ce sujet :

Elle a fait en sorte que je ne puisse plus soigner, elle m'a envoyé un vent fort, mais je l'ai contrôlé – je peux le faire – j'ai attrapé le vent et... je ne lui ai pas renvoyé, mais je ne l'ai pas non plus laissé en l'air pour pas que n'importe qui puisse s'en servir. Je l'ai là, à l'intérieur, enfermé. Tu veux le voir ? Parfois il rugit comme un démon, il veut sortir, mais je ne le laisse pas, je le domine. Il fait de la lumière, fait vibrer les murs, crie, mais rien à faire, je le domine.<sup>1296</sup>

Elle raconte ensuite plusieurs sortilèges qu'elle a lancés, puis parle du mauvais air, dit qu'il prend parfois l'apparence d'une personne humaine, et qu'« il y a du vent d'eau, [qu']il ne fait rien, il annonce seulement la pluie »<sup>1297</sup>. Elle poursuit en disant que « l'eau magique des feuilles [la] protège du mauvais air, [la]

---

<sup>1295</sup> Condi León, « Mestiza Power », *op. cit.* « Yo sí recuerdo aquella vez que vino la nuera de mi vecina con su nene en brazos. Ta la niña morada, morada, espuma tiene en su boca, taba alterada la nuera. Me dice: "Ay, Rosamen, cura a mi niña que ya me fastidié de llevarla al doctor y la niña no queda bien. Día y noche vomita... se me va a ir". ¡Cálmate! Dame a la niña. Siéntate. Jalé mi chumazo de cartas, lo di a respirar a la niña y lo puse así en la mesa. Le dije a la muchacha: Agarra unas cartas. Ella agarró un poquito así, pudiendo agarrar más agarró así. Este poquito que agarraste — lo expliqué a ella — son los días de vida que le quedan a tu niña. Si hubieras agarrado más, daría más oportunidad de salvarla, pero hay que hacer el trabajo rápido o nos la gana el mal aire y la lleva. Empezó a llorar la muchacha, alterada estaba. Le dije: ¿Porqué lloras?, tú tienes que confiar. Vamos a buscar de dónde ta viniendo el mal aire..., mmm, tú vives en una casa sin albarrada con un patio grande. En medio del patio hay una mata de guayaba. Tu hija taba jugando allá y al tratar de esconder un juguete escarbo la tierra y de golpe le entró el mal viento en su boca de ella y se tragó su espíritu. Su cuerpo lo dejó pero su espíritu lo está llevando lejos, lejos..., hasta que la niña muera. [...] ... Hice el trabajo y sanó la niña. Yo sané a la niña, 18 años tiene ahorita, guapa ella, de este pelo... (*Señalando la altura.*) ». Je traduis.

<sup>1296</sup> *Loc. cit.*, « Me hizo un trabajo para que yo ya no pueda curar, un viento fuerte me mandó, pero yo lo detuve — lo puedo hacer — agarré el viento y... no se lo regresé, tampoco lo dejé ahí en el aire pa' que lo cargue cualquier persona. Lo tengo aquí encerrado. ¿Quieres verlo? A veces ruge como demonio, se quiere salir, pero no lo dejas, lo tengo dominado. Echa luz, sacude la pared, grita, pero nada. Lo domino ». Je traduis.

<sup>1297</sup> *Loc. cit.*, « Hay viento de agua, ese viento no hace nada, solo anuncia la lluvia ». Je traduis.

transforme en pétales, feuilles, calebasses...elle [la] rend forte, [la] tient à l'écart des mauvais vents, du vent blessé »<sup>1298</sup>. Pour finir, elle termine son monologue par un poème.

Enfin, à la dernière scène, « les femmes font un bain rituel avec du romarin, du basilic, de la rue et des roses »<sup>1299</sup>, et un texte est prononcé, mais on ne sait pas par qui, car aucun tiret ni nom de personnage ne l'introduit. Peut-être alors sont-ce toutes les femmes qui, d'une même voix, prononcent le texte, ou peut-être est-il lu par une voix, hors scène, pendant le rituel. Ce texte raconte une légende, celle d'un point d'eau, la traduction d'*aguada*, le titre de la scène. Selon cette légende, une jeune fille est partie accoucher dans la montagne et a adopté une chienne misérable. Une fois l'enfant né, la femme s'absente pour aller chercher de l'eau, mais entend son petit pleurer. Elle accourt alors vers le hamac où elle l'avait laissé et dispute la chienne pour ne pas lui avoir chanté de chansons pour le rassurer. Cela se reproduit deux fois. La troisième fois, alors que la mère entend son enfant pleurer, elle perçoit au loin une voix de femme chantant une mélodie à son nourrisson. Elle accourt alors, et voit la chienne, sur ses deux pattes arrière, chantant à l'enfant. De peur, la mère lâche alors ses seaux, et l'eau se renverse sur le sol de la maison. Elle coule jusqu'à l'inonder et former un point d'eau. La légende raconte qu'en jetant un grain de maïs dans l'eau, il est possible de voir la chienne, la mère et l'enfant, et d'entendre la chienne chanter.

Ainsi, ces trois scènes sont composées de trois monologues qui mêlent récits biographiques, fragments de vies, légendes et croyances. Parce que ces trois monologues se succèdent et semblent se répondre, je les qualifie de dialogue des lointains. L'expression est introduite par Jean-Pierre Sarrazac qui constate que le drame-de-la-vie se constitue essentiellement sur la base du monologue. Il dit à ce propos que les proportions du texte dramatique sont inversées : « non plus le jeu des répliques et des tirades, avec quelques rares moments cruciaux consentis au monologue, mais, comme l'exprime excellemment Novarina, "des monologues avec des îlots de dialogue" »<sup>1300</sup>. Ces monologues se chargent d'une valeur biographique, ils sont le lieu d'expression d'une identité, d'une singularité selon Jean-Pierre Sarrazac qui dit :

---

<sup>1298</sup> *Loc. cit.*, « La mágica agua de hojas me protege del mal viento, me vuelve pétalos, hojas, jícara... me hace fuerte frente al viento, me aleja de los malos vientos, del viento herido ». Je traduis.

<sup>1299</sup> *Loc. cit.*, « Las mujeres hacen un baño ritual con baños de romero, albahaca, ruda y rosas ». Je traduis.

<sup>1300</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 269.

Le monologue moderne a une assise beaucoup plus large que le monologue classique : il n'est pas destiné à exhausser le moment délibératif et décisionnel d'un personnage pris dans un conflit qu'il s'agit de mener à son terme ; il rend compte globalement de la relation au monde et à lui-même de tel ou tel personnage. À la limite, tout monologue moderne se présente comme un récit de vie dont le protagoniste [...] viendrait faire entendre au spectateur son « je suis... » émergeant d'abysses biographiques.<sup>1301</sup>

Alors que pour Hélène Kuntz le monologue peut être compris comme « l'univers fermé d'une communication impossible »<sup>1302</sup>, comme « un élément sémantique à part entière qui signifie le dysfonctionnement, voire l'impossibilité du dialogue »<sup>1303</sup>, Jean-Pierre Sarrazac semble avoir des réticences quant à cette conclusion. En effet, selon lui, les divers monologues adjoints les uns aux autres dialoguent ensemble, et « le drame ouvre sur une mise en tension de monologues, tendant au polylogue »<sup>1304</sup>. Parce que le drame peut se concevoir comme un tissu aux coloris divers, comme un patchwork composé de plusieurs fragments, de différents monologues cousus les uns aux autres, il est alors le « théâtre du rapprochement, de la mise bord à bord, des lointains »<sup>1305</sup> et c'est à ce titre que Jean-Pierre Sarrazac parle de dialogue des lointains. Le lecteur ou la lectrice l'aura donc compris, ce dialogue des lointains s'oppose au « dialogue traditionnel, qui était un dialogue de la proximité conflictuelle »<sup>1306</sup>. Selon Jean-Pierre Sarrazac, ce dialogue des monologues rompt avec l'univocité, le monologisme du dialogue traditionnel que décriait tant Bakhtine, pour qui :

Le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouve toujours emprisonné dans un cadre monologique rigide et immuable [...]. Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène.<sup>1307</sup>

---

<sup>1301</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>1302</sup> Hélène Kuntz, « Monologue », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>1303</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1304</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>1306</sup> *Loc. cit.*

<sup>1307</sup> Mikhaïl Bakhtine cité par Jean-Pierre Sarrazac dans *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 246.

En effet, selon Jean-Pierre Sarrazac, le polylogue de ce dialogue des lointains, cette mise en tension des divers monologues, serait profondément dialogique, au sens bakhtinien du terme, peut-être même plus que le dialogue traditionnel. Parce que l'accumulation des monologues crée une impression d'hétérogénéité, elle rompt avec l'homogénéité et le monolithisme décrits par Bakhtine, et de la sorte redialogise le drame. Or, ce dialogisme des monologues mis en tension prend, à mon sens, dans *Mestiza Power*, une valeur spécifique. En effet, comme je l'ai montré, ces monologues s'offrent comme le lieu d'expression d'une parole singulière racontant autant des fragments de vie que des légendes ; et donnant à entendre et comprendre une cosmovision que je qualifierais d'indigène. En effet, il est question de guérisseuse et de mauvais vents à plusieurs reprises, d'explications magiques ou surnaturelles des phénomènes qui font partie, il me semble, d'une représentation maya du monde. Rosamen évoque les différents types de vent, notamment celui de l'eau. Or, cette notion de vent est, selon Michel Boccara, la traduction de *ik'* en maya, notion qui désigne :

Une énergie cosmique qui peut s'incorporer dans différents types « d'êtres » [...] qui peuvent être des humains, mais aussi des animaux, des arbres, des pierres... Quand les « êtres » sont détruits ou « tués » – au Yucatán on dit pa' ik', détruire l'énergie cosmique ou le vent – cette énergie est libérée dans le cosmos et disponible pour une nouvelle incarnation.<sup>1308</sup>

Soco et Rosamen parlent toutes deux des mauvais airs ou vents qu'on leur a envoyés et selon Alfonso Villa Rojas, ces mauvais airs sont des mauvaises énergies, qui peuvent prendre une forme humaine ou générer des maladies.

Même s'ils sont uniquement constitués d'air, impalpables et invisibles, on les considère comme des êtres, de forme humaine, selon ce qu'affirment les chamans et le peu de personnes qui ont eu l'occasion de les rencontrer dans leur lieu de repos, dans les bois, les grottes, les cavernes ou les cenotes. [...] D'une certaine manière, ces mauvais vents pénètrent l'organisme et se lovent dans la partie qui leur plaît le plus, occasionnant le mal correspondant à cet endroit.<sup>1309</sup>

---

<sup>1308</sup> Michel Boccara, « Tradición, Improvisación y Modernidad en el chamanismo maya yucateco : El arte suhuy de Juan Cob, h-men de Yaxcabá », *Salud Colectiva*, vol. 13, Universidad Nacional de Lanús, 2017, p. 435. « una energía cósmica que puede incorporarse en varios tipos de "seres" [...] que pueden ser humanos, pero también animales, árboles, piedras... Cuando los "seres" son destruidos o "matados" –en yucateco se dice pa' ik' destruir la energía cósmica o viento – esa energía es liberada en el cosmos y queda disponible para nuevas encarnaciones ». Je traduis.

<sup>1309</sup> Alfonso Villa Rojas, « Terapéutica tradicional y Medicina moderna entre los mayas de Yucatán », *Anales de Antropología*, vol. 18 / 2, 2011, p. 19-20. « Aunque son de "puro aire", intangibles e invisibles, se les considera cómo seres diminutos, de forma humana, según afirman los chamanes y los pocos que han tenido la oportunidad de encontrarlos en sus lugares de descanso, guardados bajo el bosque en grutas, cuevas y cenotes. [...] En alguna forma estos penetran en el organismo y se acurruca en la región que más les acomoda, causando el mal correspondiente ». Je traduis.

Or, le mauvais air de Soco prend une forme humaine puisqu'il se manifeste par une ombre, quand celui de Rosamen garde sa forme impalpable et invisible. De plus, la description que fait Rosamen des différentes étapes de la guérison d'un nourrisson correspond à celles listées par Michel Boccara lorsqu'il évoque la curation chamanique chez les Mayas du Yucatán. Il explique que le patient, après avoir décrit ses symptômes et les détails du contexte de leur apparition, écoute :

Une « histoire » qui est en même temps une explication de son histoire : en lisant les cartes, le *h-men*<sup>1310</sup> à la fois complète le cadre clinique et l'histoire de la maladie, du malheur, et propose un traitement à base de plantes médicinales, de prières ou de rituels.<sup>1311</sup>

Concernant la petite fille malade, Rosamen raconte bien une histoire pour expliquer l'apparition de ses symptômes : elle explique qu'en voulant cacher un jouet, l'enfant a avalé de la terre et que le mauvais vent est entré en elle. Ainsi, il m'apparaît que les divers récits de guérison correspondent aux pratiques chamaniques, toujours réalisées, dans le Yucatán, au sein de la population maya. Par ailleurs, la préface de *Mestiza Power* mentionne que cette œuvre « montre la manière avec laquelle les légendes populaires, le mysticisme, l'histoire – ancestrale et récente – se mélangent aujourd'hui chez les Mayas »<sup>1312</sup>. D'ailleurs, l'auteur dit qu'il « a été très simple d'obtenir le matériel pour *Mestiza Power*, parce que nos femmes parlent facilement et n'ont pas peur de partager leurs histoires »<sup>1313</sup>. Les femmes dont il est question et dont s'inspire Conchi León sont des femmes mayas du Yucatán qu'elle a rencontrées, écoutées, et sur les paroles desquelles elle s'appuie pour construire son texte. C'est alors ce qui m'invite à penser que les légendes et histoires racontées tout au long de ces monologues sont issues du monde maya. Par ailleurs la pièce est précédée de cette note :

Pour ma grand-mère, ma mère, Lulú, Lanchi et Esperancita, des femmes-chêne qui font partie de ma famille et dont les souvenirs sont dans certaines parties de cette

---

<sup>1310</sup> *H-men* signifie chaman en maya.

<sup>1311</sup> Michel Boccara, *op.cit.*, p. 436. « El paciente escucha entonces una “historia” que es a la vez una explicación de su historia: leyendo las cartas, el h-men a la vez completa el cuadro clínico y la historia de la enfermedad, de la “desgracia”, y al mismo tiempo propone un tratamiento basado en plantas medicinales, rezos y rituales ». Je traduis.

<sup>1312</sup> Conchi León, « Préface », *Mestiza Power*, *op. cit.* « con la que se muestra cómo se han entremezclado las leyendas populares, el misticismo y la historia — ancestral y reciente — en el día a día del pueblo maya ». Je traduis.

<sup>1313</sup> *Loc. cit.*, « Fue muy sencillo obtener el material para *Mestiza*, porque nuestras mujeres son de fácil palabra y no temen compartir sus historias ». Je traduis.

œuvre. [...] Pour Lolita et les autres *mestizas* qui ont partagé leurs paroles et avec elles leur cœur.<sup>1314</sup>

Je précise que la mère, la grand-mère et les femmes qu'a rencontrées Conchi León, sont toutes des femmes mayas du Yucatán. C'est alors, à ce titre, que j'affirme que les monologues livrent au public des fragments de vies, des légendes et histoires de la culture maya. C'est à partir de ce constat qu'il m'apparaît ainsi que le dialogisme propre au dialogue des lointains, dans *Mestiza Power*, coïncide avec le projet transmoderne théorisé par Enrique Dussel. En effet, je rappelle que la transmodernité, sous la plume du philosophe mexicano-argentin, est un projet utopique reposant sur une valorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité a nié et déprécié, pour fonder un dialogue horizontal interculturel. Parce que *Mestiza Power* procède à une revalorisation épistémique de la culture maya, tout en étant profondément dialogique par la mise en tension de ses monologues, il me semble que cette pièce peut être qualifiée de transmoderne.

Ainsi, le désamboîtement du dialogue et le dialogue des lointains s'offrent, dans *Mestiza Power*, comme des modalités dramaturgiques de subversion du monologisme moderne et colonial, de revalorisation épistémique et de dialogisme, et c'est à ce titre que je considère que, dans certains cas, ce désamboîtement et cette mise en tension des monologues peuvent être les leviers esthétiques d'un théâtre éthique et politique que j'appelle transmoderne.

### 2.2.1.3. Pulsion rhapsodique et revalorisation épistémique

J'aimerais désormais me consacrer à l'étude de *Piedra Lluvia* de Conchi León. À première vue, cette pièce semble être épique. En effet, si l'épicisation « implique le développement du récit sans être une simple narrativisation du drame »<sup>1315</sup>, et sans pour autant que l'action n'en soit expulsée, si moments

---

<sup>1314</sup> *Loc. cit.*, « Para mi abuela, mi madre, Lulú, Lanchi y Esperancita; mujeres roble que son parte de mi familia y cuyos recuerdos están en algunas partes de esta obra. [...] . Para Lolita y las mestizas que compartieron su palabra y con ella su corazón ». Je traduis.

<sup>1315</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.*, p. 74.

diégétiques<sup>1316</sup> et mimétiques<sup>1317</sup> alternent donc dans un jeu entre la narration et l'action, alors il semble qu'à sept reprises une telle dynamique se mette en place dans *Piedra Lluvia* de Conchi León. Certes, le mode narratif, pris en charge par de longs monologues, y est dominant ; cependant, de courtes actions, de brefs échanges interpersonnels au présent viennent parfois s'y glisser. Ce n'est ainsi pas la narration qui interrompt, commente, distancie l'action, mais le récit au passé qui se suspend momentanément pour qu'un personnage incarne lors d'un instant fugace l'histoire contée par un de ses acolytes. La première occurrence de cette intrusion mimétique au sein de la *diégèsis* se déroule à la première scène – si tant est que l'on puisse parler de scène – intitulée « Gatos y Mariposa ». Il y a beau avoir cinq personnages, à savoir Raúl, Juan, Addy, Abuela et Chini, la majorité de la scène prend la forme d'un monologue à plusieurs voix, autrement dit de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un monodrame polyphonique, ou encore un polylogue. En effet, les personnes se répondent moins les uns aux autres qu'elles ne complètent la réplique précédente, comme s'il ne s'agissait que d'une même entité prenant la parole :

ADDY : Les chats ont différentes couleurs et différents miaulements. Les noirs sont capables de supporter tout le **mauvais vent** qui règne dans la maison où ils vivent. C'est pourquoi les chats noirs meurent jeunes.

RAÚL : **Mauvais vent** : c'est le nom qu'on donne, par exemple, quand quelqu'un meurt dans une maison ou quand une **âme en souffrance** est piégée.

JUAN : **Âme en souffrance** : c'est dit de quelqu'un qui est mort d'un accident, mais qui ne se rend pas compte qu'il est mort. C'est comme un cercle qui a commencé à être dessiné et qui n'a pas été terminé.

ADDY : Il y en a des tigrés et des tachetés, et comme des pagaies de pirates : blanc et noir ou alors noir et blanc ? Ce n'est pas une mauvaise chose de passer la main

---

<sup>1316</sup> Dans le troisième livre de *La République*, Platon fait une distinction de type antithétique entre *mimesis* et *diégèsis*, en prenant l'*Iliade* d'Homère pour illustration. Selon lui, la *diégèsis* (le simple récit) renvoie au fait que le poète raconte une histoire en son propre nom, depuis une position d'extériorité vis-à-vis de l'histoire qu'il raconte, sans se faire passer pour un personnage (utilisation du discours rapporté ou indirect, utilisation de la troisième personne), alors que la *mimesis* renvoie au fait que le poète feint d'être un des personnages de l'histoire et s'exprime comme le personnage l'aurait fait, en son nom et à sa place (utilisation du discours direct, acté, utilisation de la première personne). Aristote, dans sa *Poétique*, ne qualifie pas de manière aussi antithétique que Platon la *mimesis* et la *diégèsis*. En effet, selon lui, la *mimesis* (imitation poétique) a deux modes : 1/ un mode diégétique qui est synonyme de récit, et renvoie donc à l'épopée 2/ un mode dramatique, consistant à faire représenter directement l'action par des acteurs parlant et agissant devant des spectateurs et renvoyant donc à la tragédie. Dans les deux cas, il m'apparaît que la *diégèsis* est assimilée à un récit, à une narration, et c'est en ce sens que j'utilise ici le terme. Pour plus de détails voir : Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8 / 1, 1966, p. 152-163. Voir également : Catherine Collobert, « La littérature platonicienne : instances et modes narratifs dans les dialogues », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 80, Presses Universitaires de France - PUF, 2013, p. 463-476.

<sup>1317</sup> Par *mimesis* j'entends le second mode de l'imitation poétique identifiée par Aristote, à savoir, le mode dramatique : la représentation directe de l'action et non sa narration.



sur leur dos ou de caresser leurs oreilles. Ni de faire glisser un fil sur le sol et de voir comment ils le poursuivent, ni de les entendre faire leurs griffes ou sauter tout à coup et faire fffuu ! Certaines personnes leur ont raccourci la moustache, pour les empêcher de s'échapper de la maison. Mais l'efficacité de cette méthode n'a pas été prouvée et le chat peut avoir honte et même s'enfuir suite à la colère que le rasage lui a provoquée. Il n'est pas conseillé d'avaler leurs poils, de leur tirer la queue et encore moins de les baigner sans leur demander la permission.<sup>1318</sup>

Suite à ces explications sur les chats, Addy raconte que Chini avait une chatte nommée Cutusa. Elle la peignait, lui enlevait les puces, la baignait, mais lui interdisait de dormir sous son hamac. Un beau jour, Chini ne s'est pas réveillée. Elle n'était pas morte, mais refusait de sortir de sa torpeur et rien de pouvait la tirer de son sommeil. Un docteur est venu, mais peu préoccupé par la chose, a conseillé à la famille de Chini de la laisser dormir. C'est lorsque la grand-mère, traînant des claquettes, entre en scène que non seulement Chini se réveille, mais que la scène bascule de la *diégèsis* à la *mimesis*, que le récit au passé se fait action au présent :

GRAND-MÈRE : Quand les enfants dorment, leur esprit vole partout transformé en oiseau ou quelque chose de similaire. Tu ne me crois pas. Addy, tire la queue du chat.

*Addy tire la queue du chat et "Cutusa" se réveille, s'étire et bâille. Quand elle ouvre la bouche, un papillon vert aux ailes brillantes s'envole et entre dans le hamac de Chini. Elle se réveille et soupire longtemps ; se frotte les yeux et demande :*

CHINI : Qu'est-ce que c'est ? Pourquoi vous me regardez tous ?

GRAND-MÈRE : Parce que le chat allait manger ton âme transformée en papillon. Jésus ! Heureusement qu'il ne l'a pas avalé...Sinon on aurait fait ta veillée funèbre demain...<sup>1319</sup>

---

<sup>1318</sup> Conchi León, « Piedra de Lluvia », in *Mestiza power*, op. cit. « ADDY: Los gatos vienen con distintos colores y maullidos. Los negros son capaces de cargar todo el **mal viento** que haya en la casa donde viven. Por eso el gato negro muere pronto.

RAÚL: *Mal viento*: se le llama, por ejemplo, a cuando alguien muere en una casa o cuando **algún alma en pena** se queda atrapada.

JUAN: **Alma en pena**: se dice porque es alguien que murió de accidente y no se da cuenta que está muerto. Es como un círculo que comenzó a dibujarse y no se completó.

ADDY: Los hay tigrillos y manchados, y como las paletas piratas: blanco con negro, o ¿negro con blanco? No es malo pasarles la mano por el lomo o acariciar sus orejas. Tampoco arrastrar un hilo por el piso y ver cómo lo persiguen, así como escucharlos gastar sus uñas o soltar su ¡ffuuu! Algunas personas les acortan los bigotes para evitar que escapen de la casa; pero no está comprobada la eficacia de este método y el gato puede sentirse avergonzado e, inclusive, escaparse del coraje de la rasurada. No es aconsejable tragarse sus pelos, jalarles la cola y mucho menos bañarlos sin pedirles permiso ». Je traduis.

<sup>1319</sup> *Loc. cit.*, « ABUELA: Cuando los niños duermen su espíritu sale a volar por todas partes convertido en ave o algo parecido. ¿No me creen verdad? Addy, jálale su cola a la gata.

*Addy le jala la cola a la gata y "Cutusa" despierta, se estira y bosteza. Cuando abre el bocico una mariposa verde con las alas brillantes sale revoloteando y se mete en la hamaca de la Chini. Ella despierta y suspira largo; se frota los ojos y pregunta.*

CHINI: ¿ Qué pasa ? ¿ Por qué me miran ?

La seconde occurrence de cette intrusion de la *mimesis* en sein de la *diégèsis* se situe dans la scène intitulée « La Mujer que se quitaba la cabeza ». Raúl, accompagné de voix, narre l'histoire de Laureano et de son épouse Eduvigés. Ils racontent :

Doña Eduvigés est une sorcière ! Sous le tapis noir, elle cache la patte d'un coq aux longues griffes et avec la plus longue des griffes, les nuits de pleine lune, elle se coupe la tête. Elle sort dans le patio et la pose sur le tronc d'un arbre coupé. Puis elle se promène dans la ville en effrayant les gens ; et avant que l'aube ne revienne, elle remet sa tête et s'endort sans que Don Laureano ne s'en aperçoive. Mais un jour, Don Laureano entendit des hurlements, se réveilla et sortit dans le patio pour se soulager... Là, au milieu du patio, éclairée par la pleine lune, se trouvait la tête de sa femme. Ses yeux étaient fermés et du sang coulait le long du cou coupé. Il retourna dans son hamac et enroula le drap autour de son corps. Il tremblait et aucun bruit ne lui tenait compagnie. C'est comme ça qu'il était quand Doña Eduvigés est revenue. Le lendemain, il attrapa sa machette et sa calebasse, mais ne se rendit pas au champ de maïs. Il quitta la ville et s'en alla à la montagne, suivit le chemin de Zascab et entra dans la maison du botaniste<sup>1320</sup>. Pendant qu'il allumait des bougies, Don Laureano lui raconta tout.<sup>1321</sup>

Cette narration au passé est ensuite interrompue par le personnage du chaman qui prend la parole au présent, introduisant ainsi de la *mimésis* au sein de la *diégèsis*, avant que Raúl ne reprenne son récit au passé :

H'MEEN : Ce que tu dois faire c'est rassembler des feuilles séchées de manioc, du romarin, cinq cheveux de ta femme, du basilic et cinq noyaux de prunes. Tu mets tout ensemble, tu les fais griller sur le feu et tu les broies bien : que ce soit bien bien fin. Tu gardes les cendres dans une petite bouteille rouge et lorsque ta femme sort la nuit effrayer les gens, tu attrapes sa tête et tu mets les cendres sur tout le bord de sa gorge. Oh, et tu laisses la tête avec le cou relevé.

---

ABUELA: Porque el gato se iba a comer tu alma convertida en mariposa. ¡ Jesús ! Qué bueno que no se la tragó... si no te estuviéramos velando en la mañana ». Je traduis.

<sup>1320</sup> J'ai traduit hierbatero par botaniste mais j'aurais pu également le traduire par guérisseur. D'ailleurs ce botaniste prend ensuite la parole sous le nom de H'Meen, ce qui signifie en maya chaman.

<sup>1321</sup> Conchi León, « Piedra de Lluvia », *op. cit.* « ¡ Doña Eduvigés es una bruja ! Debajo del tapete negro esconde la pata de un gallo con las uñas crecidas y con la uña más larga, en las noches de luna llena, se corta la cabeza. Sale al patio y la asienta en el tronco del árbol cortado. Después recorre el pueblo espantando a las personas y antes de que amanezca regresa. Se pone la cabeza y se acuesta a dormir sin que don Laureano se dé cuenta. Pero un día don Laureano escuchó aullidos, despertó y salió al patio a hacer sus necesidades... Ahí a mitad del patio, iluminada con la luna llena, estaba la cabeza de su esposa. Tenía los ojos cerrados y del cuello cortado salía sangre. Regresó a su hamaca y se envolvió todo el cuerpo con la sábana. Temblaba y ningún ruido le hacía compañía. Así estaba cuando regresó doña Eduvigés. Al día siguiente agarró su machete y el calabazo de pozole, pero no fue a la milpa. Salió del pueblo y se fue al monte, siguió el camino de zascab y entró a la casa del hierbatero. Mientras este encendía unas velas, don Laureano le contó todo ». Je traduis.

RAÚL : C'est ce qu'a fait Don Laureano, et quand Doña Eduvigés est rentrée, elle n'a pas pu remettre sa tête et s'est mise à pleurer devant le pas de la porte. Comme l'aboïement d'un chien, la sorcière hurla. Don Laureano est sorti et lui a demandé très en colère : « Pourquoi tu fais ça ? Tu aimerais qu'on te fasse peur comme ça ? Qu'est-ce que tu dirais si un jour alors que tu reviens, on t'a volé ta tête ? Tu vas rester sans tête ? ». Toujours très en colère, vraiment énervé, Don Laureano a lavé le cou de la tête de sa femme avec l'eau d'un « trou bleu », pour que Doña Eduvigés puisse la remettre. Depuis ce jour, elle a appris et elle ne l'a plus jamais enlevée.<sup>1322</sup>

Enfin, une fois l'histoire racontée, Raúl et Juan la commentent, réintroduisant de la *mimesis* :

JUAN : Il est bizarre ce conte. Comment elle pouvait pleurer alors qu'elle n'avait pas de tête ?

RAÚL : Je n'en sais rien. C'est comme ça qu'on nous le racontait et nous, on y croyait.<sup>1323</sup>

Cette intrusion d'une parole au présent portée par le chaman et suspendant momentanément la narration se retrouve également dans la scène « El Señor de los montes ». Dans cette scène, Addy fait un monologue dans lequel elle raconte l'histoire de Lala, une fillette que l'on a envoyée chercher du beurre et qui est partie en courant par-delà la montagne pour le chercher. Sur le chemin ensoleillé du retour, elle voit virevolter une fibre de coton, qui grossit, grossit, à tel point qu'elle prend la taille d'un nuage. Lala essaie de l'attraper, mais le coton se dérobe, elle grimpe alors sur la cime de la colline pour s'en approcher. À trois heures de l'après-midi, elle n'est pas revenue au village. Ses parents savent qu'elle a récupéré le beurre, mais qu'elle n'est jamais arrivée à la maison, comme si on l'avait enlevée sur le chemin du retour. Le père d'Addy décide alors d'aller consulter le chaman, et là encore, lorsque ce dernier prend la parole, il introduit de la *mimesis* au cœur de la *diégèsis* :

---

<sup>1322</sup> *Loc. cit.*, « H'MEEN: Lo que tienes que hacer, es juntar las hojas secas de la chaya, romero, cinco cabellos de tu esposa, albahaca y cinco semillas de ciruela tuzpana. Lo juntas todo, lo asas en el comal y lo mueles muy bien: que quede fininito. Guardas la ceniza en un frasquito rojo y, cuando tu mujer salga por las noches a espantar, agarra la cabeza y le pones la ceniza en toda la orilla de la garganta. ¡Ah!, y dejas la cabeza con el cuello hacia arriba.

RAÚL: Así lo hizo don Laureano y cuando doña Eduvigés regresó no se pudo poner la cabeza y se quedó llorando en la puerta. Como ladrido de perrito aullaba la señora bruja. Don Laureano salió y muy enojado le preguntó: "¿Por qué lo haces?, ¿Te gustaría que te asusten a ti?, ¿Qué tal que un día que vuelves y ya se robaron tu cabeza?, ¿Vas a andar siempre sin cabeza?" Mirándola muy feo, de veras enojado, don Laureano lavó el cuello de la cabeza con agua de cenote y así doña Eduvigés pudo ponérsela. Desde ese día escarmentó y ya nunca más se la volvió a quitar ». Je traduis.

<sup>1323</sup> *Loc. cit.*, « JUAN: Es raro ese cuento, ¿cómo iba a llorar si no tenía cabeza? RAÚL: No lo sé. Así nos lo contaban antes y nosotros lo creíamos ». Je traduis.

H'MEEN : Le dieu des montagnes est très en colère, parce que les champs de blé ont défiguré la terre. Si vous voulez revoir la fille, vous devez demander pardon à la terre et faire une cérémonie en son honneur. Vous devez à nouveau faire des cérémonies pour demander l'autorisation à la terre de semer. Parce que même si la terre reste de la terre, elle aime qu'on la respecte !

ADDY : Le jour suivant, tout le monde s'est rendu au champ de blé. Ils ont offert aux quatre points cardinaux de la soupe et ont demandé pardon à la terre. De retour avec le sorcier, celui-là dit :

H'MEEN : Demain, à midi, la fille va réapparaître sur le chemin où elle a disparu. [...] N'allez pas lui demander où elle était parce que sinon elle mourra dans l'instant.<sup>1324</sup>

Ainsi, Addy, dans son monologue, raconte au passé l'histoire de Lala, une histoire qui ressemble davantage à une allégorie d'ailleurs qu'à une anecdote, dans la mesure où Addy précise que si Lala est revenue saine et sauve et a pu raconter son histoire, sans pour autant préciser ce qu'il s'était passé lors de sa disparition, elle ne savait plus s'il s'agissait de sa propre histoire ou de celle de « n'importe quelle autre fille du village qui devait traverser la montagne pour acheter du beurre »<sup>1325</sup>. Addy conclut son récit en disant qu'« à l'image du chat et de la montagne qui sont traîtres, la terre aussi s'énerve et il faut la respecter, même si c'est de la terre »<sup>1326</sup>. Le récit d'Addy prend alors des allures de parabole que le personnage du *h'meen* vient entrecouper, ou illustrer, par une parole au présent. Tout comme Platon le commentait au sujet de l'*Iliade* d'Homère, le récit diégétique, indirect, au passé, et à la troisième personne, se voit renforcé par des épisodes mimétiques, où la parole est au présent et à la première personne, et *diégèsis* et *mimesis* se côtoient.

J'identifie le même type d'alternance, dans la scène intitulée « El pozo », où Conchi réalise un monologue dans lequel elle raconte un souvenir de son enfance. Elle explique que chez elle, il y avait un puits que partageaient sa famille et les voisins. Un jour, son père a décidé de couvrir le puits avant que la nuit ne

---

<sup>1324</sup> *Loc. cit.*, « H'MEEN: El señor de los montes está muy enojado porque han hecho muchos desfiguros en las milpas. Si quieren volver a ver a la niña tienen que pedir perdón a la tierra y hacer una ceremonia para ella. Deben volver a hacer las ceremonias para pedir permiso a la tierra para sembrar. ¡ Porque aunque la tierra es tierra le gusta que la respeten !

ADDY: Todos se fueron a la milpa al día siguiente. Ofrendaron a los cuatro puntos cardinales pozole agrio y pidieron perdón a la tierra. De regreso con el brujo este les dijo:

H'MEEN: Mañana al medio día van a volver al camino donde desapareció la niña. Vuelvan a poner el frasco donde lo encontraron y ella volverá a recogerlo. Eso sí, no le vayan a preguntar en dónde estuvo porque ella caerá muerta en ese instante ». Je traduis.

<sup>1325</sup> *Loc. cit.*, « cualquier otra del pueblo que cruzara por el monte para comprar manteca ». Je traduis.

<sup>1326</sup> *Loc. cit.*, « como el gato y el monte son traicioneros, la tierra también se enoja y hay que respetarla aunque sea tierra ». Je traduis.

tombe. Ce jour-là, sa mère s'est retrouvée prise de fièvre et a commencé à tenir des propos incohérents et à faire des choses étranges. Conchi dit :

CONCHI : [...] Maman faisait la lessive, elle était pressée et n'avait pas remarqué qu'il faisait déjà nuit. Elle était en train d'étendre les draps lorsqu'un vent fort lui en a arraché un des mains et l'a déposé sur la margelle du puits. Elle a été prise d'un grand frisson, et pire encore lorsqu'elle a vu que le drap se gonflait et prenait comme la forme d'une personne ou d'un fantôme. Il s'est mis debout sur la margelle et avec le vent il a glissé au sol et s'est dirigé vers maman. Quand il a été près d'elle, le drap est tombé au sol et sous le tissu se trouvait un homme noir comme du charbon.

HOMME : Tu me donnes du feu ?

Maman a attrapé un tison sur le feu et l'a tendu à l'homme noir. Ses yeux étaient comme deux flammes et, plus que noir, son corps était couvert de poils. Maman a jeté le tison et a couru vers la maison, mais elle avait beau courir, d'un pas l'homme l'a rattrapée. Il était sur le point de toucher la tête de maman lorsque ma grand-mère a allumé la lumière et l'homme a disparu. Maman était jaune, avait de la fièvre et tremblait, mais elle ne laissait toujours pas papa sortir dans la cour avec sa machette. Elle dit que rien ne blesse ces esprits, pas même le coup d'un fusil de chasse, rien. Le lendemain, nous avons trouvé le linge par terre et le drap blanc était tout taché.<sup>1327</sup>

Le personnage de l'homme, incarnant l'esprit ou le fantôme dont parle Conchi, interrompt donc son récit, et là encore la *mimesis* s'introduit subrepticement dans la *diégèsis*.

Dans la scène intitulée « Los Perros », Juan, dans son monologue, explique que les chiens ont le pouvoir de voir les « esprits, le mauvais vent ou la brume empoisonnée qui accompagne la mort. C'est pourquoi ils hurlent comme s'ils pleuraient Les maîtres ne devraient alors pas les gronder, car l'œil humain ne peut

---

<sup>1327</sup> *Loc. cit.*, « CONCHI: Mamá estaba lavando la ropa, estaba muy apurada y no se fijó que ya era de noche. Estaba tendiendo las sábanas cuando un viento fuerte le arrebató una de las manos y la depositó en la boca del pozo. Un escalofrío erizó a mamá y peor cuando vio que la tela se empezó a inflar... y agarró forma como de persona; como un fantasma. Se paró en el brocal y con el viento se deslizó al suelo y caminó hacia mamá. Cuando ya estaba cerca de ella la sábana cayó al suelo y debajo de la tela había un hombre negro como el carbón.

HOMBRE: ¿Me das lumbre?

Mamá agarró un tizón del comal y lo acercó al hombre negro. Sus ojos eran como dos llamas y, más que negro, su cuerpo estaba cubierto de pelos. Mamá tiró el tizón y corrió a la casa, pero ella corría y con un paso el hombre la alcanzaba. Ya iba él a tocarle la cabeza a mamá, cuando la abuela prendió la luz y el hombre desapareció. Mamá estaba amarilla, tenía calentura y temblaba, pero aún así no dejó que papá saliera al patio con su machete. Dice que a esos espíritus ningún filo les hace daño, ni el tiro de escopeta, nada. Al día siguiente encontramos el lavado tirado y la sábana blanca estaba toda entiznada ». Je traduis.

pas voir ce qu'eux voient »<sup>1328</sup>. Il parle ensuite d'une femme qui réprimandait son chien, car il aboyait beaucoup. Elle avait beau regarder par la fenêtre, elle ne comprenait pas pourquoi il hurlait ainsi alors qu'il n'y avait personne dehors. Juan donne alors la parole à cette femme qui entremêle sa voix à celle de Juan :

SEÑORA : Qu'est-ce y a l'chien ? Tu d'viens dingue ? Y a personne là... Tais-toi et laisse-moi dormir.

JUAN : Juste après le chien recommença et grinça des dents comme s'il voyait quelque chose d'horrible.

SEÑORA : *Sho ! Macachí pec.*<sup>1329</sup>

JUAN : Mais la femme commença à l'observer, et à regarder ce pour quoi le chien aboyait. Quelqu'un lui dit que si elle mettait la chassie des yeux de son chien sur son œil à elle, elle pourrait voir ce qu'il voyait. Elle le fit [...] et ce qu'elle vit la laissa sans voix d'étonnement. Au bout de quinze jours, elle put à nouveau parler et raconta tout ce qu'elle avait vu.

SEÑORA : J'ai vu tous ceux qui sont morts errer autour de la maison. J'ai vu la mort laver ses os dans le cénote. J'ai vu la nuit devenir plus noire et avaler dix personnes. J'ai vu un groupe d'hommes enchaînés ramper dans la rue. J'ai vu la mort tendre la main vers moi pour m'emmener, mais ensuite je l'ai vue s'éloigner quand mon chien a grogné et mordu ses os transparents.<sup>1330</sup>

Ici aussi, la *mimesis* s'insère donc au milieu de la *diégèsis*. Je constate le même phénomène dans la partie intitulée « Los Aluxes ». Raúl y réalise un monologue au sein duquel il présente la légende des aluxes, des petites figurines de terre construites par les Mayas, à qui ils ont donné vie, et qui résident désormais dans la montagne. Le monologue est interrompu par un dialogue entre Raúl et sa grand-mère, prenant la forme d'une reviviscence d'un souvenir, que voici :

---

<sup>1328</sup> *Loc. cit.*, « Los perros pueden ver a los espíritus, el mal viento o la neblina venenosa que acompaña a la muerte. Por eso aúllan como llorando. Los amos no deben regañarlos porque el ojo humano no puede ver lo que ellos sí ». Je traduis.

<sup>1329</sup> Signifie, en langue maya, « silence ! Ferme-la ».

<sup>1330</sup> Conchi León, « Piedra de Lluvia », *op. cit.* « SEÑORA : X'la perro, ¿tas quedando loco? No hay nadie allá... cállate y déjame dormir.

JUAN: Al poco rato el perro empezaba otra vez y hasta trincaba los dientes como si estuviera viendo algo muy horrible.

SEÑORA: Sho! Macachí pec.

JUAN: Pero la señora lo empezó a observar y se obsesionó con ver a lo que el perro ladraba. Alguien le dijo que si se ponía la lagaña del perro en el ojo ella también iba a poder ver lo mismo. Así lo hizo y en la noche, cuando el perro empezó a ladrar, se asomó para regañarlo y lo que vio la dejó muda de la impresión. A los 15 días volvió a hablar y pudo contar todo lo que había visto.

SEÑORA: Vi a todos los que murieron rondando por la casa. Vi a la muerte lavando sus huesos en el cenote. Vi la noche volverse más negra y tragarse a 10 personas. Vi a un grupo de encadenados que se arrastraban por toda la calle. Vi a la muerte cuando estiró su mano para llevarme, pero luego la vi alejarse cuando mi perro le trincó los dientes al lanzarle una mordida a sus huesos transparentes ». Je traduis.

GRAND-MÈRE : Qu'est-ce qu'il se passe mon fils ? Pourquoi tu pleures ?  
RAÚL : Ils m'ont jeté une pierre !  
GRANDMA : Où ça ?  
RAÚL : Dans les montagnes.  
GRAND-MÈRE : Non mon fils, où est-ce que tu l'as reçue ?  
RAÚL : Sur la tête !  
GRAND-MÈRE : C'est un Alux et, si tu perds trop de temps à pleurer, quand on reviendra au champ de maïs, il sera parti !  
RAÚL : J'avais peur, mais j'ai dit à ma grand-mère que je voulais le voir. Elle m'a fait un signe et je l'ai accompagnée au coin du feu. Là, nous avons mis de la cendre dans une gourde et on l'a répandue autour du champ de maïs. Le lendemain, nous sommes retournés regarder et dans les cendres nous avons vu de très petites empreintes de pas.  
GRAND-MÈRE : Je te l'avais dit, c'est un Alux. Nous allons lui mettre une gourde d'eau et de la soupe pour qu'il sache que nous l'avons trouvé, et comme ça, il va protéger le champ de maïs tout au long de l'année. Bien sûr, n'oublie pas, chaque jour ; sa soupe et son eau pour qu'il ne te jette pas une autre pierre sur la tête.<sup>1331</sup>

Raúl conclut, en parlant de Dimas, celui qui tient la boutique. Il explique que l'on raconte qu'il a pêché un Alux, et qu'il le garde dans une bouteille. Raúl précise qu'il n'a pas été voir l'Alux, parce qu'il aurait eu envie de le relâcher s'il était encore en vie, et qu'il en aurait voulu à Dimas de l'avoir capturé, s'il avait trouvé l'Alux décédé. Tout se passe comme si Raúl réalisait un long monologue diégétique, et que ce dernier s'interrompait momentanément, pour laisser place à un moment mimétique, où Raúl rejoue un souvenir avec sa grand-mère. Enfin, la dernière occurrence de cette imbrication de la *mimesis* et de la *diégesis* a lieu lors de la scène s'intitulant « El Soch »<sup>1332</sup>. Lors de cette scène, Conchi raconte la manière dont les Mayas perçoivent la chouette. Selon elle, il s'agit d'un présage de mort : une chouette vole au-dessus d'une maison, la nuit, lorsqu'elle a choisi lequel de ses membres elle allait emporter avec elle. Afin de se prémunir contre la mort, les Mayas préconisent alors, selon Conchi, de dormir sur le ventre.

---

<sup>1331</sup> *Loc. cit.*, « ABUELA: ¿Qué pasa hijo? ¿Por qué lloras?

RAÚL: ¡Es que me dieron una pedrada!

ABUELA: ¿Dónde?

RAÚL: En el monte.

ABUELA: No hijo, ¿que dónde te dieron la pedrada?

RAÚL: ¡En mi cabeza!

ABUELA: ¡Es un Alux y, si tardas llorando, cuando regresemos a la milpa él ya se habrá ido!

RAÚL: Me asusté, pero le dije a la abuela que quería verlo. Ella me hizo una seña y la acompañé hasta el comal. Ahí pusimos un poco de ceniza en una jícara y la esparcimos por la milpa. Al día siguiente regresamos a mirar y en la ceniza vimos huellas de pies muy pequeños:

ABUELA: Te lo dije, es un Alux. Vamos a ponerle su jícara de agua y pozole para que sepa que ya lo encontramos, ahora él va a proteger la milpa de todo el año. Eso sí, no lo olvides, todos los días su pozole y su agua para que no te dé otra pedrada en la cabeza ». Je traduis.

<sup>1332</sup> *Soch* en langue maya signifie la chouette.

CONCHI : [...] Hier soir, le *Soch* a chanté chez moi. Je me suis levée très vite et j'ai vu que tout le monde dormait sur le ventre, enfin presque tout le monde... Ma grand-mère était allongée sur le dos et regardait les lames du plafond ; le *Soch* se tenait là, sur une lame en bois. Tous deux avaient l'air de parler en silence. J'avais peur, mais grand-mère m'a caressé les cheveux et a commencé à chanter une chanson :

Entre les ailes du vent blessé,  
Notre Tunkul ne vient plus à résonner.  
Si ça ne résonne plus, mon bien aimé  
Ce n'est pas que nous oublions ton ciel bleuté.<sup>1333</sup>

S'ensuit un dialogue entre Conchi et sa grand-mère :

CONCHI : Grand-mère, le vent a-t-il des ailes ?

GRAND-MÈRE : Oui Conchita, de grandes ailes qui t'embrasseront toujours pour que tu te souviennes de moi quand je partirai.

CONCHI : Et elle me serre fort dans ses bras, à tel point que nous pleurons toutes les deux, et comme lorsque nous nous disons au revoir. Où vas-tu grand-mère ?

GRAND-MÈRE : Ah ! Regarder les feuilles de ceiba et me rafraîchir sous son ombre. Tu te souviens quand je m'asseyais sous le tamarin ? Eh bien, je vais m'asseoir là.

CONCHI : Tu ne reviendras pas ?

GRAND-MÈRE : Si, je ne quitte pas ma terre. Je vais et je reviens.

CONCHI : Tu peux me laisser tes histoires ?

GRAND-MÈRE : Je te les laisse, mais cherche les ailes du vent. Cherche-les et apprends que parfois elles sont blessées et que le vent pleure, prête attention et tu les verras. Quand tu les découvriras, chante-moi cette chanson et le vent m'amènera jusqu'à toi.

CONCHI : Oui grand-mère. Oui je chante.

GRAND-MÈRE : Tu dois le faire, aucune de tes sœurs n'a appris mes chansons. Seulement toi. Je t'ai appris à écouter le vent et à comprendre ce que dit la terre, la pluie, les animaux, la lune... Tout parle, mais toutes les oreilles n'écoutent pas... N'arrête pas d'écouter.<sup>1334</sup>

---

<sup>1333</sup> Conchi León, « Piedra de Lluvia », *op. cit.* « CONCHI: [...] Anoche cantó el Soch en mi casa. Me levanté muy rápido y vi que todos dormían boca abajo, bueno casi todos... La abuela estaba acostada boca arriba y miraba las láminas del techo; ahí, en una madera, estaba parado el Soch. Los dos se veían como si platicaran en silencio. Me asusté pero la abuela me acarició el cabello y empezó a cantar una canción:

Entre las alas del viento herido  
Ya no resuena nuestro Tunkul.  
Si no resuena mi bien querido  
No es que olvidemos tu cielo azul ». Je traduis.

<sup>1334</sup> *Loc. cit.*, « CONCHI: Abuela, ¿el viento tiene alas?

ABUELA: Sí Conchita, unas alas grandes que te abrazarán siempre para que te acuerdes de mí cuando me vaya.

CONCHI: Y me abraza fuerte, tanto que lloramos las dos, como cuando nos despedimos. ¿A dónde vas abuela?



Conchi reprend ensuite le fil de son monologue au contenu poétique, elle y pleure la mort de son aïeule, et y entonne sa chanson, pour enfin évoquer le vent « qui est parfois blessé et parfois content »<sup>1335</sup>. Elle dit que « la différence, c'est [sa] grand-mère qui la [lui] a apprise : tout comme la magie de [sa] terre et à chanter »<sup>1336</sup>.

Ainsi, si à sept reprises, je repère une intrusion de moments mimétiques au sein de la narration, je n'en conclus pas pour autant qu'il s'agit d'une épiscisation du drame : je parlerais plus volontiers de sa rhapsodisation pour reprendre le terme de Jean-Pierre Sarrazac. Ce dernier rappelle les définitions initiales de la rhapsodie :

Rhapsodage – Action de rhapsoder, de mal raccommoder.

Rhapsode – Terme d'antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de *l'Iliade* et de *l'Odyssee*...

Rhapsoder – Terme vieilli. Mal raccommoder, mal arranger.

Rhapsodique- qui est formé de lambeaux, de fragments.

Littré.

Rhapsodie – 1° Suite de morceaux épiques récités par les rhapsodes. 2° Pièce instrumentale de composition très libre.

Petit Robert.<sup>1337</sup>

Il entend alors par drame rhapsodique un drame qui mêlerait les modes épique, dramatique et lyrique, qui se caractériserait par sa liberté formelle, un drame qui travaillerait « dans l'hétérogène, le disparate et l'indépendance des parties »<sup>1338</sup>. Si j'ai montré comment le mode épique – que j'ai appelé diégétique –

---

ABUELA: ¡Uy! A mirar las hojas de la ceiba y a refrescarme bajo su sombra. ¿Te acuerdas cuando me sentaba bajo el tamarindo? Así me voy a sentar allá.

CONCHI: ¿No vas a regresar?

CONCHI: Sí. Yo no me voy de mi tierra. Voy y vuelvo.

CONCHI: ¿Me dejas tus historias?

ABUELA: Te las dejo, pero busca las alas del viento. Búscalas y aprende que a veces van heridas y el viento llora, pon atención y lo vas a descubrir. Cuando lo descubras cántame esa canción y el viento me traerá contigo.

CONCHI: Sí abuela. Sí canto.

ABUELA: Tienes que hacerlo, nadie de tus hermanas aprendió mis canciones. Sólo tú. A ti te enseñé a escuchar el viento y a entender las cosas que dice la tierra, la lluvia, los animales, la luna... Todo habla pero no todo oído escucha... No dejes de escuchar ». Je traduis.

<sup>1335</sup> *Loc. cit.*, « que a veces va herido y a veces va contento ». Je traduis.

<sup>1336</sup> *Loc. cit.*, « La diferencia me la enseñó mi abuela: como me enseñó la magia de mi tierra y como me enseñó a cantar ». Je traduis.

<sup>1337</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Courtry, Circé, 1999, p. 21.

<sup>1338</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 329.

et le mode dramatique – que j'ai appelé mimétique – se côtoyaient, s'interrompaient l'un l'autre, s'entremêlaient dans *Piedra lluvia*, j'aimerais également signaler la présence du mode lyrique. Aux côtés du monologue poétique de Conchi dans « El Soch » qui convoque également le chant, je remarque que le tableau appelé « El Huay pec », s'offre comme un long poème récité par Addy racontant son rêve, ou peut-être la réalité, concernant un chien qui aurait fait intrusion dans son sommeil. Je considère également que les prières prononcées dans le tableau « El Mal viento »<sup>1339</sup> et dans celui nommé « Piedra grabada de lluvia »<sup>1340</sup>, peuvent s'inscrire dans le mode lyrique. De plus, comme je l'ai signalé, le texte de Conchi León se découpe moins en scènes qu'en seize tableaux, qu'en seize fragments, indépendants les uns des autres. Ces fragments se présentent comme des souvenirs, des légendes, des contes, que le personnage appelé Conchi coud entre eux, à la manière du rhapsode. Ce personnage porte le même nom que la dramaturge, et je dirais qu'il est fait à son image, qu'il en est le double dramatique. En effet, non seulement le personnage dit être l'auteur de la pièce qu'elle livre au public, mais elle reprend également les paroles de Conchi León elle-même, données dans le paratexte que voici :

*Au lecteur : ce texte raconte les histoires, les rites, les mythes que ma grand-mère avait l'habitude de me conter. Ils font tous partie de la culture maya, certains sont restés dans ma mémoire, d'autres sont le fruit d'une documentation dans divers ouvrages. [...] Dans notre mise en scène [...] nous avons utilisé [...] un grand livre qui nous unissait tous du début à la fin.*<sup>1341</sup>

Or, Conchi dit également :

---

<sup>1339</sup> « Vientos malignos, sálganse de aquí.

Vientos malos de las cuevas, sálganse de aquí.

Viento amarillo sal de aquí.

Sal de aquí fiebre mala. Sal de aquí, mal de la bilis.

Sal de aquí, mal del cuerpo. Sálganse de aquí vientos malos y enfermedades.

Tranquilen y dejen contento a este bautizado », Conchi León, « Piedra de Lluvia », *op. cit.*

<sup>1340</sup> *Loc. cit.*, « Con la verdad de mis sentimientos.

Llamo a los puntos cardinales del cielo.

Llamo al pie de este altar.

A los señores vientos.

Al trueno celeste.

A la piedra grabada de la lluvia.

Al santo rocío de la lluvia.

A la nube presurosa.

Al Santo Chaáck.

Le pido que caiga la sagrada lluvia, para que tengamos semilla pura y grano sagrado.

Les pido que reciban nuestras ofrendas.

Estas ofrendas que hemos hecho en esta tierra, para que nos regalen la bondad de la lluvia, para la santa tierra ».

<sup>1341</sup> *Loc. cit.*, « Al lector: este texto cuenta las historias, ritos y mitos que mi abuela solía contarme. Todos ellos son parte de la cultura maya, algunos se quedaron en mi memoria y otros fueron documentados en distintos libros. [...] En nuestra puesta, [...] usamos [...] un gran libro que nos unía a todos al principio y al final ». Je traduis.

CONCHI : Ma grand-mère m'a raconté des histoires sur mon peuple, mes ancêtres, les esprits qui habitent les montagnes et les animaux qui habitent le monde. Tout comme elle cousait ses *hipiles* avec du fil à broder, elle a cousu des histoires et des chansons dans ma mémoire. Je ne sais pas comment elle a fait, mais elles sont là avec son sourire et ses cheveux blancs. Je les laisse dans cette pièce parce que j'ai peur que, comme ma grand-mère a disparu un jour, ses histoires disparaissent de ma tête et que personne ne les raconte à nouveau.<sup>1342</sup>

Au dernier tableau, dans un moment que Bertolt Brecht aurait sûrement qualifié de distanciation épique, le personnage donne son nom complet qui est aussi celui de l'autrice et nomme explicitement l'œuvre à laquelle le public assiste :

CONCHI : Je souhaite que ma grand-mère soit heureuse sous le ceiba, tout comme je le suis moi, en me rappelant ses histoires. Elle ne me l'a pas dit, mais aujourd'hui je le sais et je l'écris dans cette œuvre : « Nos désirs sont plus près de ce que nous nous imaginons ». J'ai voulu que tu me lises et aujourd'hui je t'offre mon œuvre : *Piedra de lluvia* de Conchi León.<sup>1343</sup>

C'est alors, non seulement, parce que le personnage de Conchi s'offre comme le double dramatique de Conchi León dont il porte le nom, et dont il présente le texte, mais également parce qu'il rassemble et rapièce des souvenirs cousus dans sa mémoire par sa grand-mère à la manière d'un *hipil*, que je le considère comme le rhapsode de cette œuvre. Or, selon Jean-Pierre Sarrazac, « l'intervention du principe rhapsodique dans le drame est très variable, elle se décline de multiples façons »<sup>1344</sup>, dont celle du personnage-rhapsode qui « se présente fréquemment [...] comme un personnage biographique »<sup>1345</sup>. Ce personnage, toujours selon Jean-Pierre Sarrazac, se caractérise par sa proximité avec l'auteur ou l'autrice, dont il « constitue une émanation [...] tout en restant une instance indépendante »<sup>1346</sup>. Le personnage-rhapsode « règle toutes les opérations d'assemblage, de montage d'éléments disparates »<sup>1347</sup>, à l'image du

---

<sup>1342</sup> *Loc. cit.*, « CONCHI: Mi abuela me regaló historias de mi pueblo, de mis antepasados, de los espíritus que habitan el monte y de los animales que habitan el mundo. Así como cosía sus hipiles de hilo contado, me cosió historias y canciones en la memoria. No sé cómo le hizo pero están ahí junto con su sonrisa y su pelo blanco. Yo las deajo en esta obra porque me preocupa que, como un día desapareció mi abuela, sus cuentos desaparezcan de mi cabeza y no los vuelva a narrar nadie ». Je traduis.

<sup>1343</sup> *Loc. cit.*, « CONCHI: Deseo que mi abuela sea feliz bajo la ceiba, como lo soy yo al recordar sus historias. Ella no me lo dijo pero hoy lo sé y lo escribo en esta obra: "Nuestros deseos están más cerca de lo que nos imaginamos". Yo deseé que me leyeras y hoy te regalo mi obra: Piedra de lluvia de Conchi León ». Je traduis.

<sup>1344</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernad-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 315.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>1346</sup> *Loc. cit.*

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 311.

romancier qui, déléguant au narrateur cette tâche, « prend ouvertement en charge le fil du récit [...], va décider de l'enchaînement de l'action, des descriptions et des dialogues »<sup>1348</sup>. Le personnage-rhapsode « crée du découpage, presque du dépeçage [...], assemble, tout en laissant bien voir les coutures »<sup>1349</sup>. Ainsi, parce que Conchi, surtout au début et à la fin de la pièce, se présente comme l'autrice de *Piedra de lluvia*, et parce qu'elle coud bout à bout ses souvenirs – le champ lexical de la couture est d'ailleurs employé par le personnage lui-même –, je la considère comme le rhapsode de cette œuvre, que je qualifie alors bien de rhapsodique.

Mais ce que Conchi empièce, coud, lie, ce ne sont pas uniquement des souvenirs, ce sont des mythes, des légendes, des croyances et contes appartenant à la culture maya, comme l'autrice le signale. Il s'agit, d'une part, d'histoires prenant la forme d'anecdotes, celles qui se transmettent de génération en génération, ou entre amis, et que l'on prend plaisir à raconter et à écouter. Parmi ces anecdotes, il y a celle de « la femme qui enlève sa tête », celle « du puits », de Lala et du « dieu des montagnes », qui toutes trois donnent leur titre à un tableau, ou encore celle de l'homme poursuivi par une vipère que voici :

Une fois, un paysan est entré dans le champ d'une vipère et quand elle s'en est aperçue, elle s'est mise à le poursuivre. Comme le paysan courait très vite, le serpent s'est mordu le bout de la queue, a formé un cercle et s'est mis à tourner ; comme un cerceau, et à tourner encore. Le paysan, voyant que le serpent allait l'atteindre, a enfoncé sa machette dans le sol et a posé son chapeau sur la poignée. Quand le serpent est arrivé et qu'il a vu ça, il a pensé que c'était lui, et il s'est jeté dessus : il a alors été fendu en deux par le tranchant de la machette.<sup>1350</sup>

Il s'agit également d'une conception particulière des animaux et de leurs pouvoirs. Comme je l'ai déjà mentionné, les chiens peuvent voir ce que l'œil humain ne perçoit pas – à savoir la mort et ceux et celles qu'elle a emportés –, la chouette près d'une maison annonce le décès de quelqu'un, et les chats peuvent avaler les âmes des êtres humains prenant, pendant leur sommeil, la forme d'un papillon. Conchi assemble également des conseils, que d'autres appelleraient peut-être des superstitions ou des croyances : dormir sur le ventre pour ne pas se

---

<sup>1348</sup> *Loc. cit.*

<sup>1349</sup> *Loc. cit.*

<sup>1350</sup> *Loc. cit.*, « Una vez un campesino se metió al terreno de una víbora y cuando ésta lo descubrió lo empezó a perseguir. Como el campesino corría muy rápido, la serpiente se mordió la punta de su cola, formó un círculo y empezó a girar ; como un aro giraba. El campesino, viendo que ya lo iban a chicotear, clavó su machete en la tierra y puso su sombrero en el mango. Entonces cuando la serpiente llegó y lo vio, creyó que era él, y lanzó el chicotazo: quedando partida en dos por el filo del machete ». Je traduis.

faire emporter par la chouette – allégorie de la mort – ; prendre soin de son ombre, en ne la laissant pas être piétinée par quelqu'un pour éviter les maux de tête ; veiller à ce qu'elle ne se reflète pas sur une tombe, pour rester en vie. Conchi donne également la parole à Juan qui dispense quelques conseils sur la manière d'agir face au mauvais vent. Il dit :

JUAN : On frappe à la porte, tu l'ouvres et tu ne vois personne. Il ne faut pas ouvrir, le mauvais vent peut entrer. Ce que tu dois faire, c'est demander en hurlant : « Qui est-ce...? » Si personne ne répond, attends un autre moment et demande à nouveau, et dis : « Pas aujourd'hui, merci, un autre jour » ; et le mauvais vent ira à une autre porte. Parfois il y a de très mauvais vents qui te répondent, mais si tu ne reconnais pas la voix il ne faut pas ouvrir, c'est peut-être l'un d'entre eux. Parfois, le mauvais vent peut truquer sa voix et faire semblant d'être quelqu'un que tu connais, tu dois alors lui poser des questions, mais n'ouvre pas, même pas la fenêtre, car le mauvais vent peut entrer chez toi.<sup>1351</sup>

J'ai déjà commenté que le concept de vent désigne, dans la cosmovision maya actuelle, une énergie cosmique, impalpable, invisible, que les chamans considèrent comme des êtres, prenant parfois une forme humaine. Le *mal viento* me semble alors recouper plusieurs notions : il s'agit, d'une part, de ce qui produit des maux physiques, ou des maladies, comme le suggère Alfonso Villa Rojas<sup>1352</sup>, et d'autre part, de la malchance, du malheur : el *mal viento* peut, par exemple, ruiner les récoltes, ou empêcher la pluie de tomber, ce pourquoi , « durant les *ch'a cháak-es*<sup>1353</sup>, on répand la fumée d'un cigare contre le mauvais vent, et s'il n'y a pas de cigare, on utilise du tabac »<sup>1354</sup>, comme le précise Marianne Gabriel. Michel Boccara<sup>1355</sup>, en interviewant différents *h'meen*, hommes ou femmes, montre bien comment cette notion d'air ou de vent se trouve au cœur de la cosmovision maya

---

<sup>1351</sup> *Loc. cit.*, « JUAN: Tocan a la puerta, abres y no ves a nadie. ¡No debes abrir!, el mal viento puede entrar. Lo que tienes que hacer es preguntar gritando: "¿ Quién es...?" Si nadie te contesta espera otro rato y vuelves a preguntar, si nada, dices: "Hoy no, gracias, otro día" y el mal viento se va a otra puerta. A veces hay vientos muy malos que te contestan, pero si no reconoces la voz no debes abrir, puede ser uno de ellos. A veces puede fingir la voz y hacerse pasar por alguien que conoces, pregúntale cosas pero no abras, ni siquiera la ventana, porque el mal viento puede meterse en tu casa ». Je traduis.

<sup>1352</sup> Alfonso Villa Rojas, *op. cit.*

<sup>1353</sup> Les cérémonies pour demander de la pluie.

<sup>1354</sup> Marianne Gabriel, « El uso ritual de alcohol, tabaco, cacao e incienso en las ceremonias agrarias de los mayas yucatecos contemporáneos », *Estudios de cultura maya*, vol. 29, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, p. 173-174. « En los *ch'a cháak-es* [las ceremonias de petición de lluvia], se reparte el cigarro por el mal viento, si no hay cigarro se utiliza el tabaco ». Je traduis.

<sup>1355</sup> Voir : Michel Boccara et María Candelaria Pech Witz, « El conocimiento de los meno'ob y el poder del aire (ik') », *Estudios de Cultura Maya*, vol. 55, 2020, p. 255-288. Voir également : Michel Boccara, « Tradición, improvisación y modernidad en el chamanismo maya yucateco : el arte suhuy de Juan Cob, h'meen de Yaxcabá », *op. cit.*

actuelle, de par la place qu'elle prend au sein du système de guérison et des pratiques chamaniques contemporaines, dans le Yucatán.

Par ailleurs, un tableau entier de *Piedra de lluvia* est consacré aux *aluxes* dont Raúl conte l'histoire :

RAÚL : Dans l'ancien temps, les Mayas faisaient des pyramides, des dessins sur les pierres, et des sacrifices dans les cenotes. Il y a peu, j'ai appris qu'ils faisaient aussi des poupées d'argile, comme des petits nains. Ils les aimaient tant qu'ils ont décidé de leur donner vie pour jouer avec eux. Ils ont alors fait couler une goutte de sang de leur cœur et l'ont laissée tomber sur la bouche de leurs poupées : à mesure que ces dernières buvaient le sang, elles prenaient vie. Ils leur ont donné le nom d'*Aluxes*, et ils en font beaucoup, les laissant courir dans la région d'Uxmal et de Chichén Itzá. Les *Aluxes* adorent jouer à cache-cache et partent dans la montagne dans l'attente qu'on les trouve. Les Mayas ont disparu, personne ne sait comment et où ils sont partis mais leurs jouets, les *Aluxes*, sont restés dans le Yucatán.<sup>1356</sup>

Or, cette légende que narre Raúl correspond à une croyance « très répandue dans l'aire maya »<sup>1357</sup>, et dans le Yucatán que Nancy Beatriz Villanueva étudie dans son article « La concepción de los aluxes, según niños de ascendencia maya yucateca ». Elle y explique que les aluxes sont des :

petits personnages de la cosmogonie maya, dont la fonction fondamentale est de prendre soin du maïs et, plus généralement, des parcelles de terre cultivée des agriculteurs. Ils font partie des êtres incorporels ou surnaturels qui peuplent la montagne, et qui prennent la forme de poupées d'argile durant leurs moments de repos. Le terme dérive de la pluralisation de *alux* au singulier, suivant les règles grammaticales de la langue espagnole, ou *aluxo'ob* selon la grammaire de la langue maya.<sup>1358</sup>

---

<sup>1356</sup> Conchi León, « Piedra lluvia », *op. cit.* « Antiguamente los mayas hacían pirámides, dibujos en las piedras y sacrificios en los cenotes. Hace poco supe que también hacían unos muñecos de barro, como enanitos. Les gustaron tanto que les dieron vida para jugar con ellos, así que se sacaban una gota de sangre del corazón y la dejaban caer en la boca de los muñecos: cuando estos bebían la sangre cobraban vida. Aluxes les pusieron e hicieron muchos, dejándolos correr por toda Uxmal y Chichén Itzá. A ellos les encanta jugar a las escondidas y se van al monte a esperar que los encuentren. Los mayas desaparecieron, nadie sabe cómo ni a dónde fueron, pero sus juguetes, los Aluxes, se quedaron en Yucatán ». Je traduis.

<sup>1357</sup> Nancy Beatriz Villanueva, « La concepción de los aluxes, según niños de ascendencia maya yucateca Temas Antropológicos », *Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 36 / 2, 2014, p. 97-125. « está muy difundida en el área maya ». Je traduis.

<sup>1358</sup> *Loc. cit.*, « Pequeños personajes de la cosmogonía maya, cuya función fundamental es cuidar la milpa y, más en general, las parcelas de tierra cultivada de los agricultores. Son parte de los seres incorpóreos o sobrenaturales que pueblan el monte, y que se introducen en muñecos de barro en sus momentos de reposo. El término deriva de la pluralización de su singular alux, siguiendo las reglas gramaticales de la lengua española, o aluxo'ob según la gramática de la lengua maya ». Je traduis.

Elle précise qu'en fonction des personnes qu'elle a interviewées, de leur âge, ainsi que de l'endroit dans lequel ils vivent, il existe deux versions quant à l'origine de ces *aluxes*. La première consiste à penser qu'il s'agit des premiers humains ayant peuplé le Yucatán, qui auraient survécu, grâce à leurs pouvoirs de transformation en statuettes, au grand déluge provoqué par les dieux. Cette conception assimile alors les aluxes aux *Sayanuunikob*, ceux qui dans l'obscurité auraient construit les grandes cités et temples du Yucatán et qui se seraient transformés en pierre à l'arrivée du soleil ou aux *pu'uses*, des nains un peu niais, mais aux grands pouvoirs qui seraient les premiers humains. Une seconde version, conçoit les *aluxes* comme les « formes animées des anciennes idoles mayas »<sup>1359</sup> que les *h'meenob*<sup>1360</sup> et les *chilamob*<sup>1361</sup> auraient créées lors d'un rituel magique en versant de leur propre sang sur leurs statuettes de terre. Dans cette conception les *aluxes* sont « des êtres semi-sacrés, proches des saints de la religion catholique ; et se situent entre ancêtres mythiques et dieux »<sup>1362</sup>. Cette seconde version correspond donc à celle que donne Raúl dans *Piedra de lluvia*. Par ailleurs, sa grand-mère lui conseille de faire des offrandes de soupe et d'eau dans le champ où un *alux* lui a envoyé une pierre, afin de ne plus en recevoir, mais également afin que l'*alux* protège le champ et la récolte. Or, cette fonction accordée aux *aluxes* est très répandue chez les Mayas du Yucatán selon Nancy Beatriz Villanueva. Elle explique que les paysans réalisent des offrandes aux *aluxes* qu'ils considèrent comme les maîtres de la montagne ou des champs, « afin d'éviter les maladies qu'ils pourraient occasionner »<sup>1363</sup> et afin d'éloigner les voleurs. En revanche, si les agriculteurs oublient les offrandes, les *aluxes* ne font pas leur travail et détruisent les récoltes par les maladies qu'ils envoient. Selon Nancy Beatriz Villanueva, s'il est difficile de les voir, il est plus facile de les entendre, d'autant qu'ils « jettent des pierres aux intrus qui entrent dans l'endroit qu'ils gardent et protègent »<sup>1364</sup>. Ainsi, il semblerait que le tableau de *Piedra de lluvia* consacré aux *aluxes*, réinvestisse bien les croyances mayas contemporaines autour de ces êtres.

---

<sup>1359</sup> *Ibid.*, p. 104. « formas animadas de los antiguos ídolos mayas ». Je traduis.

<sup>1360</sup> Des chamans spécialisés dans les rituels agricoles et dans la guérison.

<sup>1361</sup> Prêtres mayas réalisant des prophéties.

<sup>1362</sup> Nancy Beatriz Villanueva, *op. cit.* p. 104. « seres semisagrados, cercanos a los santos de la religión católica; los situaba entre los antepasados míticos y los dioses ». Je traduis.

<sup>1363</sup> *Ibid.*, p. 106. « para así evitar contraer enfermedades ocasionadas por ellos ». Je traduis.

<sup>1364</sup> *Loc. cit.*, « tiran piedras a intrusos que entran al sitio custodiado por ellos ». Je traduis.

Enfin j'aimerais signaler que certains tableaux comme « Piedra grabada de lluvia » et « La Ceremonia de maíz », font référence à des rituels mayas pratiqués dans la région du Yucatán, et aux croyances qui les accompagnent. Dans le tableau « Piedra grabada de lluvia », Addy raconte que lorsque la pluie vient à manquer Don Cipriano réalise une cérémonie lors de laquelle il fait une prière, pour la faire venir. Or, cette cérémonie n'est pas sans rappeler celle de *Ch'a cháak*, réalisée dans les communautés mayas du Yucatán en période de sécheresse pour faire tomber la pluie, comme le commentent Luis Didier Cox-Tamay, Eriko Yamasaki et Elma Beatriz Heredia-Campos<sup>1365</sup>. Cette cérémonie est principalement pratiquée par les cultivateurs de maïs et de blé qui font appel à un *h'meen* comme intermédiaire entre eux et les dieux. Daniel Murillo Licea et Pablo Chávez Hernández précisent que le *C'ha Cháak* repose sur une cosmovision maya selon laquelle « l'Homme n'est pas propriétaire des éléments et de la matière qui l'entourent, ses maîtres, ses gardiens, ses seigneurs sont des entités invisibles qui gardent ce qui est du domaine du tangible »<sup>1366</sup>. Il s'agit pour le *h'meen* de demander alors aux maîtres de la pluie s'ils acceptent de la faire tomber. Cette idée selon laquelle l'être humain doit respecter ce qui l'entoure et demander l'avis ou la permission aux divinités des lieux ou éléments, avant d'entreprendre une action, se retrouve également dans le tableau « El Señor de los montes ». En effet, comme je l'ai déjà signalé, il s'agit d'une parabole consistant à enseigner à respecter la terre et à lui demander sa permission avant de la cultiver. De plus, Juan dans le tableau « La Ceremonia de maíz », raconte l'histoire de sa sœur qui, se moquant de la cérémonie donnée par le *h'meen*, et riant aux éclats, s'est vue intégralement recouverte de fourmis en guise de leçon. Or, il me semble qu'il n'est pas anodin que l'insecte choisi pour cette punition soit précisément la fourmi. En effet, selon Esther Katz<sup>1367</sup>, les populations mésoaméricaines ont assimilé les grandes fourmis au maïs et à la pluie. Cette association repose sur le constat que, d'une part, le maïs nécessite de fortes pluies pour pousser, et d'autre part, que les fourmis se reproduisent au tout début de la saison des pluies. C'est alors que les fourmis font office d'intermédiaire entre ce monde et l'inframonde, qu'on leur dédie des offrandes après la récolte de maïs, et qu'on mange les reines

---

<sup>1365</sup> Luis Didier Cox-Tamay, Eriko Yamasaki et Elma Beatriz Heredia-Campos, « Plantas utilizadas en la Ceremonia Maya : Ch'a cháak », *Desde el Herbario CICY*, vol. 8, 2016, p. 167-169.

<sup>1366</sup> Daniel Murillo Licea et Pablo Chávez Hernández, « Una tradición campesina que perdura : El ritual del C'ha Cháak en los mayas de Yucatán », in *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, 2016, p. 145-159. « el hombre no es propietario de los elementos o materias que lo rodean; sus dueños, guardianes o señores son entes invisibles que custodian y tienen el dominio de lo tangible ». Je traduis.

<sup>1367</sup> Esther Katz, « Les fourmis, le Maïs et la Pluie », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, vol. 37 / 1, 1995, p. 119-132.



dans des tortillas de maïs pour appeler la pluie et avoir de bonnes récoltes. Il m'apparaît alors que Juan dans l'histoire qu'il raconte convoque cette association entre maïs, pluie et fourmis.

Ainsi, les éléments que le personnage rhapsodique coud entre eux, qu'il assemble, met en lien, sont autant d'éléments de la culture maya qui est alors visibilisée, et transmise. C'est donc à ce titre que, selon moi, la rhapsodie de *Piedra de lluvia* participe d'une revalorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité a déprécié, méprisé, rabaissé. Or, je le rappelle, la transmodernité, comprise comme un dialogue interculturel horizontal, ne peut faire l'économie d'une revalorisation des cultures que la modernité/colonialité a jugées inférieures, ou dont elle a nié l'existence. Plus encore, selon Enrique Dussel, « c'est de la culture périphérique opprimée par la culture impériale que doit naître le point de départ d'un dialogue interculturel »<sup>1368</sup>, c'est de la radicalisation de la notion d'extériorité qu'un tel projet utopique peut voir le jour. En donnant alors à voir des croyances, des contes, et des rituels de la culture maya, ce drame rhapsodique participe à une valorisation culturelle, pierre angulaire du projet transmoderne. De plus, l'hétérogénéité de ce drame dont le personnage-rhapsode coud les différents fragments, entre en écho, selon moi, avec la pluri-versalité de la transmodernité, pluri-versalité qui brise l'hégémonie épistémique de la modernité/colonialité, sa monologie et sa monotopie. La forme de pièce rhapsodique, sorte de patchwork aux éléments disparates, ressemble alors à ce monde utopique conceptualisé par Enrique Dussel, un monde pluri-versel, où les cultures, dans leur diversité, dialoguent entre elles, sans gommer leurs différences et surtout sans les hiérarchiser. Ainsi, Conchi León, en érigeant son double dramatique comme rhapsode d'un drame hétérogène procédant à une revalorisation de la culture maya, rompt, certes, avec la forme de ce que j'ai pu appeler le drame moderne et colonial, mais pas seulement. Elle rompt également avec sa rhétorique moderne, sa logique coloniale, son monologisme. Cette rhapsodisation peut alors se lire comme une déconstruction, une déliaison de ce qui constituait le drame moderne et colonial tant en termes formels qu'idéologiques, et comme l'une des modalités que peut prendre le drame transmoderne. Je ne prétends pas, pour autant, que la rhapsodisation du drame est, en elle-même, transmoderne, ce qui reviendrait à penser que depuis le carrefour naturalo-symboliste, le théâtre européen est transmoderne. Si l'idée est

---

<sup>1368</sup> Enrique Dussel, « Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación) », *op.cit.* p. 7. « Esa cultura periférica oprimida por la cultura imperial debe ser el punto de partida del diálogo intercultural ». Je traduis.

plaisante, je doute de sa véracité<sup>1369</sup>. Je formule l'hypothèse selon laquelle la rhapsodisation du drame peut être, dans certains cas, l'une des modalités du drame transmoderne, que je cherche à identifier et à définir, à l'aide de l'analyse dramaturge des œuvres constituant mon corpus.

#### 2.2.1.4. Bilenguajeo et pensamiento fronterizo

S'il me semble que la transmodernité de la rhapsodisation du drame, dans *Piedra de lluvia*, est soutenue par la revalorisation de la culture maya via les contes, légendes et histoires assemblées bout à bout, il m'apparaît également que l'intrusion de mots mayas participe de cette transmodernité. En effet, comme je l'ai souligné, Conchi León introduit, dans son texte rédigé en espagnol, des mots mayas, dont elle offre la traduction dans un lexique apparaissant à la fin de la pièce<sup>1370</sup>. J'aimerais alors m'intéresser à la portée politique de cette intrusion maya dans un texte dramatique rédigé, en majorité, en espagnol<sup>1371</sup>.

Pour ce faire, j'aimerais tout d'abord signaler, aux côtés de Walter Mignolo, que la langue a été l'un des critères d'établissement de la différence coloniale. Je rappelle que le sémiologue argentin entend par différence coloniale : « la classification de la planète en accord avec l'imaginaire moderne/colonial »<sup>1372</sup>. Il rappelle, en effet, que dans la dernière section de la *Apologética historia sumaria*, Bartolomé de Las Casas identifie quatre niveaux de barbarie, et que le second est lié à la langue et à l'alphabet. Selon Las Casas, sont ainsi qualifiées de barbares les populations qui n'adoptent pas un alphabet grec ou latin, et qui ne parlent pas une des langues liées à la chrétienté catholique. J'aurai l'occasion d'y revenir, mais je voudrais déjà signaler que cette conception de la barbarie repose sur une assimilation de l'alphabet et de la langue, d'une part, et de la connaissance, d'autre part. Selon Las Casas, seules les langues issues du latin et du grec sont susceptibles de générer de la pensée et du savoir. Certes, il peut, selon lui, exister

---

<sup>1369</sup> J'ai montré comment le théâtre épique brechtien était, dans sa conceptualisation idéologique, moderne et colonial. J'ai également montré comment le théâtre postdramatique, lorsqu'il est associé au postmodernisme, peut se lire comme un corollaire esthétique de la troisième forme de la modernité/colonialité telle que la définit Walter Mignolo.

<sup>1370</sup> J'ai d'ailleurs tenté de rendre compte de cette insertion de la langue maya au sein de la langue espagnole en faisant apparaître les termes mayas en italique dans la traduction française, et en en donnant le sens en note de bas de page.

<sup>1371</sup> J'utilise le terme « espagnol » et pas « castillan », car il me semble que cette distinction n'est effectuée qu'en Espagne. Au Mexique, c'est toujours le terme « espagnol » qui est utilisé pour se référer à la langue parlée.

<sup>1372</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, op. cit., p. 73. « Clasificación del planeta de acuerdo con el imaginario moderno/colonial ». Je traduis.

une forme de sagesse, chez les populations dont la langue vernaculaire n'est pas un dérivé du latin ou du grec, mais cette sagesse n'est pas synonyme de connaissance. Dans cette optique, comme le fait remarquer Walter Mignolo, la langue et l'alphabet sont liés à l'établissement « des limites de l'humanité », et s'opère alors un calque entre carte linguistique et carte civilisationnelle. Il note que, certes :

La collusion entre certaines langues, l'écriture alphabétique et les limites de l'humanité n'est pas quelque chose de nouveau à la Renaissance/au début de la période moderne. Ce qui était nouveau, c'est l'échelle planétaire et la longue durée pendant laquelle ces complicités s'articulent.<sup>1373</sup>

La langue sert alors à identifier une communauté, à la distinguer d'une autre, et sert de fondement à l'établissement de la hiérarchisation de la population mondiale à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ensuite, j'aimerais souligner que la langue est liée au projet d'expansion coloniale, et pour ce faire, j'aimerais relever les remarques que Walter Mignolo réalise au sujet d'Antonio Nebrija, qui, selon lui, « a écrit la première grammaire d'une des langues du système mondial moderne et a clairement lié la grammaire à la colonisation »<sup>1374</sup>. Lorsque Isabel La Catholique demande à Nebrija l'intérêt d'établir la grammaire d'une langue vernaculaire, ce dernier lui répond que l'expansion d'un Royaume doit impérativement reposer, entre autres, sur la grammaire d'une langue commune. Une telle conception n'est pas nouvelle, et selon Walter Mignolo, Nebrija la tire de Valla<sup>1375</sup>, dont il réécrit le projet. Le projet de Valla consistait à établir le lien entre reconstruction de l'empire romain et extension du latin. Selon Walter Mignolo :

Valla s'est rendu compte que la reconstruction d'un empire était un objectif qui ne pouvait uniquement s'atteindre avec les armes, c'est pourquoi il a tenté de l'atteindre avec l'expansion des Lettres. Il [...] mettait en relief le pouvoir subjuguant de la langue comme force unificatrice sur les conquêtes géographiques.

---

<sup>1373</sup> *Ibid.*, p. 366. « la convivencia entre ciertas lenguas, la escritura alfabética y los límites de la humanidad no es algo nuevo en el Renacimiento/inicios del periodo moderno. Lo nuevo era la escala planetaria y la larga duración en la que comenzaban a articularse esas complicitades ». Je traduis.

<sup>1374</sup> *Ibid.*, p. 328. « escribió la primera gramática de una de las lenguas de sistema mundo moderno y vinculó claramente la gramática a la colonización ». Je traduis.

<sup>1375</sup> Philologue italien du XV<sup>e</sup> siècle.

Valla prévoyait la récupération par Rome de ses pouvoirs perdus et prévoyait le rôle central que devait avoir l'Italie dans l'avenir.<sup>1376</sup>

Cependant, alors que la préface de la grammaire de Nebrija consistait en une réécriture de celle de Valla et de son projet, « les conditions historiques avaient changé : tandis que Valla essayait de sauver un empire en décomposition, Nebrija prédisait la construction d'un nouvel empire »<sup>1377</sup>. De plus, « Nebrija a placé le centre de l'empire en Castille et non en Italie, et a supposé que l'espagnol devait être la langue de l'empire au lieu du latin »<sup>1378</sup>. Mais à ces deux exceptions près, le projet de Nebrija rejoint « le combat de Valla contre les barbares, sa conviction que l'histoire de la civilisation est l'histoire de la langue et les liens étroits qu'il percevait entre la langue et l'empire »<sup>1379</sup>. Bien sûr, comme le signale Walter Mignolo, « il est vrai qu'en 1492, pour Nebrija, il était difficile d'anticiper beaucoup sur la future colonisation du Nouveau Monde »<sup>1380</sup>, pour autant, il devait certainement être clair pour lui « que la Castille avait l'occasion de reprendre le rôle de l'Empire romain »<sup>1381</sup>. C'est donc sur le projet de Nebrija, que, selon Walter Mignolo :

En un peu plus d'un siècle, la Castille avait étendu ses domaines à travers l'Atlantique et le Pacifique, créé une grammaire pour la langue du Royaume, qui s'étendait au-delà de la péninsule ibérique, et avait produit une histoire de la langue liée à une géographie qui situait le centre du Royaume.<sup>1382</sup>

---

<sup>1376</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, op. cit., p. 334. « Valla se dio cuenta de que la reconstrucción de un imperio era un objetivo que no se podía alcanzar únicamente por medio de las armas, por lo que trató de alcanzarlo mediante el expediente de las letras [...] y ponía de relieve el poder subyacente de la lengua como fuerza unificadora sobre las conquistas geográficas. Valla preveía la recuperación por Roma de sus poderes perdidos y predecía el papel central que debía desempeñar Italia en el futuro ». Je traduis.

<sup>1377</sup> *Loc. cit.*, « las condiciones históricas habían cambiado: mientras que Valla intentaba salvar un imperio en decadencia, Nebrija predecía la construcción de uno nuevo ». Je traduis.

<sup>1378</sup> *Loc. cit.*, « Nebrija situaba el centro del imperio en Castilla y no en Italia y suponía que el castellano iba a ser la lengua del imperio en lugar del latín ». Je traduis.

<sup>1379</sup> *Loc. cit.*, « El combate de Valla contra los bárbaros, su creencia de que la historia de la civilización es la historia de la lengua, y las fuertes conexiones que percibía entre lengua e imperio ». Je traduis.

<sup>1380</sup> *Loc. cit.*, « Ciertamente es que, en 1492, para Nebrija, era difícil anticipar mucho sobre la futura colonización del Nuevo Mundo ». Je traduis.

<sup>1381</sup> *Loc. cit.*, « que Castilla tenía una oportunidad para reclamar el papel del Imperio romano ». Je traduis.

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p. 332-333. « En poco más de un siglo, Castilla había extendido sus dominios al otro lado del Atlántico y el Pacífico, había creado una gramática para la lengua del reino, que se extendía más allá de la península ibérica, y había producido una historia de la lengua vinculada con una geografía localizada en el centro del reino ». Je traduis.

Enfin, j'aimerais mettre en lumière l'existence d'un lien entre hégémonie linguistique et hégémonie académique. En effet, comme le note Walter Mignolo, « les langues nationales liées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle aux nations européennes modernes et coloniales (anglais, français, allemand) restent les principaux lieux de la culture académique »<sup>1383</sup>, « en d'autres termes, la langue et l'érudition, dans n'importe quel pays, viennent de ceux d'où s'est répandue la mission civilisatrice »<sup>1384</sup>. Comme le fait remarquer Walter Mignolo, la vieille imbrication de la langue et de la connaissance, déjà théorisée par Villa et Nebrija, s'applique toujours aujourd'hui : la majorité des travaux scientifiques et des recherches universitaires est rédigée dans les trois langues hégémoniques que sont l'anglais, l'espagnol et le français<sup>1385</sup>. Plus encore, il précise que la colonialité crée l'idée selon laquelle la culture académique est le privilège des pays occidentaux, et que cette croyance a été tant relayée et répétée, qu'en l'espace de cinq cents ans, elle a été intégrée par les populations non occidentales qui se sont mises à « douter de leur propre sagesse, lorsque cette sagesse n'était pas articulée aux langues et établissements d'enseignement occidentaux »<sup>1386</sup>.

C'est alors sur la base des trois éléments que je viens d'énoncer que l'intrusion de mots mayas dans un texte dramatique rédigé en espagnol me semble porteuse d'un projet politique, au sens de décentrement par rapport à la modernité/colonialité. Autrement dit, il m'apparaît que cette intrusion témoigne de ce que Walter Mignolo nomme le *bilinguaje*<sup>1387</sup> relevant d'une « pensée frontalière »<sup>1388</sup>. Le *lenguaje* est un terme introduit par le sémiologue afin de signifier le fait de penser, de vivre et « d'habiter dans une langue »<sup>1389</sup>. Il ne s'agit donc pas seulement de parler une langue, mais bien de penser à partir du cadre qu'elle définit, et d'interagir en fonction de ce qu'elle sous-entend en termes de

---

<sup>1383</sup> *Ibid.*, p. 339. « Las lenguas nacionales ligadas desde el siglo XVIII a las naciones europeas modernas y coloniales (inglés, francés, alemán) siguen siendo los lugares principales de la cultura académica ». Je traduis.

<sup>1384</sup> *Ibid.*, p. 366. « En otras palabras, la lengua y la erudición, en cualquier país, provienen de aquellos desde donde se extendió la misión civilizadora ». Je traduis.

<sup>1385</sup> Dont ce travail fait, par conséquent, partie.

<sup>1386</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 383. « dudar de su propia sabiduría, cuando esa sabiduría no estaba articulada en las lenguas e instituciones educativas occidentales ». Je traduis.

<sup>1387</sup> Parce qu'il s'agit d'un concept introduit par Walter Mignolo, qui n'a pas d'équivalent en français, je ne le traduis pas.

<sup>1388</sup> Il s'agit de la traduction du concept de ce que Walter Mignolo nomme le *pensamiento fronterizo*.

<sup>1389</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 319. « habitar en una lengua ». Je traduis.

modalités d'interaction et de communication. Le *bilenguajeo* s'oppose au *monolenguajeo* qui peut être compris, quant à lui, comme le fait de « parler, écrire, penser à partir d'une seule langue contrôlée par sa grammaire »<sup>1390</sup>. Le *bilenguajeo* ne sert pas à « désigner des situations bilingues ou multilingues »<sup>1391</sup>, il ne s'agit pas simplement du fait de parler deux ou plusieurs langues, mais de « révéler l'idéologie du *monolenguajeo* (et en particulier l'idée des langues nationales dans l'imaginaire des États modernes) »<sup>1392</sup>. Pour le dire en d'autres termes, le *bilenguajeo* est une manière de penser, de parler et de vivre depuis une langue ne faisant pas partie des langues hégémoniques coloniales et impériales, depuis l'expérience linguistique de la différence coloniale, donc. Ce *bilenguajeo* fracture alors « la configuration des langues hégémoniques, [il] pourrait être compris ici comme le déplacement des langues hégémoniques et impériales (espagnol, anglais) et comme leur relocalisation dans la perspective des langues amérindiennes »<sup>1393</sup>. Le *bilenguajeo* critique l'idée selon laquelle la civilisation est liée à la pureté de l'usage monolithique d'une langue coloniale et nationale et peut ainsi s'entendre comme « ce mode de vie entre les langues : [comme] un processus de dialogue, éthique, esthétique et politique de transformation sociale »<sup>1394</sup> qui, en remettant en cause le *monolenguajeo*, critique ce qu'il défend en termes d'hégémonie linguistique et épistémique. Selon Walter Mignolo, alors que l'État-nation encourage l'amour de la langue nationale, l'amour du *bilenguajeo* « naît de et à la périphérie des langues nationales et des expériences transnationales »<sup>1395</sup>, il est « amour de l'intersection des langues, de la désarticulation de la langue coloniale, amour des langues subalternes »<sup>1396</sup> et s'offre comme modalité de résistance à la violence de l'État imposant une langue nationale, héritière d'une logique coloniale ou impériale. C'est ainsi que, pour Walter Mignolo, « l'amour du *bilenguajeo* est un mouvement vers la décolonisation des langues telles qu'elles ont été imposées par l'expansion

---

<sup>1390</sup> *Ibid.*, p. 328. « hablar, escribir, pensar desde el interior de una sola lengua controlada por la gramática ». Je traduis.

<sup>1391</sup> *Loc. cit.*, « singularizar situaciones bilingües o plurilingües ». Je traduis.

<sup>1392</sup> *Loc. cit.*, « Poner de manifiesto la ideología del monolenguajeo (y en particular la idea de lenguas nacionales en el imaginario de los Estados modernos) ». Je traduis.

<sup>1393</sup> *Ibid.*, p. 346. « la configuración de las lenguas hegemónicas. El bilenguajeo se podría entender aquí como el desplazamiento de las lenguas hegemónicas e imperiales (español, inglés) y su relocalización en la perspectiva de las lenguas amerindias ». Je traduis.

<sup>1394</sup> *Ibid.*, p. 341. « esa forma de vida entre lenguas: un proceso de diálogo, ético, estético y político de transformación social ». Je traduis.

<sup>1395</sup> *Ibid.*, p. 350. « Surge desde y en las periferias de las lenguas nacionales y experiencias transnacionales ». Je traduis.

<sup>1396</sup> *Loc. cit.*, « Amor por la intersección entre lenguas, por la desarticulación de la lengua colonial y por las lenguas subalternas ». Je traduis.

coloniale et plus tard par les bâtisseurs de la nation et leur institutionnalisation des langues nationales »<sup>1397</sup>. C'est alors parce que l'introduction de mots mayas au sein de l'espagnol s'accompagne d'une valorisation de la cosmovision maya au travers de ses légendes, contes, histoires et rituels dans *Piedra de lluvia* de Conchi León, que je qualifie volontiers cette pièce de *bilenguajeante*. Ces termes mayas sont, selon moi, autant une manière de s'exprimer depuis la différence coloniale, de signifier que la pensée est relocalisée en dehors de la langue hégémonique impériale, que de révéler ce que la langue espagnole peut avoir, en elle-même, de moderne et de colonial : son imposition a accompagné voire assuré l'expansion du Royaume d'Espagne, et a participé à l'infériorisation et à la périphérisation des cultures non modernes.

Or, pour Walter Mignolo, cette « façon de penser en langues, au-delà de la pureté monotopique des langues nationales »<sup>1398</sup>, correspond à « la pensée frontalière en tant que perspective épistémologique »<sup>1399</sup>. Selon lui :

La pensée frontalière implique une épistémologie qui opère avec deux langues au lieu d'une épistémologie territoriale, celle-là étant celle qui a soutenu les anciennes religions et la science (sa version occidentale laïque), ainsi que la planification économique et l'organisation sociale.<sup>1400</sup>

Le concept de pensée frontalière recoupe toute forme de pensée prenant racine dans l'expérience de la différence coloniale, de celles ou ceux que Franz Fanon aurait qualifiés de damnés de la terre. Cette pensée frontalière, pensée depuis la modernité depuis sa périphérie, depuis ce qu'Enrique Dussel nomme son extériorité, se distingue d'une part, du métissage, comme l'affirme Walter Mignolo :

La pensée frontalière se distingue de celle du métissage, dans la mesure où le métissage est une expression inventée sous l'angle du pouvoir. [...] La pensée frontalière, du point de vue de la subalternité coloniale, est une pensée qui ne peut ignorer la pensée de la modernité, mais qui ne peut pas non plus lui être subjuguée, même si cette pensée moderne est de gauche ou progressiste. La pensée frontalière

---

<sup>1397</sup> *Ibid.*, p. 351. « el amor por el bilenguaje es un impulso hacia la descolonización de las lenguas tal como fueron impuestas por la expansión colonial y más adelante por los constructores de naciones y su institucionalización de las lenguas nacionales ». Je traduis.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 318. « forma de pensar en lenguas, más allá de la pureza monotópica de las lenguas nacionales ». Je traduis.

<sup>1399</sup> *Loc. cit.*, « el pensamiento fronterizo como perspectiva epistemológica ». Je traduis.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, p. 326. « El pensamiento fronterizo implica una epistemología que opere con dos lenguas en vez de una epistemología territorial, siendo ésta la que sostuvo las antiguas religiones y la ciencia (su versión occidental secular), así como la planificación económica y la organización social ». Je traduis.

est la pensée qui affirme l'espace où la pensée a été niée par la pensée de la modernité.<sup>1401</sup>

D'autre part, cette pensée prend ses distances avec la critique marxiste ou postmoderne de la modernité :

La pensée frontalière se distancie des conséquences de la raison instrumentale post-Lumières : de la déconstruction favorable, avantageuse et utile de la nomadologie de l'héritage marxiste et de la critique postmoderne de la modernité. La pensée frontalière met au premier plan la différence épistémologique irréductible qui se produit entre la perspective de la différence coloniale et les formes de savoir qui, critiquant la modernité, la colonialité et le capitalisme, continuent à se situer « à l'intérieur » du territoire des abstractions universalisantes.<sup>1402</sup>

Ainsi, parce que la pensée frontalière est une pensée critique de la modernité/colonialité depuis la différence coloniale, depuis des cultures qui lui sont extérieures, il me semble que cette pensée renvoie, d'une certaine manière, à la radicalisation de la position d'extériorité prônée par Enrique Dussel comme socle de la transmodernité. Si alors, *Piedra de lluvia* peut être qualifiée de *bilenguajeante* et que le *bilenguajeo* implique une pensée frontalière correspondant à cette extériorité radicalisée, pierre angulaire du projet transmoderne, il m'apparaît que l'intrusion de termes mayas au sein de la langue espagnole, participe de la construction de la transmodernité de ce drame. J'envisage alors le *bilenguajeo* comme l'une des caractéristiques que peut prendre le drame transmoderne.

---

<sup>1401</sup> *Ibid.*, p. 51. « El pensamiento fronterizo se distingue de formas parecidas como mestizaje, en la medida en que mestizaje es una expresión inventada desde la perspectiva del poder. [...] El pensamiento fronterizo, desde la perspectiva de la subalternidad colonial, es un pensamiento que no puede ignorar el pensamiento de la modernidad, pero que no puede tampoco subyugarse a él, aunque tal pensamiento moderno sea de izquierda o progresista. El pensamiento fronterizo es el pensamiento que afirma el espacio donde el pensamiento fue negado por el pensamiento de la modernidad ». Je traduis.

<sup>1402</sup> *Ibid.*, p. 326. « El pensamiento fronterizo se está distanciando, así mismo, de las consecuencias de la razón instrumental postilustrada: de la favorable ventajosa y útil deconstrucción de la nomadología del legado marxista y de la crítica postmoderna de la modernidad. El pensamiento fronterizo pone en primer plano la diferencia epistemológica irreductible que se produce a caballo entre la perspectiva de la diferencia colonial y las formas de conocimiento que siendo crítica con respecto a la modernidad, la colonialidad y el capitalismo siguen situándose “dentro” del territorio bajo “la custodia” de los universales abstractos ». Je traduis.



### 2.2.2. Romanisation du drame : modélisation du réalisme magique, du réel merveilleux, du fantastique et revalorisation épistémique

J'aimerais désormais m'intéresser à la figure du rhapsode hypostasiée en didascale dans *New York versus El Zapito* de Verónica Musalem et dans *El Árbol* d'Elena Garro. Je le rappelle, selon Jean-Pierre Sarrazac, le rhapsode ou la voix rhapsodique est l'équivalent, au théâtre, de la voix autorielle déléguée au narrateur, dans le roman. Ce rhapsode peut adopter des formes diverses, dont celle du didascale, que Jean-Pierre Sarrazac définit de la sorte :

[la didascalie] peut se muer en une voix sonore, qui, de la scène ou de son pourtour, s'adresse directement au spectateur. Dans ce cas, la didascalie – un certain type, moins fonctionnel que narratif ou poétique, de didascalie – donne la parole au *didascale*. Seul ou à plusieurs, le didascale ouvre un théâtre de voix – voix de la romanisation, voix du commentaire et du questionnement – qui s'intercale dans le dialogue entre les personnages, et quelquefois s'y substitue.<sup>1403</sup>

Après avoir montré comment les didascalies de *New York versus El Zapotito* et de *El Árbol* ne sont pas uniquement fonctionnelles, mais bien narratives voire poétiques, et qu'elles procèdent ainsi à une romanisation du drame, ou à une rhapsodisation du drame pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac, je m'intéresserai au sens possible de cette romanisation en me demandant quels romans sont alors modélisés. C'est ainsi que je porterai mon attention sur le réalisme magique, le réel merveilleux et sur le roman fantastique, pour voir dans quelle mesure la voix rhapsodique hypostasiée en didascale est proche de celle du narrateur du roman réaliste magique, réel merveilleux, ou fantastique. Enfin, je m'intéresserai à la possible valeur subversive de cette voix rhapsodique en termes féministes et transmodernes.

#### 2.2.2.1. Le rhapsode hypostasié en didascale

C'est tout d'abord la première didascalie de *New York versus El Zapotito* que je voudrais analyser, et plus particulièrement les phrases ou expressions que j'ai choisi de ne pas mettre en italique, afin de les faire ressortir :

La jeune femme détonne dans cet espace rural et pauvre. *C'est une femme qui est à la mode, celle d'une grande ville quelconque. Le reste du plateau est dans la pénombre.* Elle est nerveuse. Elle semble perdue. *On entend au loin une vache, un chien et un vent très fort. Soudain, un grand silence envahit l'espace, elle reste un instant sur le seuil de la porte, à l'entrée*

---

<sup>1403</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Enrk Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 320.

*de la petite cabane. Elle pose sa valise, mais la peur qui s'empare d'elle l'empêche d'avancer. On entend de nouveau le vent, un vent très puissant et le souffle de quelqu'un ; elle est paralysée par la peur. Pour faire passer le temps, elle attrape son téléphone portable et essayer d'envoyer des messages ou de voir quelque chose sur l'écran. Évidemment il n'y a aucun réseau.*<sup>1404</sup>

Ce que j'ai fait apparaître en italique me semble relever d'indications scéniques, informant le lecteur ou la lectrice, le metteur ou la metteuse en scène, sur les costumes, les décors, les sons de cette première scène, ainsi que sur le déroulé de l'arrivée du personnage de la jeune fille. En revanche, ce que je n'ai pas mis en italique dans cette citation me semble relever du commentaire ou de la narration. Je m'explique. Le fait que la didascalie indique le décalage entre la tenue de la jeune femme et la pauvreté du milieu rural que représente la scène, m'apparaît comme une remarque de cette voix didascalique, et non comme une information destinée au jeu, à la mise en scène, ou à la scénographie. La didascalie semble commenter l'entrée de la jeune femme et la sensation que cette entrée produit chez une personne extérieure à la scène, y assistant. Ensuite, je note que cette didascalie explicite les différents sentiments du personnage, de la nervosité à la peur qui l'immobilise, comme s'il s'agissait d'un portrait psychologique d'un personnage de roman. La didascalie ne se contente pas de lister les actions de la jeune femme, elle en donne une justification à un lecteur ou à une lectrice lorsqu'elle précise que la fille sort son portable « pour faire passer le temps »<sup>1405</sup>. Il m'apparaît que cette explication peut difficilement être traduite scéniquement, et qu'il s'agit alors de la faire entendre au public, plutôt que de la faire jouer à l'actrice, mais peut-être existe-t-il des moyens scéniques pour rendre compte d'une telle explication auxquels je n'ai pas pensé. En revanche, il me semble que l'adverbe « évidemment », dans la dernière phrase « évidemment, il n'y a aucun réseau »<sup>1406</sup>, appartient, sans doute possible, à la narration. En effet, s'il s'agissait uniquement de rendre compte de l'impossibilité de la fille d'envoyer un texto, la didascalie aurait, me semble-t-il, fait l'économie de cet adverbe. Or, sa présence témoigne, à mon sens, d'une narration : le didascale, à l'instar du narrateur, adopte la focalisation de la jeune femme, et témoigne alors de son agacement, voire de son mépris pour le manque de technologie et la pauvreté de sa terre natale. Dans la troisième scène de ce même tableau, la didascalie adopte, selon moi, deux types de focalisation : omnisciente et interne. En effet, d'une part, une première didascalie indique que la mère et la fille « s'étreignent étrangement.

---

<sup>1404</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito*, op. cit., p. 7.

<sup>1405</sup> *Loc. cit.*

<sup>1406</sup> *Loc. cit.*

*Les manifestations de tendresse ont toujours surpris la mère* »<sup>1407</sup>. Cette seconde phrase ne me semble pas, là non plus, relever du fonctionnel, mais bien du narratif, en précisant les caractéristiques psychologiques du personnage de la mère. Il s'agit moins pour cette didascalie d'adopter son rôle traditionnel en termes d'indications de jeu ou de décors, que d'informer un lectorat sur les traits psychologiques d'un personnage, et sur son histoire, comme le ferait un narrateur omniscient. Ensuite, une autre didascalie indique que « *la mère attrape cet étrange objet sans savoir le moins du monde quoi en faire* »<sup>1408</sup>. L'emploi de l'adjectif « étrange » et de l'expression « le moins du monde », traduisent, à mon sens, les impressions de la mère, comme si la didascalie adoptait momentanément le point de vue interne du personnage, à l'instar d'un narrateur, passant d'une focalisation omnisciente à une focalisation interne.

Enfin, dans la cinquième scène de la seconde partie, une didascalie indique :

*[La mère et la fille] cuisinent le ragoût ensemble. Elles réalisent l'envoûtement dans un rituel magique et plein de complicité. L'homme arrive. La fille lui sert son ragoût dont il mange quelques bouchées : il est hypnotisé. Le ragoût a bien marché. Fou d'amour pour elle, il lui grimpe dessus. Le breuvage est vraiment puissant, une potion qui fait des merveilles en amour. La fille est maintenant complètement accablée par l'homme qui la harcèle à en devenir fou. Il est ivre d'amour et elle essaie de s'en débarrasser.*<sup>1409</sup>

Là encore j'ai choisi de ne pas faire figurer en italique ce qui me semble relever de la narration ou du commentaire. Lorsque la didascalie indique que la potion fonctionne bien, qu'elle est très puissante et fait des merveilles, elle commente, à mon sens, l'action comme le ferait un narrateur gratifiant ses lecteurs d'une remarque sur l'action. Lorsque la didascalie précise ensuite que l'homme harcèle la fille à en devenir fou, il me semble que là encore, elle offre une précision qui n'est pas nécessaire à l'action ni à la mise en scène, et qui prend la forme d'un commentaire. Si ce type de didascalies n'apparaissait qu'une seule fois, je ne prendrais pas la peine de le relever, mais l'accumulation de didascalies non fonctionnelles et plutôt narratives, m'invite à penser que les didascalies font office de narrateur, et qu'ainsi le rhapsode est hypostasié en didascale, créant une romanisation du drame.

---

<sup>1407</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>1408</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>1409</sup> *Ibid*, p. 60.

Je remarque également que la didascalie n'occupe pas un rôle uniquement fonctionnel dans *El Árbol* d'Elena Garro, mais se charge également d'un aspect narratif. Avant de relever cette dimension narrative des didascalies, j'aimerais rappeler qu'Elena Garro a d'abord publié un conte intitulé *El Árbol o fragmento de un diario*, en 1958 dans le numéro 484 du supplément *México en la cultura* de la revue *Novedades* dirigée alors par Fernando Benítez, comme l'indiquent Azucena Rodríguez Torrez<sup>1410</sup> et Gerardo Bustamante Bermúdez<sup>1411</sup>. En 1963, elle adapte son conte au théâtre et publie sa pièce *El Árbol* dans le double numéro 3 et 4 de la *Revista Mexicana de Literatura*. En 1964, elle publie une autre version de son conte dans le recueil *La Semana de colores*, et en 1983, sa pièce *El Árbol* est rééditée dans la deuxième version de son recueil de pièces de théâtre intitulé *Un Hogar sólido*. Je remarque alors cet aller-retour entre le conte et le théâtre, et le fait que ces deux genres s'influencent l'un l'autre dans les trois versions du texte. Elena Garro dit d'ailleurs, dans une entrevue avec Carmen Alardín<sup>1412</sup>, qu'elle a d'abord écrit sa pièce de théâtre comme conte pour s'apercevoir, par la suite, que son texte correspondait mieux au théâtre. Le premier conte comporte une sorte de grand préambule réflexif critiquant l'incompréhension des *criollos*<sup>1413</sup> envers les indigènes, et prend la forme d'un journal intime. Ces deux éléments sont supprimés dans la pièce de théâtre de 1963, ainsi que dans la nouvelle version du conte de 1964, ce qui laisse à penser que le conte sert de modèle à la pièce, puis que la pièce influence la réécriture du conte. Maintenant que cela a été précisé, j'aimerais procéder à un bref résumé de la pièce, avant de m'intéresser plus particulièrement aux didascalies.

L'action se passe dans la ville de Mexico, dans l'appartement de Marta, une femme de cinquante ans vivant seule. Marta lit sur son canapé quand tout un coup quelqu'un sonne, et entre alors Luisa, une femme indigène, âgée de cinquante-sept ans, qui cherche à fuir les coups de son mari Julián. Ce dernier a été au service des parents de Marta pendant des années, et c'est ainsi que les deux femmes se connaissent. Luisa ne trouve pas le réconfort escompté auprès de Marta qui la culpabilise, lui répétant que Julián est un homme bon et que s'il l'a

---

<sup>1410</sup> Azucena Rodríguez Torrez, « Cuatro momentos en la escritura de *El Árbol* de Elena Garro », *La Palabra y el Hombre*, n°136, 2005, p. 7-25.

<sup>1411</sup> Gerardo Bustamante Bermúdez, « *El Árbol* de Elena Garro : Texto dramático y texto narrativo », in *Yo quiero que haya un mundo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, México, Editorial Porrúa, 2008, p. 335-340.

<sup>1412</sup> Carmen Alardín, « La realidad concreta son muchas realidades, entrevistas con Elena Garro », *Revista de Facultad de Filosofía y Letras*, 1987, p. 43-52.

<sup>1413</sup> Descendants des Espagnols.

frappée, c'est certainement qu'elle le méritait. Comme Marta peine à dissimuler son dégoût pour Luisa, cette dernière prend une douche et, en en sortant, répond au téléphone. Marta est surprise que son invitée sache se servir de technologies comme la douche et le téléphone alors qu'il n'y a ni eau ni électricité au village. L'étonnement de Marta s'accompagne d'ailleurs d'un mépris et d'une infantilisation de Luisa, pourtant de sept ans son aînée. Cette dépréciation de Luisa se poursuit, jusqu'au moment où Marta l'accuse d'être diabolique. Ce terme va alors s'offrir comme un point de rupture, inversant le rapport de pouvoir entre les deux personnages. Luisa affirme que Marta a raison, qu'elle a vu le diable à deux reprises et commence à lui narrer son passé. Elle lui raconte comment, bien des années auparavant, elle a tué une femme dans un marché avec un couteau qu'elle montre alors à Marta, et lui explique qu'elle a été incarcérée pendant de nombreuses années dont elle parle avec nostalgie : en prison, Luisa pouvait se doucher, avait des amies, était nourrie, pouvait avoir accès aux soins, et avait même un travail puisqu'elle répondait au téléphone. Marta explique ensuite à Luisa qu'une meurtrière se charge, en plus de ses péchés, de ceux de la personne à qui elle a ôté la vie, et qu'un jour, un fois sortie de prison, le poids de tous ces péchés étant trop lourd à porter, elle s'est confiée à un arbre, qu'elle a entouré de ses bras. Elle dit ensuite qu'elle est retournée voir l'arbre, mais que malheureusement, il s'était totalement desséché. Tirant leçon de ce constat, elle n'a plus jamais raconté son histoire à personne, de peur que son récit ne produise le même effet ; à personne, excepté à Marta. Elle sort alors de la chambre et Marta suffoque, sans que le public ne sache si c'est uniquement de peur ou à cause du récit magique de Luisa.

Je voudrais désormais relever quelques didascalies qui m'apparaissent comme les vestiges de la voix narrative du conte duquel est adaptée cette pièce de théâtre. Tout d'abord, dans les deux premières didascalies, je constate la présence d'une figure de style qui personnifie la sonnette : « *Le son d'une sonnette qui vient de la porte, traverse la maison. Marta sursaute. La sonnette appelle de nouveau avec plus de violence. Marta se lève. [...] La sonnette continue d'appeler chaque fois avec plus de violence. D'un coup, elle se tait* »<sup>1414</sup>. Parce qu'une sonnette ne peut pas appeler, pas plus qu'elle ne peut se taire, il m'apparaît qu'elle est personnifiée, ce qui donne l'impression d'une intrusion, presque vivante, dans l'appartement silencieux. Or, sur le plan scénique, pour traduire une telle personnification, il faudrait que la didascalie soit écrite, ou qu'elle soit lue à haute voix. Ensuite, je voudrais faire

---

<sup>1414</sup> Elena Garro, « El Árbol », *Obras Reunidas II*, op. cit., p. 287. « *Un timbraço que viene de la puerta de entrada atraviesa la casa. Marta se sobresalta. El timbre vuelve a llamar con más violencia. Marta se levanta. [...] El timbre continúa llamando cada vez con más violencia. De pronto se calla* ». Je traduis.

remarquer que les didascalies procèdent à un retardement de la description physique de Luisa qu'il n'est, à mon sens, pas possible de retranscrire scéniquement. En effet, une première didascalie décrit l'état physique du personnage :

*Au bout de quelques minutes [Marta] entre dans la chambre suivie de Luisa qui se faufile vite et se laisse tomber sur le canapé. Elle est sale et ses habits sont déchirés. [...] Luisa se lève d'un coup. Elle soulève son jupon sale et montre une ecchymose sur son aine. Puis elle montre son nez meurtri, puis son oreille sur laquelle coule un filet de sang, à demi coagulé.*<sup>1415</sup>

Cette didascalie apprend donc uniquement au lecteur ou à la lectrice que le personnage est sale, que ses vêtements sont déchirés, et qu'il a été frappé. Or, onze répliques plus tard, apparaît une nouvelle didascalie indiquant que « *Marta regarde l'Indienne qui continue de rire* »<sup>1416</sup>. Le lecteur ou la lectrice apprend de la sorte que Luisa est indigène, et qu'ainsi elle a la peau mate, et il m'apparaît donc qu'il existe une différence entre la position lectorielle et la position spectatorielle. En effet, alors que le public découvre le personnage dans son ensemble dès qu'il entre en scène avec ses bleus, sa couleur de peau et ses vêtements déchirés, le lecteur ou la lectrice, en revanche, découvre de manière progressive le personnage, et c'est à ce titre que je parlerais d'un retardement de la description produite par les didascalies, qui se perd inexorablement, lors de la mise en scène. Il m'apparaît ainsi que ces didascalies sont moins fonctionnelles, s'offrent moins comme des indications scéniques, qu'elles ne sont des vestiges d'une voix narratorielle produisant un effet de suspens et de retardement. Par ailleurs, j'aimerais souligner que la didascalie emploie un mot extrêmement péjoratif pour qualifier Luisa, à savoir celui d'Indienne, et qu'il sera utilisé à cinq reprises. Or, Marta utilise le même terme pour parler de Luisa, elle s'exclame en effet : « *sale Indienne !* »<sup>1417</sup>. Cela laisse alors à penser que la didascalie adopte le langage et le point de vue de Marta, comme s'il s'agissait d'un narrateur à la focalisation interne. Cette hypothèse est renforcée par le fait que lorsque les didascalies ne se contentent pas de donner des indications scéniques, elles étayent les sensations, pensées et sentiments du personnage de Marta uniquement. En effet, je relève les descriptions suivantes : « *Luisa se lève d'un bond et s'approche de Marta, cette dernière*

---

<sup>1415</sup> *Loc. cit.*, « *Al cabo de unos minutos Marta entra a la habitación seguida de Luisa, ésta se cuela veloz, y se deja caer en el canapé. Está sucia y desgarrada. [...] Luisa se yergue de un salto. Levanta sus enaguas sucias y muestra un moretón en la ingle. Luego señala su nariz amoratada, luego la oreja por la que corre un hilo de sangre a medio coagular* ». Je traduis.

<sup>1416</sup> *Ibid.*, p. 288. « *Marta mira a la india que continúa riéndose* ». Je traduis.

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p. 302. « *¡maldita india!* ». Je traduis.

*recule, visiblement contrariée par la saleté de l'Indienne* »<sup>1418</sup>, « *Marta est surprise voyant Luisa parler au téléphone* »,<sup>1419</sup> « *Marta s'impatiente* »<sup>1420</sup>, « *Marta, alerte, écoute* »<sup>1421</sup>, « *Marta regarde aux alentours, et tente de garder bonne figure, dans sa chambre silencieuse, isolée du monde extérieur, entourée de tapis et de rideaux* »<sup>1422</sup>, « *elle regarde Marta qui se sent perturbée* »<sup>1423</sup>, « *Marta reste tranquille sans savoir quoi faire* »<sup>1424</sup>, « *Elle écoute, anxieuse, les bruits inexistantes. Apeurée, elle se dirige vers la porte de la salle de bain et entre* »<sup>1425</sup>. Or, lorsque les didascalies donnent des indications sur Luisa, celles-ci ne donnent pas accès à la psychologie du personnage, mais donnent uniquement des indications sur ses faits et gestes. J'en donne quelques exemples : « *Luisa se lève du sofa et avec violence se jette sur Marta pour la couvrir de baisers* »<sup>1426</sup>, « *Luisa regarde distraite les meubles qui l'entourent. Ensuite elle se nettoie une oreille et regarde avec attention le sang qui est resté sur son doigt* »<sup>1427</sup>, « *Luisa se met dans un angle du sofa et commence à pleurer* »<sup>1428</sup>, « *en disant ça, Luisa reste à regarder Marta avec insistance* »<sup>1429</sup>, « *Luisa se dégage de son bras, s'introduit dans la salle de bain, entrebâille la porte et sort la tête* »<sup>1430</sup>. Ainsi, parce que les didascalies concernant Luisa ne portent que sur ses actions, contrairement à celles décrivant Marta, il m'apparaît que les didascalies peuvent être comprises comme les vestiges de la voix narratorielle du conte, et de sa focalisation interne. Par ailleurs, je rappelle que le premier conte prend la forme d'un journal intime, rédigé ainsi en première personne et que Marta en est la narratrice. Il est alors peu étonnant que les didascalies, si elles font office de narratrices, ne se focalisent que sur les sentiments, pensées et sensations de Marta.

---

<sup>1418</sup> *Ibid.*, p. 289. « *Luisa se levanta de un salto y se acerca a Marta. Esta se retira visiblemente contrariada por la suciedad de la india* ». Je traduis.

<sup>1419</sup> *Ibid.*, p. 291-292. « *se sorprende al ver a Luisa hablando por teléfono* ». Je traduis.

<sup>1420</sup> *Ibid.* p. 292. « *Marta se impacienta* ». Je traduis.

<sup>1421</sup> *Ibid.* p. 293. « *Marta, alerta, escucha* ». Je traduis.

<sup>1422</sup> *Ibid.* p. 294. « *Marta ve alrededor suyo y trata de guardar la compostura, en su cuarto silencioso, aislado del mundo, cerrado por las alfombras y las cortinas* ». Je traduis.

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 299. « *ve a Marta y ésta se turba* ». Je traduis.

<sup>1424</sup> *Ibid.*, p. 301. « *Marta se queda quieta, sin saber qué hacer* ». Je traduis.

<sup>1425</sup> *Ibid.*, p. 302. « *Escucha ansiosa los ruidos inexistentes. Asustada se dirige a la puerta del baño y entra* ». Je traduis.

<sup>1426</sup> *Ibid.*, p. 288. « *Luisa se levanta del sofá y con violencia se echa encima de Marta para cubrirla de besos* ». Je traduis.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. 289. « *Luisa mira distraída los muebles que la rodean. Luego se limpia un oído y ve con atención la sangre que le ha quedado en el dedo* ». Je traduis.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 290. « *Luisa se arrincona en el sofá y empieza a llorar* ». Je traduis.

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 300. « *Al decir esto, Luisa se queda mirando a Marta con fijeza* ». Je traduis.

<sup>1430</sup> *Loc. cit.*, « *Luisa se suelta de su brazo, se introduce en el cuarto de baño y se entorna la puerta, asoma la cabeza* ». Je traduis.

De plus, une didascalie indique que : « *Luisa regarde fixement [Marta]. Assise sur le sol, accroupie comme un petit animal, cachant les étincelles de malice qui veulent s'échapper de ses yeux* »<sup>1431</sup>. Or, compte tenu du cadre réaliste dans lequel semble se dérouler la pièce, il est peu probable que Luisa ait réellement des étincelles de malice dans les yeux. Ces étincelles peuvent être alors comprises, soit comme une nouvelle figure de style, soit comme le fruit de l'imagination de Marta. En effet, il semblerait que le personnage, apeuré par Luisa et la diabolisant, invente ces étincelles, et que la didascalie soit alors, encore une fois, le vestige d'un point de vue interne du narrateur dans le conte initial. Je fais le même constat face à la didascalie suivante : « *Marta, tout à coup, devient sérieuse et écoute. Dans le couloir des pas déchaussés et à peine audibles sur les tapis s'approchent. [...] Luisa apparaît à la porte. Petite, chétive* »<sup>1432</sup>. Tout d'abord, je remarque que si les bruits sont à peine audibles, le public ne les entend pas, et s'il entend quelque chose, il ne peut pas savoir qu'il s'agit des pieds nus marchant sur d'épais tapis. Seule Marta peut faire un tel constat, car elle sait sûrement qu'il y a un couloir recouvert de tapis de l'autre côté de la porte. Ensuite, la didascalie indique que Luisa est petite et chétive. Or, elle n'est pas plus petite ni plus chétive qu'au début de la pièce. Cette précision semble correspondre aux pensées rassurantes de Marta qui, effrayée par les bruits qu'elle entendait, se voit rassurée en découvrant Luisa dans l'encadrement de la porte et en se rappelant qu'elle est physiquement peu impressionnante. Là encore, la didascalie donne accès aux pensées de Marta, plus qu'elle ne donne des indications fonctionnelles relatives à la mise en scène.

Enfin, j'aimerais commenter la réplique et les didascalies suivantes :

LUISA : Oui, Marta, j'ai tué cette femme ! (*Luisa commence à rire sans rire, seulement avec la moue du rire. Marta regarde autour d'elle et tente de garder bonne figure, dans sa chambre silencieuse, isolée du monde extérieur, entourée de tapis et de rideaux.*) Martita, j'entends vos pensées... (*Luisa avance et s'assoit sur le sol près de Marta.*) La peur est très bruyante, Martita... (*Pause*).<sup>1433</sup>

Comme je l'ai déjà signalé, la première didascalie est moins d'ordre fonctionnel que d'ordre narratif. Certes, elle fournit des indications sur l'attitude

---

<sup>1431</sup> *Ibid.*, p. 294. « ?... LUISA la mira fijamente. Sentada en el suelo, agazapada como un animalito, ocultando las chispas de malicia que se le quieren escapar de los ojos ». Je traduis.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p. 293. « De pronto se pone seria y escucha. Por el pasillo se acercan unos pasos descalzos, y apenas audibles sobre la alfombra. [...] LUISA aparece en la puerta. Pequeña y desmedrada ». Je traduis.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 294. « LUISA: ¡Sí, Martita, maté a la mujer! (*Luisa empieza a reírse sin risa, sólo con la mueca de la risa. Marta ve alrededor suyo y trata de guardar la compostura, en su cuarto silencioso, aislado del mundo, cerrado por las alfombras y las cortinas.*) Martita, estoy oyendo sus pensamientos... (*Avanza cautelosa y se sienta en el suelo cerca de Marta.*) El miedo es ruidoso, Martita... (*Pausa*) ». Je traduis.



de Luisa et de Marta, cependant, la référence à la chambre, isolée du monde extérieur par des tapis et d'épais rideaux étouffant les bruits, sert davantage à créer une atmosphère angoissante. Il s'agit, à mon sens, de communiquer la peur de Marta, terrifiée à l'idée d'être seule, enfermée avec une meurtrière, dans une chambre totalement insonorisée. Cette didascalie accentue donc un climat de tension et d'angoisse, lors de la lecture, en permettant au lecteur ou à la lectrice d'avoir accès aux pensées de Marta. Pour qu'un tel effet se produise sur scène, il faudrait alors que la didascalie soit prononcée à voix haute, par un didascale, peut-être en hors scène. Or, Luisa dit entendre les pensées de Marta et il me semble que cette affirmation se charge d'un double sens. D'un point de vue purement lectoriel, le lecteur ou la lectrice connaît les pensées de Marta au moyen de la didascalie faisant office de narrateur, et sait que le personnage est transi de peur. Luisa lui apparaît alors comme un personnage intuitif qui perçoit la peur de Marta et en joue. Mais d'un point de vue spectatorial, le public n'a accès aux pensées de Marta qu'à condition que la didascalie soit lue à haute voix. En affirmant qu'elle entend les pensées de Marta, Luisa peut alors faire référence au fait que la didascalie ait été prononcée à voix haute. Ainsi, tant l'aspect narratorial de la didascalie que la réplique de Luisa semblent inviter le metteur ou la metteuse en scène à matérialiser la didascalie par « une voix sonore, qui, de la scène ou de son pourtour, s'adresse directement au spectateur »<sup>1434</sup>. C'est donc ce statut particulier des didascalies, mis en relief par certaines répliques, comme celle de Luisa que je viens de commenter, qui m'amène à penser que le rhapsode est hypostasié en didascale dans *El Árbol* d'Elena Garro, ce qui entraîne une romanisation du drame.

Or, je l'ai déjà commenté, cette romanisation du drame est l'une des caractéristiques de ce que j'ai appelé le drame moderne et colonial. En effet, j'ai montré comment le drame bourgeois, le drame romantique et le drame naturaliste érigent le roman comme modèle. Cette modélisation s'explique, d'une part, par la liberté qu'offre ce genre et que cherchent les théoriciens et dramaturges, et d'autre part, par l'instauration d'un nouveau paradigme au théâtre supplantant le principe de vraisemblance par celui de vérité : il fait alors sens de prendre pour modèle le roman historique, réaliste et naturaliste. Je pourrais donc en conclure qu'à première vue, *El Árbol* et *New York versus El Zapotito* partagent les caractéristiques esthétiques du drame moderne et colonial, mais comme le lecteur ou la lectrice pourra s'y attendre, je me garderai bien d'aller si vite en besogne. En effet, il m'apparaît que, certes, le roman et le conte sont modélisés,

---

<sup>1434</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 320.

mais que le roman et le conte pris comme modèles ne sont pas plus historiques, que réalistes ou naturalistes. J'aimerais alors voir dans quelle mesure ce qui est modélisé est le récit réaliste magique, réel merveilleux, ou fantastique. Pour ce faire, je voudrais rapidement définir ces notions, ce qui n'est pas une chose aisée tant ces termes sont devenus une « auberge latino-américaine »<sup>1435</sup>, comme le précise, non sans humour, Jean-Pierre Durix. J'aimerais ensuite voir dans quelle mesure ces types de récits peuvent être liés à un projet décolonial, et comment leur modélisation pourrait être l'une des voies que prend le drame féministe transmoderne.

#### 2.2.2.2. *Réalisme magique, réel merveilleux et récit fantastique : de quoi parle-t-on ?*

La plupart des critiques littéraires<sup>1436</sup> s'accordent sur le fait que la notion de réalisme magique naît au XX<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, grâce à Franz Roh qui utilise l'expression *magischer Realismus* pour qualifier les courants de peinture post-expressionnistes européens. Cette expression vise à nommer les différentes tendances marquées par un retour à la représentation réaliste picturale, après un goût pour l'impressionnisme et les stylisations de l'expressionnisme. Si Franz Roh, dans son article *Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme de neuesten europäischen Malerei*<sup>1437</sup>, publié en 1925, s'intéresse particulièrement à la peinture ou aux dessins de cinquante-deux artistes européens des années 1920-1925, il développe également quelques réflexions sur la musique et la littérature, dont l'implicite est qu'il existe des correspondances entre les esthétiques de ces différentes disciplines. Pour Franz Roh, la peinture post-expressionniste donne à voir l'émerveillement de l'artiste face à l'existence d'objets dont il rend compte dans « leur réalité la plus profonde et la plus nette »<sup>1438</sup>. Deux années après la publication de l'article de Franz Roh, c'est en Italie, sous la plume de Massimo Bontempelli, que la notion est réemployée afin de qualifier les « mouvements esthétiques issus de la débâcle du réalisme dans l'après-guerre »<sup>1439</sup>. Pour Massimo

---

<sup>1435</sup> Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou auberge latino-américaine ? », in *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9-18.

<sup>1436</sup> Voir notamment : Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005. Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de cultura económica, 1998. Jean Weisgerber, *Le Réalisme magique. Roman. Peinture. Cinéma*, Bruxelles, L'Âge d'Homme, 1987.

<sup>1437</sup> Qui peut se traduire par : « Le Post-expressionnisme. Le Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne nouvelle ».

<sup>1438</sup> Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 40.

<sup>1439</sup> *Ibid.*, p. 15.

Bontempelli, ce *realismo magico* permettrait de nommer cette « façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune »<sup>1440</sup>. Pour autant, la notion de réalisme magique ne se développe que très peu en Europe, peut-être éclipsée par « les manifestes et manifestations d'un surréalisme autrement plus voyant et bruyant »<sup>1441</sup>. Si le réalisme magique n'est pas, par la suite, une notion très exploitée dans ses deux pays d'origine, c'est en revanche en Amérique latine que le concept rencontre un grand succès. Comme le remarque Marta Gallo<sup>1442</sup>, l'article de Roh est traduit en espagnol par la *Revista de Occidente* en 1927 dans les numéros seize et dix-sept de la revue, ce qui faciliterait la migration de la notion : du champ pictural au champ littéraire, et d'un continent à un autre. Anderson Imbert<sup>1443</sup> explique que le terme était en circulation dans les cercles littéraires de Buenos Aires, et qu'il l'entend, pour la première fois, au sujet d'un roman, en 1928. Cette migration s'accompagne d'une mutation de la notion qui se voit adaptée « à un contexte propre »<sup>1444</sup>. En 1948 dans son article *El cuento venezolano*<sup>1445</sup>, Arturo Uslar Pietri utilise le terme *realismo mágico* pour parler de la spécificité du conte vénézuélien, et plus tard, il l'utilisera pour parler d'un nouveau type de littérature émergeant, en Amérique latine, dans les années 1940. Il confessa d'ailleurs qu'il avait lu le texte de Roh dans les années 1920, mais que c'est très inconsciemment qu'il a repris le concept de réalisme magique à son compte :

À la fin des années 1920, j'avais lu une brève étude du critique d'art allemand Franz Roh sur la peinture post-expressionniste européenne, intitulée *Réalisme magique*. Je ne me souvenais plus du livre lointain dans ma mémoire, mais un mécanisme sombre de l'esprit le faisait apparaître spontanément au moment où j'essayais de trouver un nom pour cette nouvelle forme de récit. Ce n'était pas une désignation

---

<sup>1440</sup> Massimo Bontempelli cité et traduit par Charles W. Scheel, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1441</sup> *Loc. cit.*,

<sup>1442</sup> Marta Gallo, « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique », in *Le Réalisme magique. Roman. Peinture. Cinéma*, *op. cit.*, p. 123-153.

<sup>1443</sup> Enrique Anderson Imbert, « Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso », in Donald Yates (dir.), *Fantasia y Realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan, Michigan State University Press, 1975, p. 39-45.

<sup>1444</sup> Marta Gallo, *op. cit.*, p. 123.

<sup>1445</sup> Arturo Uslar Pietri, « El Cuento venezolano », in *Letras y Hombres de Venezuela*, Madrid, Mediterraneo, 1948, p. 280-2888.

capricieuse, mais la mystérieuse correspondance entre un nom oublié et un fait nouveau.<sup>1446</sup>

Pour Arturo Uslar Pietri, le réalisme magique désigne de nouvelles formes d'écritures latino-américaines qui s'inscrivent « en réaction à la littérature descriptive et imitative qui se faisait en Amérique latine, mais aussi en réaction à la soumission traditionnelle aux modes et écoles européennes »<sup>1447</sup>. Plus encore, ces formes de littérature sont issues de la rencontre interculturelle propre à l'histoire latino-américaine. Le réalisme magique, émergeant à partir des années 1940, était alors, selon lui :

le fait même d'une situation culturelle particulière et unique, créée par le vaste processus de métissage des cultures et des passés, des mentalités et des attitudes, qui apparaissait richement et indubitablement dans toutes les manifestations de la vie collective et du caractère individuel. En un sens, c'était comme avoir redécouvert l'Amérique hispanique, pas celle que les Espagnols avaient cru former, ni celle à laquelle les indigénistes croyaient ne pas pouvoir renoncer, ni l'Afrique fragmentaire apportée par les esclaves, mais cette autre chose qui, elle, avait germé spontanément et librement de leur longue coexistence [...].<sup>1448</sup>

Une telle définition est proche de celle du terme concurrent qu'Alejo Carpentier introduit dans son prologue au *Royaume de ce monde* en 1949, à savoir celui de réel merveilleux. En effet, en 1986, Arturo Uslar Pietri dira que « Alejo Carpentier a utilisé le nom de réel merveilleux pour désigner le même phénomène littéraire. C'est un bon nom, même si la magie n'est pas toujours liée aux merveilles »<sup>1449</sup>. Le prologue au *Royaume de ce monde* est rapidement considéré,

---

<sup>1446</sup> Arturo Uslar Pietri, « Realismo mágico », in *Godos, insurgentes y visionarios*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986, p. 133. « Por el final de los años 20 yo había leído un breve estudio del crítico de arte alemán Franz Roh sobre la pintura postexpresionista europea, que llevaba el título de Realismo mágico. Ya no me acordaba del lejano libro pero algún oscuro mecanismo de la mente me lo hizo surgir espontáneamente en el momento en que trataba de buscar un nombre para aquella nueva forma de narrativa. No fue una designación de capricho sino la misteriosa correspondencia entre un nombre olvidado y un hecho nuevo ». Je traduis.

<sup>1447</sup> *Loc. cit.*, « Reacción contra la literatura descriptiva e imitativa que se hacía en la América hispana, y también reacción contra la sumisión tradicional a modas y escuelas europeas ». Je traduis.

<sup>1448</sup> *Loc. cit.*, « Era el hecho mismo de una situación cultural peculiar y única, creada por el vasto proceso del mestizaje de culturas y pasados, mentalidades y actitudes, que aparecía rica e inconfundiblemente en todas las manifestaciones de la vida colectiva y del carácter individual. En cierto sentido, era como haber descubierto de nuevo la América hispana, no la que habían creído formar los españoles, ni aquella a la que creían no poder renunciar los indigenistas, ni tampoco la fragmentaria África que trajeron los esclavos, sino aquella otra cosa que había brotado espontánea y libremente de su larga convivencia ». Je traduis.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 140. « Alejo Carpentier usó el nombre de *lo real maravilloso* para designar el mismo fenómeno literario. Es un buen nombre, aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas ». Je traduis.

comme le signale Charles W. Scheel, comme « un manifeste programmatique d'une nouvelle littérature latino-américaine qui se voulait affranchie de la tutelle européenne »<sup>1450</sup>. Le réel merveilleux est d'abord conçu, par Alejo Carpentier, non pas comme un courant et encore moins comme un mouvement littéraire, mais comme un mode d'être qu'il aurait découvert lors de son séjour à Haïti. Ce mode d'être serait également celui de l'Amérique latine. Il dit :

À chaque pas je trouvais le réel merveilleux. Mais il me vint aussi que cette présence et vigueur du réel merveilleux n'était pas un privilège unique de Haïti, mais le patrimoine de toute l'Amérique où l'on n'a pas fini encore d'établir le recueil des cosmogonies, par exemple.<sup>1451</sup>

Il insiste sur le fait que le réel merveilleux est très différent du surréalisme européen, car il serait empreint de mysticisme et de foi, quand le surréalisme se contenterait de réunir des objets contradictoires à l'aide « de trucs de magiciens »<sup>1452</sup>. Si cette vision du surréaliste semble restrictive et qu'elle a fait couler beaucoup d'encre chez les détracteurs du concept, je retiens tout de même l'effort d'Alejo Carpentier pour détacher le concept de réel merveilleux de celui, concurrent, de surréalisme, et pour y voir une spécificité latino-américaine. Quinze années plus tard, Alejo Carpentier publie une version augmentée de son prologue. Il y réalise, tout d'abord, une sorte de tour du monde culturel, en évoquant brièvement la Chine, le monde islamique et l'Union Soviétique, et resitue ainsi le réel merveilleux latino-américain dans un contexte bien plus élargi que dans son prologue initial. Dans cette version augmentée, Carpentier réalise un glissement : le réel merveilleux est à la fois une réalité quotidienne latino-américaine, ou en tout cas non européenne, et à la fois, une production littéraire. Il redonne donc la définition qu'il avait déjà fournie, dans son prologue de 1949, du réel merveilleux, à savoir « une qualité inhérente à la réalité culturelle américaine, perçue par des êtres encore capables de foi mystique »<sup>1453</sup>, puis annonce que le réel merveilleux se trouve « dans les œuvres de certains jeunes romanciers »<sup>1454</sup>. Ce passage de la réalité à la production littéraire sera explicité dans son essai *Lo Barroco y Lo Real Maravilloso*, faisant suite à une conférence qu'il

---

<sup>1450</sup> Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 18.

<sup>1451</sup> Alejo Carpentier cité et traduit par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 47.

<sup>1452</sup> Alejo Carpentier cité et traduit par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 44.

<sup>1453</sup> Alejo Carpentier cité et traduit par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 53.

<sup>1454</sup> *Loc. cit.*

donne à l'Ateneo de Caracas le 22 mai 1975. Son point de départ consiste en une redéfinition du baroque, en tant qu'esprit cyclique, qui confère alors au baroque une dimension universelle. Il explique ensuite que l'art latino-américain a toujours été baroque, parce que né d'une civilisation créole, riche de métissage et c'est cette créolité baroque américaine qui conduirait directement au réel merveilleux :

Et pourquoi l'Amérique latine est-elle la terre d'élection du baroque ? Parce que chaque symbiose, chaque métissage engendre du baroque. Le baroque américain se développe avec la créolité, avec la conscience de l'homme américain [qu'il soit fils de blanc européen, de noir africain ou d'indigène] d'être autre chose [...] d'être créole, et l'esprit créole est de par lui-même un esprit baroque. [...] Avec ces éléments [créoles], apportant chacun son baroque, nous rencontrons directement ce que j'ai appelé le « réel merveilleux ».<sup>1455</sup>

Autrement dit, le monde latino-américain est baroque au sens de réel merveilleux, et par conséquent, toute description littéraire de ce monde est nécessairement baroque. Alejo Carpentier dit que « la description d'un monde baroque doit nécessairement être baroque, i.e le quoi et le comment se combinent dans ce cas, en face d'une réalité baroque »<sup>1456</sup>. Ensuite, Alejo Carpentier distingue bien le réel merveilleux du réalisme magique de Roh et du surréalisme de Breton, en omettant de mentionner l'usage latino-américain du terme réalisme magique qui, pourtant, circule non seulement depuis 1948, mais qui, de plus, est concurrent de celui de réel merveilleux. Enfin, il conclut en disant que le nouveau roman latino-américain, parce qu'il décrit le réel merveilleux, est baroque :

Et le baroque que vous connaissez, le roman contemporain latino-américain, celui que l'on appelle le « nouveau roman », est dû à une génération de romanciers, qui produisent des œuvres traduisant le milieu américain – aussi bien de la ville, de la forêt et des champs – de façon totalement baroque. Quant au réel merveilleux nous n'avons qu'à tendre les mains pour l'attraper.<sup>1457</sup>

Si le réel merveilleux d'Alejo Carpentier devient une notion concurrente à celle de réalisme magique, créant un imbroglio théorique, Jacques Stephen Alexis, certainement inspiré par le manifeste de Carpentier, ajoute sans doute sa contribution à la confusion des deux termes, en théorisant le réalisme merveilleux

---

<sup>1455</sup> Alejo Carpentier cité et traduit par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 57.

<sup>1456</sup> Alejo Carpentier cité et traduit par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 61.

<sup>1457</sup> Alejo Carpentier cité et traduit par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 62.

des Haïtiens, en 1956. Il s'agit, selon Charles W. Scheel, d'un syncrétisme théorique « visant à fondre culture populaire haïtienne, langue française et réalisme socialiste »<sup>1458</sup>. Certes, l'article d'Angel Flores intitulé *Magical Realism in Spanish American Fiction*, paru aux États-Unis en 1955, tente de théoriser la notion de réalisme magique sur la base d'analyses esthétiques de la littérature hispano-américaine du XX<sup>e</sup> siècle, article auquel s'oppose d'ailleurs Luis Leal en 1967, proposant une nouvelle définition du réalisme dans son article intitulé *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*. Cependant, malgré ces deux tentatives définitionnelles, un flou théorique entoure la notion dans les années 1960, à tel point que, comme le signale Lucila Inés Mena, « le réalisme magique est venu signifier, pour certains, un pur vide théorique, un concept ambigu et inutile »<sup>1459</sup>. Se multiplient alors les études convoquant cette notion ou celle de réel merveilleux pour aborder le « boom »<sup>1460</sup> de la littérature latino-américaine des années 1960, sans que des critères stylistiques aient été définis pour trancher entre réel merveilleux, réalisme magique ou encore littérature fantastique. Le réalisme magique et le réel merveilleux rencontrent un succès grandissant, deviennent un label, et conduisent Miguel Ángel Asturias, en 1967, et Gabriel García Márquez, en 1982, à obtenir le prix Nobel de littérature. Pour autant, comme le signale Jean-Pierre Durix, « malgré la popularité croissante de ce type d'écriture, la validité générique du terme réalisme magique fut bientôt contestée »<sup>1461</sup>. En 1973, lors du XVI<sup>e</sup> Congrès de l'Institut international ibéro-américain, s'étant tenu à la Michigan State University, à East Lansing, dont les thèmes sont le réalisme magique et la fantaisie, une vive controverse éclate autour de la notion de réalisme magique. Charles W. Scheel et Lucila Inés Mena

---

<sup>1458</sup> Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 18.

<sup>1459</sup> Lucila Inés Mena, « Hacia una formulación teórica del realismo mágico », *Bulletin hispanique*, vol. 77 / 3, 1975, p. 39. « El realismo mágico ha llegado a significar, para algunos, un mero vacío teórico, un concepto ambiguo e innecesario ». Je traduis.

<sup>1460</sup> Je rappelle que le boom latino-américain est un phénomène littéraire qui a lieu dans les années 1960 et 1970 et dont les principaux auteurs sont notamment : Julio Cortázar (Argentine), Carlos Fuentes (Mexique), Guillermo Cabrera Infante (Cuba), Gabriel García Márquez (Colombie), José Donoso (Chili), Mario Vargas Llosa (Pérou). Ces auteurs expérimentent des nouvelles formes narratives, montrant l'étrange, le magique ou le merveilleux comme faits quotidiens, tout en introduisant des thématiques sociales et politiques, dans un contexte international de Guerre froide, et révolutionnaire (la prise de pouvoir par Fidel Castro à Cuba). Ces auteurs connaissent un succès retentissant, surtout en Europe. À ce sujet voir : Emir Rodríguez Monegal, *El Boom de la novela latinoamericana : ensayo*, Madrid, Editorial Tiempo Nuevo, 1972. Rafael Rojas, *La Polis literaria : El Boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Penguin Random House Grupo Editorial México, 2018. *EL PAÍS*, « Historias del “boom” : 50 años de la literatura que cambió el español. », [en ligne], URL : <https://books.google.fr/books?id=Xr3ekJKZBCsC>, dernière consultation le 4/10/2020.

<sup>1461</sup> Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou auberge latino-américaine ? », op. cit., p. 9.

racontent notamment comment Emir Rodríguez Monegal ouvre le congrès par une conférence expliquant que la notion de réalisme magique est à proscrire, que les théorisations d'Angel Flores et de Luis Lead sont incomplètes et faibles, alors même que soixante-cinq communications programmées lors de l'événement se réfèrent (et défendent) le concept de réalisme magique. Ce congrès, plutôt que de clarifier les notions de réalisme magique et de réel merveilleux complexifie le grand flou théorique les entourant, chaque communicant et communicante offrant leur propre définition, souvent contradictoire. Dans les années 1980, plusieurs anthologies du réalisme magique sont publiées et de nouvelles définitions voient le jour, ne circonscrivant plus uniquement la notion au « boom » littéraire latino-américain. Charles W. Scheel donne l'exemple de l'anthologie réunie par David Young et Keith Hollaman, parue à New York, en 1985, nommée *Magical Realist Fiction*, regroupant les textes de trente-cinq auteurs du monde entier, dont Kafka, Borges et Faulkner, pour ne citer qu'eux. La même année, à l'Université de Montréal, Amaryll Chanady fait une distinction théorique entre réalisme magique et fantastique, dans son ouvrage *Magical Realism and The Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*<sup>1462</sup> que j'aimerais brièvement résumer ici. Elle définit tout d'abord le fantastique comme un récit où deux niveaux de réalité, l'un naturel, l'autre surnaturel, sont présents. Elle appelle antinomie la relation de ces deux niveaux :

Un terme bien plus satisfaisant qu'hésitation (qui est une réaction de la part du lecteur aux indications textuelles), est l'antinomie, i.e la présence simultanée de deux codes conflictuels dans le texte. Contrairement au merveilleux, dans lequel les faits inhabituels peuvent être compris dans le cadre réaliste, le fantastique crée un monde qui ne peut être expliqué par aucun code cohérent.<sup>1463</sup>

Dans le récit fantastique, l'antinomie est irrésolue grâce à la réticence auctoriale, alors qu'elle est résolue dans le réalisme magique. Elle dit :

alors que dans le fantastique, le surnaturel est perçu comme problématique, puisqu'il est manifestement antinomique par rapport au cadre rationnel du texte, le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction. La réticence auctoriale joue un rôle essentiel dans chacun de ces deux modes, mais elle assume une fonction différente dans les deux cas. Alors qu'elle crée une atmosphère d'incertitude et de désorientation dans le fantastique, elle facilite

---

<sup>1462</sup> Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Londres, Garland Publishing, 1985.

<sup>1463</sup> Amaryll Chanady citée et traduite par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 87.



l'acceptation de l'incongru dans le réalisme magique. Dans le premier cas, elle rend le mystérieux encore plus inacceptable, dans l'autre, elle intègre le surnaturel dans le code du naturel, qui doit redéfinir ses frontières.<sup>1464</sup>

Amaryll Chanady reprend alors, d'une certaine manière, la définition donnée par Tzvetan Todorov<sup>1465</sup> du fantastique, en utilisant des termes comme « incertitude » ou « mystérieux ». Un récit magico-réaliste est donc un récit dans lequel l'antinomie entre monde naturel et surnaturel existe, mais ne pose pas de problème, n'est pas interrogée, questionnée ou mise en doute par le narrateur. Selon Amaryll Chanady, le narrateur, « en utilisant des tournures et un vocabulaire savants, et en montrant qu'il est au fait du raisonnement logique et de la connaissance empirique »<sup>1466</sup>, présente la perspective surnaturelle comme différente de la sienne, sans pour autant être critique par rapport à cette perspective. C'est en cela qu'il y a antinomie résolue : la voix narrative dit au lecteur si un événement doit ou non être perçu comme surnaturel, mais ne juge pas cet événement. Une telle définition du réalisme magique ne le circonscrit donc pas au « boom » littéraire latino-américain, pas plus qu'elle n'en fait un mouvement aux limites historiques et géographiques strictes. *La Métamorphose* de Kafka est d'ailleurs prise comme exemple de récit magico-réaliste. Mais Amaryll Chanady reniera, par la suite, cet ouvrage dans son article « The Territorialization of the Imaginary in Latin America : Self-Affirmation and Resistance of Metropolitan Paradigms »<sup>1467</sup>. Dans cet article, le réalisme magique est compris comme une spécificité de la littérature américaine et africaine qui s'oppose aux paradigmes métropolitains, c'est-à-dire, « au système de valeurs rationnelles hégémoniques qui soutiendrait et limiterait l'imaginaire occidental »<sup>1468</sup>. Cette fois-ci, Amaryll Chanady refuse de voir une filiation entre Kafka et Cortazar, car :

le réalisme magique latino-américain (et africain) est lié à une tentative de représenter des croyances et des systèmes de pensée non occidentaux, tandis que la juxtaposition du surnaturel et du naturel chez Kafka (et dans le « Passe-Muraille »

---

<sup>1464</sup> Amaryll Chanady citée et traduite par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 90-91.

<sup>1465</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 2015.

<sup>1466</sup> Amaryll Chanady citée et traduite par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 90.

<sup>1467</sup> Amaryll Chanady, « The Territorialization of the Imaginary in Latin America : Self-affirmation and resistance to metropolitan paradigms », in *MagicalRealism. Theory, History, Community*, Durham, N.C, Duke University Press, 1995, p. 125-144.

<sup>1468</sup> Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 29.

d'Aymé) n'a pas cette fonction et pourrait être plus adéquatement nommé néo-fantastique.<sup>1469</sup>

En somme le réalisme magique est associé à une rébellion du sujet colonisé, à la résistance des pays indépendants contre la domination néocoloniale et à la revalorisation de paradigmes métaphysiques et épistémiques que l'Europe aurait délégitimés philosophiquement. Cette nouvelle définition du réalisme magique donnée par Amaryll Chanady correspond, il me semble, à un nouveau courant de la critique littéraire, apparu à la fin des années 1980, et situant le réalisme magique dans une perspective postcoloniale<sup>1470</sup>. Dans ce courant critique, le réalisme magique n'est plus perçu comme l'apanage du « boom » latino-américain, mais comme une appellation regroupant la littérature non occidentale, s'opposant à une littérature hégémonique provenant de l'Occident, et procédant à une revalorisation identitaire, culturelle et épistémique de ce qui, depuis la colonisation européenne, a été déprécié. Il me semble que le premier ayant ouvert la voie à cette nouvelle perspective est Fredric Jameson, dans son article « Magic Realism in Film »<sup>1471</sup>. Certes, comme le titre de l'article l'indique, Fredric Jameson s'intéresse au cinéma et non au récit ; cependant, il déploie sa propre définition du réalisme magique à partir des essais sur la littérature latino-américaine des années 1960 et 1970. Dans cet article, Fredric Jameson tente de distinguer, à partir de l'analyse comparative de trois films, l'un polonais, l'autre vénézuélien et le troisième colombien, le cinéma magico-réaliste du réalisme européen et du cinéma postmoderne. Selon lui, le postmodernisme est propre aux nations industrialisées, alors que le réalisme magique est issu de ce qu'il nomme le Second et le Troisième Monde. C'est parce que les contextes d'émergence de ces esthétiques cinématographiques sont spécifiques qu'il conclut que le traitement de la couleur, la réduction, la concentration et la simplification de l'histoire au profit d'une focalisation sur la violence, ainsi que l'aspect historique de ces films, sont distincts du réalisme et du postmodernisme et qu'il convoque la notion de réalisme magique. Or, cette posture est fortement critiquée par Gayatri Chakravorty Spivak<sup>1472</sup> qui reproche à la canonisation du

---

<sup>1469</sup> Amaryll Chanady citée et traduite par Charles W. Scheel, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, op. cit., p. 29.

<sup>1470</sup> Charles W. Scheel, « Le réalisme magique : mode narratif de la fiction ou label culturaliste ? », dans Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier, Philippe Chardin et Didier Souiller [dir.], *Études culturelles : anthropologie culturelle et comparatisme*, Actes du XXXVe colloque de la SFLGC, volume II, Neuilly-lès-Dijon, Les Éditions du Murmure, 2010, p. 211-222.

<sup>1471</sup> Fredric Jameson, « On Magic Realism in Film », *Critical Inquiry*, n°12, 1986, p. 301-325.

<sup>1472</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value », in *Literary Theory Today*, New York, Cornell University Press, 1990, p. 219-245.

réalisme magique en tant que littérature du Troisième monde de procéder à une nouvelle formulation de l'autreté. En effet, selon elle, étiqueter des œuvres diverses sous une même appellation générique pour la simple raison qu'elles sont produites dans des pays non industrialisés est une manière de reconduire un binarisme colonial et moderne séparant l'Occident du reste du monde. En somme, Fredric Jameson procéderait à une colonisation discursive : en octroyant aux esthétiques cinématographiques produites dans le Second et Troisième Monde l'appellation de réalisme magique, il ferait d'elles des esthétiques « autres » que celles postmodernes ou réalistes, niant leurs spécificités esthétiques et culturelles, ainsi que leur contexte d'émergence particulier. Si Gayatri Chakravorty Spivak critique le texte de Fredric Jameson, il me semble qu'une critique assez similaire dans la logique est adressée, d'une part, à la position d'Homi K. Bhabha, et d'autre part, aux auteurs du « boom » latino-américain. Je pense notamment à la critique de María Alonso Alonso<sup>1473</sup>, quant à l'affirmation de Homi K. Bhabha<sup>1474</sup> selon laquelle le réalisme magique, après le « boom » latino-américain, est devenu le langage littéraire du monde postcolonial émergent. Selon elle, une telle affirmation présuppose l'existence d'un langage universel postcolonial, gommant les différences et particularités culturelles et historiques, et elle regrette de voir regroupées sous la même appellation des œuvres très diverses sous le prétexte qu'elles intègrent des éléments surnaturels ou fantastiques et soient rédigées au sein d'un contexte culturel non canonique. Je pense également à la critique de Silvia Nagy-Zekmi<sup>1475</sup> qui reproche à Alejo Carpentier une construction de l'autreté dans *Le Royaume de ce monde*. Pour elle, certes la réalité haïtienne est représentée dans ce roman par l'intermédiaire de Ti Noël ; cependant, le narrateur est extérieur à cette réalité. Or, cette extériorité narratorielle, non seulement, réintroduit une opposition entre centre et périphérie, mais destine également le roman à une autorité impériale, ce qui expliquerait son succès en Europe. Erna von der Walde fait, à mon sens, une critique similaire des auteurs du « boom » littéraire latino-américain. Elle dit, notamment :

Quand ils affirment que toute forme de réalité et d'histoire en Amérique est magique, quand de là, ils postulent le réel merveilleux ou le réalisme magique

---

<sup>1473</sup> María Alonso Alonso, « “Un espacio para lo enigmático” : el realismo maravilloso en la literatura poscolonial contemporánea », in *Sobrenatural, Fantástico y Metareal : La Perspectiva de América Latina*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2014, p. 231-244.

<sup>1474</sup> Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990, p. 231.

<sup>1475</sup> Silvia Nagy-Zekmi, « Estrategias poscoloniales: la deconstrucción del discurso eurocéntrico », *Cuadernos Americanos*, vol. 1 / 97, 2003, p. 11-20.

comme style capable d'aborder cette réalité, quand Carpentier affirme que l'histoire est plus fantastique que n'importe quel livre de fiction, quand García Márquez affirme qu'il n'a rien inventé, mais a enregistré la réalité qui l'entoure, il faut se demander depuis quelle position se voit alors la magie et le merveilleux de cette réalité ? Si pour eux il s'agit de la réalité, où se situent-ils pour dire qu'elle est magique et merveilleuse ? Ne serait-ce pas depuis une notion implicite d'une réalité-réalité, non merveilleuse, désenchantée, qu'ils attribuent d'une certaine manière au monde moderne ? Mais n'est-ce pas, justement depuis la rationalité moderne que l'on perçoit la magie de cette réalité et qu'on la convertit en réalité « autre » ? Ces questions sont clairement rhétoriques.<sup>1476</sup>

Ainsi, pour Erna von der Walde, les auteurs du « boom » littéraire latino-américain regardent et décrivent une réalité latino-américaine, depuis la modernité/colonialité, et non pas depuis l'expérience de la différence coloniale, pour reprendre le vocable de Walter Mignolo qui, à mon sens, enrichit la critique d'Erna von der Walde. Autrement dit, c'est avec une perspective et un langage modernes que les auteurs représentent une réalité qui leur est étrangère. D'ailleurs, c'est en partant à Haïti qu'Alejo Carpentier avoue s'être rendu compte de l'existence du réel merveilleux et Arturo Uslar Pietri parle bien de découverte de l'Amérique latine, ce qui, à mon avis, témoigne bien de l'extériorité de ces auteurs par rapport à la réalité qu'ils prétendent décrire. Il est peut-être utile de rappeler, à ce sujet, qu'Alejo Carpentier naît à Lausanne et meurt à Paris, qu'il vit une grande partie de sa vie en France, tout comme Arturo Uslar Pietri et Miguel Ángel Asturias, ce qui étaye la critique relative à leur perspective moderne et coloniale. Je relève ces éléments, car ils me semblent plus pertinents que ceux avancés par Charles W. Scheel lorsqu'il regrette que la critique postcoloniale ne s'intéresse pas en profondeur aux techniques narratives, et qu'il souhaite, à tout prix, ne pas exclure du réalisme magique des œuvres européennes ou nord-américaines.

---

<sup>1476</sup> Erna von der Walde, « Realismo mágico y poscolonialismo : construcciones del otro desde la otredad », in Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (ed.), *Teorías indisciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 210. « Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad », « Cuando afirman que toda la realidad y toda la historia de América es mágica, cuando postulan desde ahí lo real maravilloso o el realismo mágico como el estilo con el cual se puede abordar esta realidad, cuando Carpentier afirma que la historia es más fantástica que cualquier libro de ficción, cuando García Márquez asevera que no ha inventado nada, sino que todo lo registra de la realidad circundante, cabe preguntar desde dónde se ve, entonces, la magia y lo maravilloso de esta realidad? Si es la realidad para ellos, ¿en dónde se sitúan para postularla como mágica o maravillosa? ¿No será desde una noción implícita de una realidad-real, no maravillosa, desencantada, que de alguna manera atribuyen al mundo moderno? Pero, ¿no es justamente desde la racionalidad moderna que se percibe la magia de esa realidad y la convierte en una realidad "otra"? Estas preguntas son claramente retóricas ». Je traduis.

Si des objections sont donc soulevées quant à un nouveau pan de la critique littéraire relative au réalisme magique, celui-là s'impose tout de même, à partir de la fin des années 1980, et produit une littérature scientifique abondante dont j'aimerais résumer quelques textes clés. En 1988, Stephan Slemon publie un article intitulé « Magic Realism as Post-Colonial Discourse »<sup>1477</sup>, au sein duquel il définit le réalisme magique comme un concept désignant une littérature de « résistance face au centre impérial massif et à ses systèmes totalisants »<sup>1478</sup>. Le réalisme magique met en opposition, selon Stephan Slemon, « le code représentationnel du réalisme et celui, en gros, de la fantaisie »<sup>1479</sup>. Or, de cette opposition naît, au sein de la narration, « une bataille entre deux systèmes oppositionnels, chacun travaillant à la création d'un monde fictif différent de l'autre »<sup>1480</sup> et cette bataille se charge d'une valeur politique. Il dit :

Dans la formulation de Mikhaïl Bakhtine, le roman est le lieu d'une « diversité des types de discours sociaux », où une bataille se déroule dans le discours et entre les discours pour devenir « le langage de la vérité », une bataille pour ce que Foucault a appelé la connaissance du pouvoir. Dans le réalisme magique, cette bataille est représentée dans le langage de la narration par la mise au premier plan de deux systèmes discursifs opposés [...].<sup>1481</sup>

Dans cette bataille, « les dépossédés, les réduits au silence et les marginalisés de nos propres systèmes dominants peuvent à nouveau se faire entendre »<sup>1482</sup>, et livrer, contre l'Histoire hégémonique imposée par les puissances impériales et coloniales, des versions alternatives de l'Histoire :

Le « revisionnage » de l'Histoire a donc lieu lorsque les voix ou les visions [...] entrent en jeu dialectique avec les modes de discours et de cognition dominants

---

<sup>1477</sup> Stephen Slemon, « Magic Realism as Post-Colonial Discourse », *Canadian Literature*, n°116, 1988, p. 9-24

<sup>1478</sup> *Ibid.*, p. 10. « resistance to the massive imperial centre and its totalizing systems ». Je traduis.

<sup>1479</sup> *Loc. cit.*, « the representational code of realism and that, roughly, of fantasy ». Je traduis.

<sup>1480</sup> *Ibid.* p. 11. « a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other ». Je traduis.

<sup>1481</sup> *Ibid.*, p. 11-12. « In Mikhaïl Bakhtin's formulation, the novel is the site of a "diversity of social speech types" in which a battle takes place "in discourse and among discourses to become 'the language of truth,' a battle for what Foucault has called power knowledge." In magic realism this battle is represented in the language of narration by the foregrounding of two opposing discursive systems [...]. Je traduis.

<sup>1482</sup> *Ibid.*, p. 20. « dispossessed, the silenced, and the marginalized of our own dominating systems can again find voice ». Je traduis.

hérités du colonialisme et lorsqu'elles œuvrent à la transmutation de la perception en de nouveaux « codes de reconnaissance ». <sup>1483</sup>

De l'opposition entre réalisme, d'une part, et ce qui relève de la fantaisie, d'autre part, naît « une double vision ou un choc métaphysique »<sup>1484</sup> de l'Histoire, de la vérité, obligeant « le lecteur à lire le roman de manière dialectique »<sup>1485</sup>, et à remettre en cause l'hégémonie épistémique moderne et coloniale. De plus, « les textes magico-réalistes tendent à afficher une préoccupation pour les images à la fois des frontières et des centres, et à travailler à déstabiliser leur fixité »<sup>1486</sup>. En étant profondément oxymoriques et dialectiques, les textes magico-réalistes minent la fixité des frontières et des oppositions binaires héritées du système colonial. Je pense alors que le réalisme magique, ainsi défini, correspond à la pensée frontalière définie par Walter Mignolo, cette pensée issue de l'expérience de la différence coloniale remettant en cause le monologisme et la monotonie de la modernité/colonialité. Pour Stephan Slemon, le réalisme magique n'est donc pas l'apanage de la littérature latino-américaine des années 1960 et 1970, mais correspond à tout récit dont la dialectique oppositionnelle entre réalisme et éléments surnaturels mine la classification et hiérarchisation des êtres, des cultures, des savoirs et des manières de raconter l'Histoire. L'article de Stephan Slemon va être repris et servir de cadre théorique à l'analyse d'œuvres diverses qu'elles soient canadiennes, états-uniennes, indiennes, africaines, ou latino-américaines. Je cite, à titre d'exemple, l'article de Marie Vautier, « La révision postcoloniale de l'histoire et l'exemple réaliste magique de François Barcelo »<sup>1487</sup>. Dans cet article, Marie Vautier qualifie l'œuvre de François Barcelo de magico-réaliste et définit, à la suite Stephan Selmon, le réalisme magique comme une littérature posant un défi à la notion de centre et revalorisant les marges, c'est-à-dire la voix de celles et ceux qui ont été exclus par et des discours dominants littéraires, historiques et épistémologiques. À titre de second exemple, j'aimerais citer l'article de Richard Oko Ajah intitulé « Modes de transgression : l'écriture

---

<sup>1483</sup> *Ibid.*, p. 14-15. « The "re-visioning" of history, then, takes place when the voices or visions [...] come into dialectical play with the inherited, dominant modes of discourse and cognition in colonialism's "phenomenal legacy"<sup>31</sup> and work towards transmuting perception into new "codes of recognition ». Je traduis.

<sup>1484</sup> *Ibid.*, p. 14. « the double vision or metaphysical clash ». Je traduis.

<sup>1485</sup> *Ibid.*, p. 20. « the reader to read the novel in a dialectical manner ». Je traduis.

<sup>1486</sup> *Ibid.*, p. 13. « the magic realist texts tend to display a preoccupation with images of both borders and centres, and to work toward destabilizing their fixity ». Je traduis.

<sup>1487</sup> Marie Vautier, « La Révision postcoloniale de l'histoire et l'exemple réaliste magique de François Barcelo », études littéraires canadiennes, vol. 16 / 2, 1991, [en ligne], URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8140/9197>, dernière consultation le 4/10/2020.

francophone africaine et les tendances de la théorie postcoloniale »<sup>1488</sup>, qui croise les études postcoloniales et l'analyse d'une sélection d'œuvres africaines francophones, et montre comment le réalisme magique est l'une des tendances d'une littérature africaine qui tente de déconstruire l'eurocentrisme et la violence épistémiques hérités de la colonisation. Le réalisme magique, par l'utilisation de mythes, « de croyances et d'autres systèmes spécifiques épistémologiques typiques de la tradition indigène »<sup>1489</sup> adopte une stratégie postcoloniale. Il s'agit alors, selon Richard Oko Ajah, pour un type de romans francophones africains, de privilégier le discours indigène, tout en utilisant l'ironie, la parodie, ou l'intertextualité, pour critiquer l'hégémonie occidentale ayant, au travers de ses canons littéraires, imposé une vision unique du monde et de la vérité.

Jean-Pierre Durix, dans son ouvrage *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse : Deconstructing Magic Realism*<sup>1490</sup> de 1998, ainsi que dans sa participation à l'ouvrage collectif *Le Réalisme merveilleux*<sup>1491</sup>, la même année, partage cette définition du réalisme magique. Tout comme Stephan Slemon, il ne le circonscrit pas au « boom » littéraire latino-américain, et considère que des auteurs comme Ben Okri ou Rushdie sont également magico-réalistes. À l'instar d'Amaryll Chanady, il distingue le fantastique du réalisme magique, mais selon des critères différents. Selon lui, le fantastique implique une hésitation de la part du lecteur entre une explication naturelle et surnaturelle. Or, pour lui :

Cette distinction binaire présuppose qu'il existe un large consensus entre auteur et lecteur sur la nature d'une réalité unique de référence. Ceci fonctionne fort bien dans les sociétés largement monoculturelles ou dans des contextes où la notion même de relativisme culturel n'entre pas en compte ou n'est pas reconnue.<sup>1492</sup>

À l'inverse, pour un romancier magico-réaliste « la réalité n'obéit pas à un cadre aussi clairement défini et monolithique »<sup>1493</sup>. Rushdie, par exemple, peut à la fois convoquer des références culturelles conférées par son diplôme de Cambridge, tout comme adopter celles d'un homme des rues de Bombay, sans

---

<sup>1488</sup> Richard Oko Ajah, « Modes de transgression : l'écriture francophone africaine et les tendances de la théorie postcoloniale », *Recherches en Langue et Littérature Françaises Revue de la Faculté des Lettres*, Année 8, n°13, p. 1-24.

<sup>1489</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1490</sup> Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genres and Post-colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, New York, St. Martin's press, INC., 1998.

<sup>1491</sup> Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou auberge latino-américaine », *op. cit.*

<sup>1492</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1493</sup> *Loc. cit.*

qu'il y ait de véritables contradictions. Chez lui, et chez de nombreux autres romanciers magico-réalistes, « c'est la notion même de l'unicité de la réalité qui pose problème »<sup>1494</sup>. Ces romanciers combinent détails historiques vérifiables et mythes, légendes, ou faits surnaturels et, de la sorte :

se placent délibérément dans une tradition radicalement différente de l'héritage colonial et de sa pseudo rationalité. Le discours « magique », tout en fournissant une alternative au logos cartésien, ne fait que constituer un pan d'un langage romanesque essentiellement multiforme, qui privilégie le paradoxe et le dialogue entre les contraires davantage que la logique.<sup>1495</sup>

Formellement, l'esthétique magico-réaliste se caractérise par l'instauration de cadre réaliste subverti, à intervalles réguliers, « par un traitement surprenant du temps, de l'espace et des personnages »<sup>1496</sup>, et plus particulièrement par le renoncement à une temporalité linéaire par le truchement de la mise en abyme ou d'anachronismes. Formellement parlant, le réalisme magique est également qualifié comme esthétique de l'excès, où la prolifération de détails connote « un désir d'échapper aux stéréotypes imposés par le colonisateur. En ce sens la surabondance connote une volonté postcoloniale de réappropriation du territoire imaginaire »<sup>1497</sup>. Face à une critique pointant du doigt la position d'extériorité des auteurs et autrices magico-réalistes face à la réalité qu'ils ou elles décrivent, Jean-Pierre Durix, reconnaît que les romanciers ou romancières magico-réalistes ont des influences occidentales, qu'ils et elles ont souvent vécu en Europe et ont parfois même des diplômes européens. Cependant, cela ne signifie pas pour autant une fermeture à la culture populaire, « même s'ils n'ont eu contact avec cette dernière que de manières parfois fort indirectes »<sup>1498</sup>. Il reconnaît que certains romanciers du « boom » latino-américain ont découvert certaines cultures de leur propre pays par le biais des travaux « d'ethnologues et d'anthropologues européens qui leur ont littéralement fait découvrir leur propre culture »<sup>1499</sup>. C'est alors que le réalisme magique n'est pas à comprendre comme une littérature autochtone, indigène, ou des peuples natifs, mais comme un genre profondément hybride et cosmopolite. En d'autres termes, le réalisme magique est, selon Jean-Pierre Durix, profondément interculturel, et « revendique la richesse et les

---

<sup>1494</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1495</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1496</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1497</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1498</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1499</sup> *Ibid.*, p. 17.



paradoxes de la « diversalité », pour reprendre un terme cher à Édouard Glissant »<sup>1500</sup>. Il met en dialogue plusieurs cultures de manière horizontale, et c'est à ce titre qu'il me semble que la définition que Jean-Pierre Durix donne du réalisme magique correspond à celle de la transmodernité théorisée par Enrique Dussel. Je pourrais encore multiplier les illustrations d'ouvrages redéfinissant le réalisme magique à la lueur des études postcoloniales, et commenter, par exemple, la publication collective éditée par Lois Zamora et Wendy Fari intitulée *Magical Realism : Theory, History, Community*<sup>1501</sup>, ou encore l'article de Crystel Pinçonat « Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien »<sup>1502</sup>, mais j'aurais peur de trop faire durer le bref résumé des notions de réalisme magique, de réel merveilleux et de fantastique, que je m'étais proposé de réaliser, je me contenterai donc de seulement les citer.

Je ne pense pas que ces paragraphes aient permis de poser de définitions stables, du moins pas du réalisme magique et du réel merveilleux, pas plus qu'ils n'ont permis d'établir s'il s'agit de mouvements, de courants ou d'esthétiques. J'espère, en revanche, qu'ils ont rendu compte, même brièvement, de la complexité et du flou théorique entourant ces notions, ou plutôt de leur polysémie, des nombreuses définitions qu'elles peuvent prendre, ainsi que des diverses œuvres qu'elles peuvent qualifier. Sans pour autant en conclure, comme Emir Rodríguez Monegal, qu'il s'agit de notions à proscrire, vides de sens, je dirais que les critiques s'entendent pour reconnaître que des œuvres romanesques, latino-américaines, mais pas uniquement, mêlent, selon des modalités très diverses, des éléments surnaturels, mythiques, légendaires à un cadre réaliste, et qu'il est alors probable que *New York versus el Zapotito* et *El Árbol* modélisent ces romans. J'aimerais désormais, à partir d'une analyse de ces deux pièces, conclure sur les conséquences politiques d'une telle modélisation. Si je n'étudierai que brièvement *New York versus el Zapotito* à la lueur de cette romanisation, car j'ai déjà longuement analysé cette pièce et sa dramaturgie du jeu de rêves, je prendrai davantage le temps d'étudier *El Árbol* d'Elena Garro.

---

<sup>1500</sup> *Loc. cit.*

<sup>1501</sup> Lois Zamora et Wendy Fari, *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, N.C., Duke University Press, 1995.

<sup>1502</sup> Crystel Pinçonat, « Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien », in *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 35-52.

2.2.2.3. New York versus el Zapotito, *récit magico-réaliste et transmoderne*

Tout d'abord, je voudrais souligner le fait que, dans l'entretien que j'ai mené avec Verónica Musalem en 2020, celle-ci mentionne à plusieurs reprises qu'elle n'aime pas que ses œuvres en général, et plus particulièrement que *New York versus El Zapotito*, soient qualifiées de magico-réalistes. Elle dit :

Je n'aime pas qu'on dise que mes œuvres appartiennent au réalisme magique. Mon travail n'est pas magico-réaliste, c'est la réalité. J'ai connu ma grand-mère qui parlait aux oiseaux... Dans *El Zapotito*, quand la mère dit qu'elle va voir une amie qui est une sorte de sorcière, c'est une histoire que ma grand-mère m'a racontée et pour elle c'était réel. Et moi je lui disais : « Non mamie, tu n'as pas vu ça ou si ? ». J'ai donc grandi avec une femme à part. Ma grand-mère se trouve dans quasiment tout mon travail, tout comme mon oncle Goyo, qui était un philosophe zapotèque et qui est mort en 2008.<sup>1503</sup>

Elle revient, un peu plus tard dans l'entretien sur cette notion de réalisme magique, et dit :

Je n'aime pas qu'on dise que *El Zapotito* est une histoire magico-réaliste. Non. *El Zapotito* est réel. Il y a des lieux sur terre où des choses comme ça se passent, des choses qui ne peuvent pas s'expliquer de manière rationnelle. Tu dois accéder à un autre niveau.<sup>1504</sup>

Ainsi, la raison convoquée par Verónica Musalem pour rejeter la notion de réalisme magique concerne la nature de ce qui est décrit dans ses œuvres. À trois reprises, elle affirme que ce qui est présenté est réel. Il me semble que le concept de réalité a deux acceptions dans ses propos : il s'agit, d'une part, de ce qui est réel pour sa grand-mère, de ce qui correspond à son système de représentation du monde, à sa cosmovision, et il s'agit, d'autre part, des événements surnaturels existant bel et bien et qui ne peuvent trouver d'explication rationnelle. Selon l'autrice, ces événements arrivent particulièrement dans certaines régions du Mexique. Elle dit : « Si tu pouvais venir à Oaxaca, tu te rendrais compte que c'est

---

<sup>1503</sup> Entretien avec Verónica Musalem publié dans les annexes. « A mí no me gusta que me digan que mis obras pertenecen al realismo mágico. Mi trabajo no es realismo mágico, es realidad. Yo conocí a mi abuela que hablaba con pájaros... En *El Zapotito*, cuando la madre dice que va a ver a una amiga que es medio bruja, me lo contó mi abuela y para ella era real y yo decía: "No abuela, no viste eso ¿sí?". Entonces yo crecí con una mujer aparte. Mi abuela está en casi todo mi trabajo, como lo está mi tío Goyo, que es un filósofo zapoteca que murió en 2008 ». Je traduis.

<sup>1504</sup> *Loc. cit.*, « A mí no me gusta que digan que *El Zapotito* es una historia de realismo mágico. No. *El Zapotito* es real. Hay lugares en la tierra donde pasan cosas así, que no puedes explicar de una manera racional. Tienes que entrar a otro nivel ». Je traduis.

un lieu où il n'y a pas de temps »<sup>1505</sup>, « Au Mexique, oui, nous avons un autre temps, et surtout dans des lieux comme Oaxaca, la montagne, Juchitán, ou sur la côte aussi. Et il y a beaucoup de ça dans mon travail »<sup>1506</sup>. Lorsque je lui ai demandé si la perturbation de la linéarité et de la chronologie dans ses œuvres était liée à une volonté de rendre compte de la perception du temps dans l'État de Oaxaca, Verónica Musalem m'a répondu :

Totalment. Et je ne crois pas uniquement du monde oaxaquénien, mais aussi du monde indigène au Mexique, des Huichols<sup>1507</sup> à la montagne de Puebla... quand tu vas dans ces lieux hors du temps, il y a une chose dans la montagne qui traverse tout le Mexique, où il y a une pensée magique.<sup>1508</sup>

Or, il me semble qu'en prétendant qu'il existe une réalité particulière, hors du temps, dans certaines régions du Mexique, où surviennent des événements magiques, aux explications non rationnelles, Verónica Musalem présente son travail comme une tentative de retranscrire fidèlement cette réalité spécifique sinon latino-américaine, du moins mexicaine, et qu'en ce sens ses paroles entrent en écho avec celles d'Alejo Carpentier. En effet, j'ai montré que l'auteur du *Royaume de ce monde* définissait le réel merveilleux en tant que réalité proprement latino-américaine, puis en tant que style romanesque décrivant cette réalité. Ainsi, il me semble que les propos tenus par Verónica Musalem au sujet de ses œuvres ne sont pas si éloignés de ceux tenus par Alejo Carpentier dans ses divers manifestes.

Plus encore, Verónica Musalem assume le caractère politique de son théâtre et le fait qu'il participe non seulement d'une critique du racisme, mais également d'une revalorisation épistémique de la culture indigène. Elle dit :

Mon travail est également une sorte d'acte de revendication politique, parce que ma mère, par exemple, a souffert du racisme à Mexico, en étant indigène. Les personnes indigènes souffrent du racisme au Mexique. Alors oui, c'était un peu comme revendiquer le fait d'appartenir à un monde indigène, à une cosmovision,

---

<sup>1505</sup> *Loc. cit.*, « Si tú pudieras venir a Oaxaca te darías cuenta de que es un lugar donde no hay tiempo ». Je traduis.

<sup>1506</sup> *Loc. cit.*, « en México, sí tenemos otro tiempo y sobre todo en lugares como Oaxaca, como la Sierra, como Juchitán, como la costa también. Y hay mucho de eso en mi trabajo ». Je traduis.

<sup>1507</sup> Les Huichols sont un peuple indigène vivant dans la Sierra Madre occidentale dans les États de Jalisco, Nayarit, Zacatecas et Durango.

<sup>1508</sup> Entretien avec Verónica Musalem publié dans les annexes. « Total, y creo que no solamente el mundo oaxaqueño, sino el mundo indígena en México, desde los huicholes, desde la Sierra de Puebla... Cuando tú vas a esos lugares detenidos en el tiempo, hay una cosa en la Sierra que atraviesa todo México, donde hay un pensamiento mágico ». Je traduis.

et ma littérature, c'est cela, j'essaie que ce soit cela. Je ne sais pas si j'y arrive ou non, mais ça me semble très important de garder ces histoires ancestrales.<sup>1509</sup>

Verónica Musalem ne revendique pas son appartenance à n'importe quel monde indigène, mais plus spécifiquement au monde zapotèque. Elle raconte, en effet, qu'elle vient d'une famille zapotèque, que sa mère, toujours en vie et qu'elle voit régulièrement, parle le zapotèque avec sa tante. Elle mentionne, à plusieurs reprises, son oncle Goyo, ayant étudié non seulement la langue zapotèque, mais aussi l'Histoire de cette civilisation et sa philosophie. Elle reconnaît que les travaux de son oncle ont beaucoup influencé son théâtre. Ses œuvres s'offrent alors, selon elle, comme une tentative de revaloriser la culture zapotèque, ses traditions, ses histoires, sa cosmovision. Elle dit à ce sujet :

Oui, je veux que les gens sachent que ces réalités existent et que, oui, ces cosmovisions devraient être conservées et connues dans le monde entier, comme la tradition chinoise, ou autre. C'est pareil. C'est comme ces choses, ces histoires, il s'agit de les mettre là et dire qu'elles existent.<sup>1510</sup>

Les histoires de sa famille, la manière avec laquelle elle se connecte « avec un monde magique, surréel, mais aussi réel »<sup>1511</sup>, les événements qui lui sont personnellement arrivés et qu'un regard européen qualifierait certainement de magiques ou de surnaturels, constituent le matériau que travaille Verónica Musalem pour rendre compte d'une certaine réalité, d'une certaine manière de vivre et de voir le monde, zapotèque en l'occurrence. Or, il me semble que ce projet de revalorisation culturelle et épistémique est au cœur des œuvres romanesques que la critique littéraire a, depuis la fin des années 1980, qualifiées de magico-réalistes. En effet, j'ai montré comment Stephan Slemon ouvre la voie d'une redéfinition de la notion de réalisme magique, enrichie, cette fois, des apports des études postcoloniales. Dans cette perspective le réalisme magique renvoie moins à un mouvement ou courant latino-américain des années 1960 et 1970, qu'à des œuvres, très hétérogènes, ayant en commun un projet politique de lutte contre le discours hégémonique et monologique des puissances (néo)coloniales. Cette lutte prend la forme, entre autres, d'une intégration des

---

<sup>1509</sup> *Loc. cit.*, « Mi trabajo es también como un acto de reivindicación política, porque mi mamá, por ejemplo, sufrió racismo en México por ser indígena. La gente indígena sufre racismo en México. Entonces, sí era como un poco reivindicar esta cosa de pertenecer a un mundo indígena, a una cosmovisión, y mi literatura es eso, trato de que sea eso. No sé si lo logro o no, pero me parece muy importante el rescate de esas historias ancestrales aparte ». Je traduis.

<sup>1510</sup> *Loc. cit.*, « Porque sí quiero que la gente sepa que esas realidades existen y que sí son cosmovisiones que tendrían que ser rescatadas y conocer en el mundo, como la tradición china o tal. Es igual. Es como estas cosas, estas historias, como ponerlas ahí y decir que existen ». Je traduis.

<sup>1511</sup> *Loc. cit.*, « con un mundo mágico, surreal, pero también real ». Je traduis.

cosmovisions dépréciées et niées par la modernité/colonialité, ce qui me semble tout à fait renvoyer à la dramaturgie de Verónica Musalem.

Plus encore, Stephan Slemon évoque un choc métaphysique et une double vision propre aux œuvres magico-réalistes et Jean-Pierre Durix parle, quant à lui, d'un dialogue interculturel, reconnaissant qu'un auteur comme Rushdie est capable d'insérer dans ses romans des références acquises à Cambridge ou dans les rues de Bombay. Or, il me semble que cette dualité est propre à l'écriture dramaturgique de Verónica Musalem et qu'elle la revendique, lorsqu'elle dit :

Je parle comme une femme avec un mélange très intéressant de l'Occident et d'un autre monde qui est totalement indigène. [...] Et je suis reconnaissante d'avoir du sang indigène, je suis reconnaissante de cette forme d'atavisme ancestral aujourd'hui, parce que ça fait de moi une autrice particulière.<sup>1512</sup>

Elle raconte avoir été mariée pendant vingt ans à un Français, avoir vécu trois ans à Paris, connaître très bien la culture française, être « une femme occidentale »<sup>1513</sup>, tout en étant totalement connectée à son « être indigène »<sup>1514</sup>. Il me semble d'ailleurs que cette dualité se retrouve dans l'opposition entre la mère et la fille dans *New York versus el Zapotito*. À titre d'exemple, j'aimerais rappeler au lecteur ou à la lectrice l'échange suivant :

LA MÈRE : [...]. J'avais une amie qui me disait qu'elle se transformait en louve, en laie, en panthère ou d'autres choses encore. Moi je n'y croyais pas jusqu'à ce qu'un jour elle me donne rendez-vous à la sortie du village et qu'elle me dise qu'elle m'attendrait sous l'oranger. Je suis arrivée et je n'ai vu personne. Puis, tout à coup, j'ai vu une louve qui arrivait, une louve blanche... J'en ai eu la chair de poule, puis oui, j'y ai cru, mais nous n'avons jamais pu être amies parce que j'étais morte de peur.

LA FILLE : C'est impossible ! Je ne te crois pas !

LA MÈRE : C'est la vérité !<sup>1515</sup>

Cette dualité est également celle de Nicanor. J'ai déjà commenté en quoi son nom était tiré de la Septante et en quoi il renvoyait au personnage de Charon, ce que confirme Verónica Musalem en disant : « Eh bien, il s'agit du passage vers l'au-delà, c'est Charon et la barque de Charon. Mon oncle Goyo adorait ce mythe

---

<sup>1512</sup> *Loc. cit.*, « Hablo como una mujer con una mezcla muy interesante de Occidente y de otro mundo, que es indígena totalmente.[...] Y agradezco tener sangre indígena, agradezco tener esta cosa de atavismo ancestral hoy, porque eso sí me hace una escritora particular ». Je traduis.

<sup>1513</sup> *Loc. cit.*, « una mujer occidental ». Je traduis.

<sup>1514</sup> *Loc. cit.*, « ser indígena ». Je traduis.

<sup>1515</sup> Verónica Musalem, *New York versus El Zapotito, op. cit.*, p. 70.

de Charon, et moi aussi, je l'adore »<sup>1516</sup>. J'ai également indiqué que Nicanor pouvait être perçu comme un *nabnal* et que l'eau à laquelle il était lié en étant aux commandes de la barque, avait une valeur particulière dans les cultures indigènes au Mexique. Verónica Musalem confirme d'ailleurs cette dimension symbolique de l'eau en affirmant que, dans son œuvre, l'eau est magique, car dans la culture zapotèque dont elle a une connaissance grâce à la transmission familiale, l'eau purifie et conduit à l'inframonde. Elle dit :

La barque est quelque chose de magique dans mon œuvre. [...] Il y a quelque chose de très fort en relation avec les bateaux, la mer, l'eau qui purifie, qui t'emmène vers d'autres réalités. Et oui, je crois que je dois à ma famille toute ma cosmovision poétique, mon imagination, ma folie, comme dirait Cora Cardona, cette metteuse en scène de Dallas... Je crois que tout ça, je le dois à mes oncles et tantes zapotèques, à mon oncle Goyo et à mon oncle Manuel, à ma grand-mère, à ma tante Hilda qui est une superbe femme et qui est morte d'amour. Autrement dit, toutes ces histoires, je les dois à ma famille. Je ne serais pas ce que je suis si je n'avais pas vécu là-bas, dans cette famille, avec cette vision si mexicaine, plutôt que mexicaine d'ailleurs, indigène, zapotèque.<sup>1517</sup>

Je repère donc que le dialogue interculturel ou la double vision dont parlent Stephan Slemon et Jean-Pierre Durix se retrouvent bien dans la dramaturgie de *New York versus El Zapotito*, comme je l'ai déjà commenté.

Enfin, et ce sera mon dernier point, Stephan Slemon insiste sur le fait que le récit magico-réaliste perturbe la notion de fixité, de frontière et les limites entre centre et périphéries. Or, il me semble avoir montré comment la dramaturgie de *New York versus El Zapotito* était celle du jeu de rêves, donc précisément celle du trouble, de l'indécidabilité, emportant sur son passage les métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux<sup>1518</sup>. Ainsi, parce que j'ai défini la dramaturgie de *New York versus El Zapotito* comme celle du jeu de rêves, il me semble que cette pièce rompt bien, comme l'indique Stephan Slemon, avec les séparations et

---

<sup>1516</sup> Entretien avec Verónica Musalem publié dans les annexes. « Pues mira, es el pasaje hacia el más allá, es este Caronte y es la barca de Caronte. Al tío Goyo le encantaba ese mito de Caronte y a mí también me encanta ». Je traduis.

<sup>1517</sup> *Loc. cit.*, « la barca es algo muy mágico en mi obra [...] hay una cosa muy fuerte con relación a los barcos, al mar, y el agua que purifica, que te lleva a otras realidades. Y, sí, yo creo que debo toda mi poética cosmovisión, fantasía y locura, como dice Cora Cardona, esta directora de Dallas, a mi familia... Creo que todo esto se lo debo a estos tíos zapotecas, mi tío Goyo, mi tío Manuel, mi abuela, mi tía Hilda, que es una mujer guapísima que murió de amor. O sea, todas esas historias se las debo a mi familia. Yo no sería lo que soy hoy si no hubiera vivido ahí en esa familia con esa visión tan mexicana. Pero más que mexicana, indígena, zapoteca ». Je traduis.

<sup>1518</sup> À ce sujet voir : « 2.1.2 *New York Versus El Zapotito*, un jeu de rêves transmoderne ».

classifications fixes et naturalisées de la modernité/colonialité. Parce que, d'une part, les didascalies de *New York versus El Zapotito* font office de narrateur, et parce que, d'autre part, cette pièce participe à une revalorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité avait déprécié, et instaure un dialogue interculturel, tout en mettant à mal les métarécits modernes, coloniaux et patriarcaux, je suis tentée de croire que le roman pris comme modèle est magico-réaliste, au sens où Stephan Slemon et Jean-Pierre Durix le définissent. Certes, Verónica Musalem est réticente quant à l'usage de ce terme, mais cette réticence est sûrement la conséquence d'une circonscription du réalisme magique au « boom » littéraire latino-américain. Si par réalisme magique l'on entend, au contraire, toute œuvre dont l'usage de la magie, d'éléments surnaturels, de contes, de légendes, de mythes, participe à une revalorisation des cultures infériorisées depuis la colonisation européenne, à une critique de l'hégémonie épistémique occidentale et à l'instauration d'un horizon interculturel, alors il me semble qu'il n'est pas problématique d'affirmer que *New York versus El Zapotito* modélise, probablement, le récit magico-réaliste.

Or, en définissant ainsi le réalisme magique, il semble que ce dernier rejoigne la définition que j'ai donnée d'une œuvre transmoderne. Le lecteur ou la lectrice pourra alors légitimement s'interroger sur la nécessité de recourir à cette notion théoriquement floue de réalisme magique, et pourra se demander pourquoi je n'en ai pas fait l'économie. Bien que je sois consciente des limites de ce concept, il me semble, tout de même, qu'il était nécessaire de le convoquer pour deux raisons. La première est relative au genre littéraire. Je m'explique. Comme le lecteur ou la lectrice l'aura compris, le réalisme magique a fait couler beaucoup d'encre, depuis la fin des années 1940, concernant l'étude du roman. Depuis la fin des années 1980, la littérature scientifique s'intéressant aux esthétiques romanesques post- ou décoloniales est abondante et convoque souvent cette notion de réalisme magique pour montrer comment l'esthétique peut se faire le levier du politique. En revanche, je n'ai trouvé qu'un seul article employant le terme transmoderne pour qualifier un roman<sup>1519</sup>. Le réalisme magique me semble donc être une notion intrinsèquement liée au genre romanesque, et bien implantée dans les études littéraires. En revanche, il n'existe pas, à ma connaissance, de publication scientifique solide sur le réalisme magique

---

<sup>1519</sup> Cristián H. Ricci, « La literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la transmodernidad y la hibridación poscolonialista », *Afro-Hispanic Review*, vol. 25 / 2, 2006, p. 89-107.

au théâtre<sup>1520</sup>, peut-être précisément car cette notion renvoie exclusivement au roman. La notion de réalisme magique me permet, alors, de différencier la romanisation du drame moderne et colonial de celle du drame transmoderne. En effet, d'une part, j'ai montré que l'une des caractéristiques de ce que j'ai appelé le drame moderne et colonial prenait bien la forme d'une modélisation du roman, dans la mesure où le principe de vraisemblance a été supplanté par celui de vérité. D'autre part, j'ai montré que le rhapsode de *New York versus El Zapotito* était hypostasié en didascalie, autrement dit que la didascalie faisait office de narrateur, mais que cette pièce était transmoderne, par la revalorisation épistémique, la critique de la colonialité, et le dialogue interculturel qu'elle instaurait<sup>1521</sup>. Il me semble alors que le roman modélisé par le drame moderne et colonial et celui modélisé par le drame transmoderne sont différents : quand le drame moderne et colonial prend le roman historique, réaliste ou naturaliste pour modèle, le drame transmoderne semble se tourner vers le roman magico-réaliste, du moins tel que Stephan Slemon le définit. Le terme réalisme magique me permet donc d'insister sur la différence des idéologies des œuvres prises pour modèles, et sur les conséquences d'une telle différence. Autrement dit, en convoquant la notion de réalisme magique, je prends soin de ne pas enfermer sous une même appellation des formes de drames qui peuvent formellement sembler similaires, mais qui politiquement ne le sont pas. Parler uniquement de romanisation du drame ou de drame rhapsodique, sans s'intéresser au type de roman modélisé, met l'accent, selon moi, sur l'aspect formel de l'œuvre, sans analyser la portée idéologique de cette forme. En revanche, introduire la notion de réalisme magique permet de ne pas amalgamer des œuvres qui risqueraient de reconduire une logique coloniale et une rhétorique moderne et des œuvres qui s'y soustrairaient. La seconde raison qui m'invite à utiliser l'expression « réalisme magique » et à ne pas le remplacer par celui de transmoderne est relative à la liste non exhaustive des formes du drame transmoderne que je me propose de réaliser dans cette deuxième partie. Il

---

<sup>1520</sup> En 2015, j'ai réalisé un mémoire de master sous la direction de Julie Sermon intitulé « La dramaturgie d'Elena Garro : de la dramatisation du genre au réalisme magique, dans *Andarse por las ramas, La Señora en su balcón, Los Pilares de Doña Blanca* », mais à part cette ébauche de recherche, il ne me semble pas que le terme « réalisme magique » ait été réinvesti par les études théâtrales. A titre d'anecdote, je me souviens d'ailleurs de la surprise des membres du laboratoire lorsque, lors de mon audition pour le contrat doctoral, j'ai convoqué cette notion dans le champ des arts de la scène. Certes, Patricia Rosas Lopátegui qualifie le théâtre d'Elena Garro de magico-réaliste, mais il me semble que cette affirmation relève moins d'une analyse esthétique, que d'une volonté d'introduire l'écrivaine dans les canons littéraires mexicains dont elle a été évincée par son ex-mari, Octavio Paz, et le machisme environnant. A ce sujet voir : Patricia Rosas Lopátegui, *Yo quiero que haya un mundo... Elena Garro, 50 años de dramaturgia*, op. cit. Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, op.cit. Patricia Rosas Lopátegui, *El Asesinato de Elena Garro, Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, op. cit.

<sup>1521</sup> Voir à ce sujet : « 2.1.2 *New York Versus El Zapotito*, un jeu de rêves transmoderne ».



s'agit alors de dire que la modélisation du récit magico-réaliste et l'une des nombreuses formes que peut prendre le drame transmoderne, et non la seule. Tout comme, il me semble, que le réalisme magique n'est qu'une stratégie romanesque parmi d'autres afin de critiquer la colonialité du pouvoir et ses violences épistémiques, il m'apparaît que la romanisation magico-réaliste du drame est l'une des diverses modalités du drame transmoderne.

2.2.2.4. *El Árbol, récit fantastique, critique de la colonialité du pouvoir*

2.2.2.4.1. *Un récit fantastique pris pour modèle*

Puisque j'ai montré comment le rhapsode était hypostasié en didascale dans *El Árbol* d'Elena Garro, et que les didascalies semblaient être les vestiges de la voix narratorielle du conte, j'aimerais désormais savoir si, comme dans *New York versus El Zapotito*, le conte initial peut être qualifié de magico-réaliste. Je rappelle d'ailleurs à ce propos que Patricia Rosas Lopátegui affirme avec Víctor Hugo Rascón Banda, qu'Elena Garro a « rénové le théâtre au Mexique dans les années 1950 [qu'elle], a inauguré un nouveau style, le réalisme magique au théâtre »<sup>1522</sup>. Je ne vais pas créer d'effet de suspens et tiens à signaler, dès maintenant, qu'il me semble que la version narrative de *El Árbol* ayant inspiré la version dramatique est moins magico-réaliste que fantastique. Si Tzvetan Todorov définit le fantastique par opposition au merveilleux, Amaryll Chanady différencie, quant à elle, le fantastique du réalisme magique, comme je l'ai déjà signalé. Mais tous deux partagent, à mon sens, une même définition du fantastique. Ils s'accordent, en effet, à dire qu'un récit fantastique mêle à un cadre réaliste des éléments surnaturels, sans que le lecteur ou la lectrice puisse se prononcer sur le statut à accorder à ces éléments : ils peuvent très bien être une vue de l'esprit, une illusion des sens, n'être que pure imagination, ou au contraire avoir réellement eu lieu. Le fantastique est donc le récit de l'hésitation. Selon Amaryll Chanady, la réticence auctoriale permet de ménager un effet de suspens, dispensant au compte-goutte les informations dont le lecteur ou la lectrice a besoin, et empêche de résoudre l'antinomie entre naturel et surnaturel. C'est donc cette réticence auctoriale qui génère l'irrésolution narrative et ainsi l'hésitation lectorielle. Or, une telle définition du fantastique m'invite à penser que la première version de *El Árbol*, sous forme de conte, était fantastique, et que cette dimension-là a été conservée dans l'adaptation théâtrale du récit. En effet, tout

---

<sup>1522</sup> Patricia Rosas Lopátegui, « La magia innovadora en la obra de Elena Garro », *Revista Casa del Tiempo*, vol. 1 / 10, Universidad Autónoma Metropolitana p. 42. « Elena renovó el teatro en México en los años cincuenta, inauguró un estilo, el realismo mágico en el teatro ». Je traduis.

l'enjeu de la scène finale réside dans l'hésitation du public quant aux pouvoirs magiques de Luisa. Cette dernière a raconté le meurtre qu'elle a commis, il y a des années, à Marta, tout comme elle l'avait révélé à un arbre qui s'est totalement desséché. Marta, seule dans sa chambre, entend ensuite des bruits menaçants. Le public ne sait alors pas si Marta va subir le même sort que l'arbre, ou si elle est sujette à une crise d'angoisse, assaillie par la peur provoquée par l'attitude de Luisa. Voici cette dernière scène :

*Luisa sort. Marta reste immobile, ne sachant pas quoi faire. Elle se lève, essaie de ranger quelques flacons qui se trouvent sur sa commode. Elle se brosse les cheveux et essaie de sourire devant le miroir.*

MARTA : Elle doit avoir aussi peur que moi. Quelle idiotie de commencer à conter de telles choses à minuit ! (*Elle enlève ses chaussures, s'arrête soudainement et écoute attentivement.*)

Voix de LUISA : (*Loin, peut-être imaginaire.*) Et il s'est desséché, Martita, il s'est desséché...

*Marta se met sur ses gardes et essaie d'écouter. Elle semble entendre des pas pieds nus dans le couloir tapissé.*

MARTA : Luisa ! Luisa ! Répondez, Luisa ! (*Pause.*) Elle va me tuer. Luisa ! Vous êtes en train de dormir pendant que je cogite ?... (*Pause.*) Luisa, venez me parler, ne soyez pas idiote. Pas parce que vous m'avez confié votre secret... Dieu du Ciel, que je suis stupide ! Quelles choses je dis ! Luisa, pourquoi ne me répondez-vous pas ? Maudite Indienne ! (*Chut. Elle écoute anxieusement les bruits inexistantes. Effrayée, elle va à la porte de la salle de bain et entre. Elle en ressort après quelques secondes.*) Luisa ! Qu'avez-vous fait de la clé de la salle de bain ?... Le téléphone est si loin ! Pourquoi je ne l'ai pas laissé ici, mon Dieu ? Et la porte de ma chambre n'a pas de clé ! Luisa, venez me parler, la solitude est une mauvaise compagnie. Ne restez pas seule à imaginer des choses terribles. Pourquoi ne me répondez-vous pas, j'entends vos pas dans le couloir ?... Luisa, je sais que vous êtes derrière la porte, en train de m'espionner ... J'entends votre respiration ... (*Les pas et la respiration de Luisa sont derrière la porte entrouverte.*) Vous êtes folle, maintenant je le sais, vous êtes folle, c'est pour ça qu'ils vous détestent au village. (*Tout en tenant sa tête entre ses mains, elle regarde de toutes parts.*) Et juste parce que l'arbre s'est desséché ?... Juste à cause de ça ?... Moi, votre amie ?

*Marta cherche une issue du regard. La porte de sa chambre s'ouvre.* <sup>1523</sup>

---

<sup>1523</sup> Elena Garro, « El Árbol », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 300. « Sale Luisa. Marta se queda quieta, sin saber qué hacer. Se levanta. Trata de arreglar unos frascos que están encima de su tocador. Se cepilla el pelo y trata de sonreír frente al espejo.

MARTA: Ella debe tener tanto miedo como yo. ¡Qué tontería ponerse a contar esas cosas a media noche! (*Se quita los zapatos y de pronto se detiene y escucha con atención.*)

Voz de LUISA: (*Lejana, tal vez imaginaria.*) Y se secó, Martita, se secó... Marta se pone en guarda y trata de escuchar. Le parece oír que unos pasos descalzos se acercan por el pasillo alfombrado.

Je constate que dans cette scène finale, les didascalies servent à amplifier l'irrésolution de l'antinomie et à produire l'hésitation chez le public, à condition qu'il les entende. Tout d'abord, une didascalie précise que la voix de Luisita est peut-être imaginaire, si bien que le public ne sait pas si la voix qu'il entend est réelle ou si elle est le fruit de l'imagination de Marta. Ensuite, une autre didascalie précise que Marta « *semble entendre des pas pieds nus dans le couloir tapissé* », et l'emploi du verbe « sembler » me paraît crucial dans l'hésitation qu'il produit : le public ne sait toujours pas si ces bruits sont réels ou s'ils correspondent aux hallucinations auditives de Marta, produites par la peur. Enfin, une didascalie dit « *calla* », que je traduis par « chut ». Il semblerait alors que cette didascalie exprime les pensées de Marta qui se dit à elle-même de se taire afin de mieux tendre l'oreille, comme si la didascalie était un narrateur adoptant une focalisation interne. Or, il m'apparaît qu'à condition que la didascalie-narratrice soit prononcée à voix haute, elle communique au public l'hésitation du personnage, et sème le doute dans l'esprit des spectateurs et spectatrices quant à la mort imminente du personnage. De la sorte, la didascalie permet bien de créer une irrésolution de l'antinomie propre au fantastique. Je dirais alors que la dimension fantastique du conte initial est conservée dans l'adaptation dramatique et que les didascalies se chargent, en grande partie, de cette conservation.

Or, selon moi, cet aspect fantastique ne vise pas uniquement à créer une hésitation dans l'esprit du public, mais sert également à dénoncer la colonialité du pouvoir. J'aimerais alors montrer comment l'aspect fantastique est mis au service d'une telle dénonciation, d'un renversement du rapport de pouvoir entre Marta et Luisa, et d'un *empowerment* de cette dernière. Pour ce faire, je montrerai, tout d'abord, comment la fable est traversée par le patriarcat moderne et colonial et la colonialité du pouvoir, et ensuite comment la dimension fantastique en permet une critique, et instaure une nouvelle dynamique relationnelle.

---

MARTA: ¡Luisa! ¡Luisa! ¡Conteste, Luisa! (*Pausa*). Me va a matar a disgustos. ¡Luisa! ¿Está usted durmiendo mientras yo cavilo?... (*Pausa*). Luisa venga a platicar conmigo, no sea majadera. No porque me haya confiado su secreto... ¡Dios mío, qué estúpida soy! ¡Qué cosas digo! Luisa ¿por qué no me contesta? ¡India maldita! (*Calla. Escucha ansiosa los ruidos inexistentes. Asustada se dirige a la puerta del baño y entra. Vuelve a salir al cabo de unos segundos*). ¡Luisa! ¿Qué hizo con la llave del baño?... ¡Qué lejos está el teléfono! ¿Por qué lo saqué Dios mío? ¡Y la puerta de mi cuarto no tiene llave! Luisa, venga a platicar conmigo, la soledad es mala compañera. No se quede sola imaginando cosas terribles. ¿Por qué no me contesta, si oigo sus pasos en el pasillo?... Luisa, sé que está detrás de la puerta, espíandome... la oigo respirar... (*Los pasos y la respiración de LUISA están detrás de la puerta entreabierta*). Está loca, hasta ahora lo sé, está loca, por eso la odian en el pueblo. (*Mientras se coge la cabeza entre las manos, luego ve para todas partes*). ¿Y sólo porque el árbol se secó?... ¿Sólo por eso?... ¿a mí, su amiga? MARTA busca una salida con los ojos. Se abre la puerta de su cuarto ». Je traduis.

2.2.2.4.2. *Le patriarcat moderne et colonial et la colonialité du pouvoir dans El Árbol*

Tout d'abord, comme je l'ai déjà signalé, Luisa pénètre dans l'appartement de Marta pour fuir les coups de son mari prénommé Julián. Elle montre à son hôte « *une ecchymose à l'aine. Puis elle montre son nez meurtri, puis l'oreille le long de laquelle coule un filet de sang à demi coagulé* »<sup>1524</sup>, et désigne son mari comme l'auteur de ces violences. Je rappelle que Julián et Luisa sont tous deux indigènes, et j'ai déjà mentionné que pour Rita Laura Segato<sup>1525</sup>, les violences à l'encontre des femmes dans la sphère domestique ainsi que les féminicides, dans les communautés indigènes, sont les fruits du patriarcat moderne et colonial. Elle explique, en effet, que la colonisation espagnole a profondément changé l'organisation de la cité et les rapports genrés, en créant une classification raciale de la population, une surinflation de la sphère publique, ainsi qu'une domestication et une dépolitisation de la sphère privée. Cette introduction de la colonialité du genre a eu, selon la chercheuse, trois effets. Elle a infériorisé les hommes indigènes par rapport aux hommes blancs, tout en leur conférant plus de pouvoir à l'intérieur de leur propre communauté : c'est uniquement avec les hommes que les colons ont négocié, parlementé, et c'est uniquement eux que l'État, ensuite, a pris pour interlocuteurs privilégiés. Ceci a entraîné l'éviction des femmes de la sphère politique et a transformé leur espace en un espace uniquement domestique. Or, pour compenser leur infériorisation et leur dévirilisation par rapport aux hommes blancs, les hommes indigènes exerceraient avec violence leur pouvoir sur les femmes, au sein de cet espace privé qui s'est converti en espace domestique. Le fort taux de violences faites aux femmes et de féminicides à l'intérieur des communautés indigènes seraient alors, selon Rita Laura Segato, le fruit du patriarcat moderne et colonial et de la colonialité du genre. Ainsi, avant même d'avoir prononcé le moindre mot, Luisa enseigne à Marta et au public les tuméfactions de son corps, traces des coups portés par son époux, et sa première réplique désigne son agresseur. La pièce s'ouvre donc sur la thématique des violences faites aux femmes indigènes, et sur ce que Rita Laura Segato nomme la colonialité du genre.

Si le public peut s'attendre à ce que Marta témoigne son empathie pour Luisa, cette attente est immédiatement déjouée par les répliques du personnage

---

<sup>1524</sup> *Ibid.*, p. 287. « *un moretón en la ingle. Luego señala su nariz amoratada, luego la oreja por la que corre un hilo de sangre a medio coagular* ». Je traduis.

<sup>1525</sup> Rita Laura Segato, « *Género y colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial* », *op. cit.*

citadin, qui tout d'abord contredit son interlocutrice, puis affirme que les coups portés ont été mérités. Marta dit en effet :

MARTA : Ça, ce n'est pas vrai, Luisa. Dites-moi la vérité. (*Pause.*) Parlez ! Racontez-moi ce qu'il s'est passé. Vous savez ce qu'on dit au village ? Que lorsque l'homme est bon, sa femme est une chienne. Et vous, Luisa, vous poursuivez votre mari comme une chienne.

LUISA : Moi, une chienne, Martita ?

MARTA : Oui, une chienne. Et vous le rendez fou.

LUISA : Fou, Martita ?... S'il m'a toujours frappée. Toujours !

MARTA : Pour l'amour de Dieu, Luisa, ne le calomniez pas ! Rappelez-vous que Julián travaillait dans la maison de mon père et que je le connais depuis que je suis enfant. [...]

LUISA : Julián est mauvais. Très mauvais, Martita !

MARTA : Taisez-vous ! Ne dites pas plus de bêtises ! Pourquoi tout le monde le respecte ? Pourquoi tout le monde lui demande ses conseils ?

LUISA : Il me fait pleurer ! Il me fait pleurer !

MARTA (*impatiente*) : Il vous fait pleurer ! Pour l'amour de Dieu ! Voyez-vous, Luisa, vous avez le rire et les larmes faciles ! Et vous savez ce que je vous dis ? Si Julián vous frappe, c'est que vous le méritez.<sup>1526</sup>

Marta culpabilise ensuite Luisa. Elle lui dit : « Je n'ai pas de compassion. Vous êtes coupable de tout ce qui vous arrive. Vous êtes très têtue ! »<sup>1527</sup>

Puis, elle l'accuse de ne s'être jamais occupée de ses enfants et de persécuter son mari. Elle multiplie les impératifs et les phrases exclamatives et la gronde comme s'il s'agissait d'une enfant. Elle l'accuse d'être « folle » et lui dit : « Ne faites pas cette tête de folle. Vous savez ce que je vous dis ? Que les fous sont mauvais parce qu'ils pensent que tout le monde les persécute et c'est pour ça

---

<sup>1526</sup> Elena Garro, « El Árbol », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 288. « MARTA: Eso no es cierto, Luisa. Dígame la verdad. (*Pausa*). ¡Hable! Cuénteme lo que sucedió. ¿Saben lo que dicen en el pueblo? Que cuando el hombre sale bueno, le toca mujer perra. Y usted Luisa, persigue a su marido como una perra.

LUISA: ¿Yo perra, Martita? [...]

MARTA: Sí, perra. Y lo está volviendo loco.

LUISA: ¿Loco, Martita?, si siempre me ha pegado. ¡Siempre!

MARTA: ¡Por Dios, Luisa, no lo calumnie! Acuérdesse que Julián trabajaba en la casa de mi padre y que lo conozco desde niña. [...]

LUISA: Julián es malo. ¡Muy malo, Martita!

MARTA: ¡Cállese! No diga más tonterías. ¿Por qué lo respetan todos? ¿Por qué todos buscan su consejo?

LUISA: ¡Me hace llorar! ¡Me hace llorar!

MARTA (*Impaciente*): ¡La hace llorar! ¡Válgame Dios! Mire Luisa, usted es de risa y de lágrima fácil. ¿Y sabe lo que le digo? Que si Julián le pegó se lo merece ». Je traduis.

<sup>1527</sup> *Loc. cit.*, « no le tengo compasión. Usted tiene la culpa de todo lo que le sucede. ¡Es muy terca! ». Je traduis.

que c'est eux qui persécutent tout le monde »<sup>1528</sup>. Marta prend le parti de Julián et reproche à Luisa d'être possédée par le démon :

MARTA : Et vous savez ce que je vous dis, pour la dernière fois ? Que votre mari est un homme très bon et que c'est vous qui êtes démoniaque !

LUISA : Démoniaque ?...

MARTA (*très sérieuse*) : Oui, Luisa, démoniaque. [...] Ce que Julián devrait faire, c'est ce que lui conseillent vos enfants : s'en aller très loin et vous laisser.

LUISA (*s'approchant de Marta*) : S'en aller loin ? Me laisser ? (*Elle regarde un instant Marta et ensuite s'éloigne, se met dans un coin et la regarde fugacement.*)

MARTA : Oui, vous laisser, parce que vous êtes démoniaque... [...] Prenez garde, si vous continuez de persécuter Julián, le jour où vous mourrez, le démon va vous persécuter tout comme vous avez persécuté votre mari.<sup>1529</sup>

Je remarque donc que Marta est très violente envers Luisa. Elle l'insulte également en la traitant de « vieille folle »<sup>1530</sup>, lui dit qu'elle est « têtue »<sup>1531</sup>, « mauvaise »<sup>1532</sup>, « menteuse »<sup>1533</sup>, l'accuse d'être une « femme enfant »<sup>1534</sup>. Elle peine à lui dissimuler son dégoût et les nausées qu'elle lui provoque, si bien que Luisa lui propose d'aller se laver :

MARTA : Je vais vous apporter un café...

LUISA : Non, Martita ! Il vaut mieux que je me lave, je vous dégoûte comme ça... [...]

MARTA : Me dégoûter. Pour l'amour de Dieu, Luisa, ne dites pas ça !

LUISA : Si, je le dis, je le dis, car c'est vrai. Où est-ce que je me lave ?

MART : D'abord, mangez... Je n'ai pas voulu vous dire de vous laver tout de suite, je...

---

<sup>1528</sup> *Ibid.*, p. 294. « No me ponga cara de loca. ¿Sabe lo que le digo? Que los locos son malos porque creen que todos los persiguen y por eso persiguen a todos ». Je traduis.

<sup>1529</sup> *Ibid.*, p. 293. « MARTA: ¿Y sabe lo que le digo por última vez? Que su marido es muy bueno, y que usted es la que está endemoniada.

LUISA: ¿Endemoniada?

MARTA: (*Muy seria, como si quisiera asustarla*). Sí, Luisa endemoniada. [...] Lo que debería hacer Julián es lo que le aconsejan sus hijos: irse muy lejos y dejarla.

LUISA: (*Acercándose a MARTA*). ¿Irse lejos? ¿Dejarme? *LUISA la mira un rato y luego se le separa, se arrincona y la mira fugazmente.*

MARTA: Sí, dejarla, es muy mala con él, por eso le digo que está endemoniada... [...] . Pues cuídese porque si usted sigue persiguiendo a Julián, el día que usted se muera el demonio la va a perseguir, igual que usted persigue a su marido ». Je traduis.

<sup>1530</sup> *Ibid.*, p. 291. « vieja chiflada ». Je traduis.

<sup>1531</sup> *Ibid.*, p. 288. « terca ». Je traduis.

<sup>1532</sup> *Loc. cit.*, « mala ». Je traduis.

<sup>1533</sup> *Loc. cit.*, « mentirosa ». Je traduis.

<sup>1534</sup> *Loc. cit.*, « especie de las mujeres-niños ». Je traduis.

LUISA (*l'interrompant*) : Tout de suite, Martita ! Tout de suite ! Comme ça je ne vous dégoûterai plus.<sup>1535</sup>

Par ailleurs, Marta infantilise Luisa à plusieurs reprises. Elle lui dit tout d'abord :

Combien de fois je vous ai disputée ? Combien de fois je vous ai dit de changer de manière d'être ? Inutilement ! Avec vous, tout est inutile, vous n'écoutez rien et vous n'écoutez que vos caprices. Vous me fatiguez, vous me fatiguez vraiment.<sup>1536</sup>

Elle lui fait ensuite une sorte de chantage, comme à une enfant : « Si vous vous comportez bien, je vous emmènerai au cinéma »<sup>1537</sup>. Cette infantilisation est d'autant plus violente que la didascalie initiale nous dit que Luisa est de sept ans l'aînée de Marta. Globalement, dans ce que j'appellerais la première partie de la pièce<sup>1538</sup>, Marta domine l'échange, elle parle quantitativement davantage que Luisa et distribue la parole, elle la lui coupe ou la lui redonne à sa guise et lui ordonne à plusieurs reprises de se taire : « Mangez et taisez-vous »<sup>1539</sup>, « Taisez-vous et allez dormir »<sup>1540</sup>, « Taisez-vous »<sup>1541</sup>, « Ne dites pas ça »<sup>1542</sup>. De plus, elle dit à Luisa quoi faire, quand elle doit manger, quand elle doit se doucher et quand elle doit parler. Luisa, de son côté, parle très peu et se contente, la majeure partie du temps, de reprendre les mots prononcés par Marta sous forme interrogative : « Moi, chienne, Martita ? »<sup>1543</sup>, « Fou, Martita ? »<sup>1544</sup>, « Avant demain ? »<sup>1545</sup>. Par ailleurs, elle fait des phrases très courtes et répète souvent plusieurs fois les

---

<sup>1535</sup> *Ibid.*, p. 290-291. « MARTA: Le voy a traer un café...

LUISA: ¡No, Martita! Mejor me baño, así no le doy asco... [...]

MARTA: ¿Asco? ¡Por Dios, Luisa, no diga eso!

LUISA: Sí lo digo, Martita, sí lo digo porque es cierto. ¿Dónde me baño?

MARTA: Luisa, le digo que primero coma algo... yo no quise decirle que se bañara ahora mismo, yo...

LUISA: (*Interrumpiendo*). Ahora mismo, Martita. Ahora mismo, así no le doy asco a usted » Je traduis.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 286., « ¿Cuántas veces la he regañado? ¿Cuántas veces le he dicho que cambie de manera de ser? ¡Inútil! Con usted todo es inútil, usted no oye a nadie y no atiende sino a sus caprichos. Me tiene usted cansada, Luisa muy cansada ». Je traduis.

<sup>1537</sup> *Ibid.* p. 290. « Si se porta bien la llevo al cine ». Je traduis.

<sup>1538</sup> Il me semble que la pièce comporte deux parties, l'une avant et l'autre après la douche de Luisa, j'aurai l'occasion d'y revenir.

<sup>1539</sup> Elena Garro, « El Árbol », *op. cit.*, p. 293. « Cene y cálese ». Je traduis.

<sup>1540</sup> *Ibid.* p. 301. « Cálese y váyase a dormir ». Je traduis.

<sup>1541</sup> *Ibid.* p. 297. « Cálese ». Je traduis.

<sup>1542</sup> *Ibid.* p. 295. « no diga eso ». Je traduis.

<sup>1543</sup> *Ibid.* p. 288. « ¿Yo perra, Martita? ». Je traduis.

<sup>1544</sup> *Ibid.* « ¿Loco, Martita? ». Je traduis.

<sup>1545</sup> *Ibid.* p. 289. « ¿Hasta mañana? ». Je traduis.

mêmes mots : « Julián est mauvais, très mauvais »<sup>1546</sup>, « Julián est mauvais »<sup>1547</sup>, « Il est mauvais, Martita, mauvais ! »<sup>1548</sup>, « Toujours, toujours »<sup>1549</sup>, « Il me fait pleurer, il me fait pleurer »<sup>1550</sup>, « Où, Martita, où ? »<sup>1551</sup>. Le public peut alors se demander pourquoi Marta déploie une telle violence envers Luisa qui semble l'accepter et pourquoi elle domine ainsi l'échange. Peut-être que Luisa répond comme elle le fait, car elle est en état de sidération face à la violence de son mari et de son amie, peut-être que l'injustice qu'elle subit la dépossède de son usage de la parole. Cependant cela n'explique pas pourquoi Marta la culpabilise, l'humilie, l'infantilise et la rabaisse ainsi.

Peut-être qu'il existe, entre les deux femmes, un passé que le public ignore et qui justifierait la haine de Marta, mais rien, dans le texte, ne permet de valider cette hypothèse. Il me semble alors que le comportement de Marta témoigne du rapport de pouvoir entre les deux femmes, à l'intersection de la classe sociale et de la « race »<sup>1552</sup>. Tout d'abord Marta appartient à la bourgeoisie. Elle dit avoir des domestiques qui l'aident à entretenir sa maison et à faire à manger, mais qui, pour l'heure, ont pris leur jour de congé. D'ailleurs, Marta vient d'une famille aisée, dans la mesure où son père avait déjà pris Julián et Luisa pour domestiques. Ensuite, Marta vit dans un appartement qui présente toutes les commodités : il y a l'eau courante, l'électricité, il est équipé d'une douche et du téléphone. À l'inverse, Luisa vit dans un village où pour faire ses besoins, elle doit aller dans le « ravin »<sup>1553</sup>. D'ailleurs, il semble qu'il n'y ait pas l'éclairage public au village puisque Luisa dit : « Martita, là-bas nous allons dans le ravin et c'est très obscur... le ravin est très obscur, Martita, très obscur »<sup>1554</sup>. Par ailleurs, lorsque Luisa entre de force dans la salle de bain pour se doucher, Marta objecte qu'elle ne sait pas se servir d'une douche, car elle n'en a jamais utilisé auparavant. Elle dit :

---

<sup>1546</sup> *Ibid.* p. 288. « Julián es malo, muy malo ». Je traduis.

<sup>1547</sup> *Ibid.* p. 290. « Julián es malo ». Je traduis.

<sup>1548</sup> *Ibid.* p. 292. « Es malo, Martita, malo ». Je traduis.

<sup>1549</sup> *Ibid.* p. 288. « siempre, siempre ». Je traduis.

<sup>1550</sup> *Ibid.* « me hace llorar, me hace llorar ». Je traduis.

<sup>1551</sup> *Ibid.* p. 291. « ¿Dónde, Martita, dónde? ». Je traduis.

<sup>1552</sup> Les guillemets permettent de signifier que la race n'est pas à comprendre comme une nature biologique, mais comme une construction sociale.

<sup>1553</sup> Elena Garro, « El Árbol », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 293. « barranca ». Je traduis.

<sup>1554</sup> *Loc. cit.*, « Martita, allá vamos a la barranca y está muy oscura... la barranca es muy oscura, Martita, muy oscura ». Je traduis.



MARTA : Je vais vous montrer comment vous servir de la douche... (*Luisa lâche son bras, entre dans la salle de bain, ouvre la porte, et sort la tête.*)

LUISA : Je sais faire, Martita, je sais faire.

MARTA : Non, vous ne savez pas faire. Vous n'avez jamais vu de douche. Ça va brûler. L'eau sort bouillante. (*Elle essaie d'entrer dans la salle de bain, Luisa la repousse et claque la porte, puis la verrouille.*) Ne soyez pas têtue, laissez-moi entrer... Laissez-moi entrer, je vous dis !

Voix de LUISA : Si, je sais faire, si, je sais faire.

MARTA : Espèce de vieille folle ! Luisa ! Luisa ! (*On peut entendre l'eau du robinet couler. Marta frappe à la porte et la vieille Indienne ne répond pas.*) Luisa !... D'accord, brûlez-vous ! Je m'en fiche.<sup>1555</sup>

Par, ailleurs, quand Luisa répond au téléphone, Marta s'alarme, s'étonne de la voir avec le combiné, et prétend, là encore, qu'elle ne peut pas savoir se servir d'une telle technologie. En effet, elle dit :

MARTA : Pourquoi avez-vous raccroché ? Oh, Luisa, ce que vous pouvez être maladroite ! Pourquoi avez-vous décroché le téléphone si vous ne savez pas comment vous en servir ?

LUISA : Si, je sais m'en servir, Martita, si, je sais...

MARTA : (*riant*) Comment le sauriez-vous puisqu'il n'y en a pas dans votre village, et que c'est la première fois que vous partez de là-bas ?<sup>1556</sup>

Ainsi, la violence de Marta à l'égard de Luisa peut, sans doute, s'expliquer par un mépris de classe. Marta, se sachant appartenir à la classe sociale dominante, se pense ontologiquement supérieure à Luisa, et le lui fait sentir, par sa violence verbale, son manque d'empathie, ainsi que par l'infantilisation et la dépréciation dont elle fait preuve. Elle lui rappelle d'ailleurs à deux reprises leur différence d'appartenance sociale, de manière détournée. Tout d'abord, lorsque Marta donne des vêtements propres à Luisa pour qu'elle puisse se changer, ces vêtements sont usés, il s'agit donc de vêtements que Marta ne met plus, comme

---

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p. 294. « MARTA: Le voy a enseñar cómo se maneja la ducha... (*Luisa se suelta de su brazo, se introduce en el cuarto de baño y se entorna la puerta, asoma la cabeza.*)

LUISA: Ya sé, Martita, ya sé.

MARTA: No, no sabe. Nunca ha visto usted una ducha. Se va a quemar. El agua sale hirviendo. (*Trata de entrar al baño, Luisa la empuja y cierra la puerta de un golpe, luego echa la llave.*) No sea terca, déjeme entrar... ¡Déjeme entrar, le digo!

*Voix de LUISA:* Sí sé, sí sé.

MARTA: ¡Vieja chiflada! ¡Luisa! ¡Luisa! (*Se oyen las llaves del agua corriendo. Marta da de golpes en la puerta y la vieja india no responde.*) ¡Luisa!... Está bien, ¡quémeseme! A mí que me importa ». Je traduis.

<sup>1556</sup> *Loc. cit.*, « MARTA: ¿Por qué colgó? ¡Ay, Luisa, como es usted torpe! ¿Para qué cogió el teléfono si no sabe usarlo?

LUISA: Sí sé, Martita, sí sé...

MARTA: (*Riendo*). ¿Cómo va a saberlo si en su pueblo no hay, y es la primera vez que sale usted de allí? ». Je traduis.

semble le suggérer la didascalie suivante : « *Marta entre. Elle amène un tas de vieux habits* »<sup>1557</sup>. En apportant à Luisa des vêtements usés, Marta lui rappelle qu'elle n'est pas digne de porter des habits neufs, car il s'agit du privilège de la classe dominante. Ensuite, Marta propose à Luisa de rester quelque temps avec elle, pas en tant qu'amie ou invitée, mais en tant que domestique. Elle lui dit, en effet : « Vous verrez, ici, avec moi aussi vous serez bien. Vous allez vous doucher tous les jours, et vous aiderez les femmes de ménage »<sup>1558</sup>. La remarque est d'autant plus indélicate qu'elle fait suite au récit nostalgique de Luisa relatif à son incarcération. En effet, Luisa racontait à Marta comment, en prison, elle se sentait bien, car toutes les détenues étaient sur un même pied d'égalité : « Là-bas il y avait mes camarades et nous étions toutes égales »<sup>1559</sup>. Il s'agit donc d'une manœuvre de Marta pour rappeler à Luisa qu'au sein de son appartement, il n'est pas question d'égalité : chacune est issue d'une classe sociale distincte. De plus, il me semble que le sentiment de supériorité de Marta est également lié à son appartenance « raciale »<sup>1560</sup>. Ou pour le dire autrement, l'appartenance de classe est intrinsèquement corrélée à l'assignation raciale. Certes, Luisa est une femme très pauvre, mais elle est aussi indigène, contrairement à son hôte. La violence de Marta ainsi que l'attitude humiliante et dépréciative qu'elle a à l'égard de Luisa sont peut-être alors le fruit de l'imbrication du classisme et du racisme du personnage. Marta, tout comme la didascalie qui semble être un narrateur adoptant la focalisation du personnage citadin, utilise un terme extrêmement péjoratif pour parler de Luisa : « *elle regarde l'Indienne qui continue de rire* »<sup>1561</sup>, « *visiblement contrariée par la saleté de l'Indienne* »<sup>1562</sup>, « *s'éloignant de l'Indienne* »<sup>1563</sup>, « *Marta donne des coups sur la porte et la vieille Indienne ne répond pas* »<sup>1564</sup>, « *Marta prend le plateau qu'elle a amené pour l'Indienne et le lui tend* »<sup>1565</sup>, « *maudite Indienne* »<sup>1566</sup>. Le terme « Indienne » est péjoratif dans le sens où il reprend une perspective coloniale pour nommer les personnes indigènes. En effet, c'est parce que

<sup>1557</sup> *Ibid.* p. 289. « *Entra Marta. Trae un bulto de ropa vieja* ». Je traduis.

<sup>1558</sup> *Ibid.* p. 298. « *Ya verá, aquí conmigo también la va a pasar bien. Se va a bañar todos los días, les va a ayudar a las muchachas* ». Je traduis.

<sup>1559</sup> *Ibid.* p. 297. « *Allá estaban mis compañeras y todas éramos iguales* ». Je traduis.

<sup>1560</sup> Les guillemets montrent qu'il s'agit d'une construction sociale et non d'une appartenance biologique.

<sup>1561</sup> Elena Garro, « *El Árbol* », *op. cit.*, p. 288. « *Mira a la india, que continúa riéndose* ». Je traduis.

<sup>1562</sup> *Ibid.* p. 289. « *visiblemente contrariada por la suciedad de la india* ». Je traduis.

<sup>1563</sup> *Ibid.* p. 290. « *Retirándose de la india* ». Je traduis.

<sup>1564</sup> *Ibid.* p. 291. « *da de golpes en la puerta y la vieja india no responde* ». Je traduis.

<sup>1565</sup> *Ibid.* p. 292. « *coge la bandeja que ha traído para la india y se la tiende* ». Je traduis.

<sup>1566</sup> *Ibid.* p. 301. « *India maldita* ». Je traduis.

Christophe Colomb pensait avoir accosté sur les rivages des Indes que les habitants d'Amérique ont été nommés les Indiens. Continuer d'utiliser un tel vocabulaire est alors une manière de reconduire une conception coloniale en niant les spécificités, les particularités, les identités et les langues de cultures millénaires peuplant le continent américain. Dire d'un individu qu'il est indien est une façon de lui signifier qu'il n'est pas européen, qu'il est l'Autre, c'est-à-dire le barbare, le primitif, celui qui est moins civilisé, moins développé, plus arriéré. En utilisant le terme Indienne, Marta et la didascalie qui se fait le relais de ses pensées perpétuent ainsi une classification et une hiérarchisation de la population à partir d'une naturalisation de la racialisation. Outre le fait que Luisa n'est pas appelée par son prénom, mais désignée uniquement par son appartenance raciale, cette « race »<sup>1567</sup>, par l'utilisation du mot Indienne, est implicitement présentée comme inférieure. Le vocabulaire employé par Marta, dans ses répliques, ou par l'intermédiaire des didascalies, semble donc façonné par la colonialité du pouvoir, par ce dispositif d'énonciation épistémique utilisé par les Européens et les Nord-Américains pour inférioriser ontologiquement et épistémiquement celles et ceux qui leur sont différents. J'en conclus alors que l'attitude humiliante, infantiliste, insultante et méprisante de Marta, à l'égard de Luisa, est le résultat de la colonialité du pouvoir produisant une différence coloniale.

Enfin, je voudrais revenir sur le récit que Luisa fait de son incarcération et mettre en lumière ce que cet emprisonnement révèle de la position de Luisa au sein de la société mexicaine, en tant que femme indigène. Tout d'abord, je voudrais souligner le fait que Luisa présente le temps passé en cellule comme l'un des moments les plus heureux de sa vie. Elle explique non seulement que les prisonnières n'étaient pas cloîtrées dans le silence, mais également qu'elles chantaient en se levant et qu'elles dansaient : « La nuit il y avait des bals dans la cour. Les prisonniers sortaient leurs mandolines et leurs guitares et on dansait »<sup>1568</sup>. Luisa insiste aussi sur la complicité qu'elle avait avec les autres détenues, qui s'occupaient d'elle, lui apprenaient à danser, « Elles m'ont appris les pas »<sup>1569</sup> et la coiffaient, « Elles me faisaient des tresses »<sup>1570</sup>. Luisa insiste également sur le fait que toutes les détenues étaient sur un même pied d'égalité « Là-bas se trouvaient mes camarades et nous étions toutes égales »<sup>1571</sup>. Il

---

<sup>1567</sup> Les guillemets signifient qu'il s'agit d'une construction sociale.

<sup>1568</sup> Elena Garro, « El Árbol », *op. cit.*, p. 298. « en las noches había baile en el corral. Los presos sacaban sus mandolinas y sus guitaras y bailábamos ». Je traduis.

<sup>1569</sup> *Loc. cit.*, « me enseñaron los pasos ». Je traduis.

<sup>1570</sup> *Loc. cit.*, « me subían las trenzas ». Je traduis.

<sup>1571</sup> *Loc. cit.*, « allí estaban mis compañeras y todas éramos iguales ». Je traduis.

semblerait alors que Luisa n'ait eu cette perception d'égalité que dans le milieu carcéral, comme si la société, en dehors des murs de la prison, était profondément inégalitaire. D'ailleurs, Luisa remarque qu'en tant que détenue elle a pu avoir un accès à des soins, à une alimentation correcte et à l'eau courante, ce qui était une chose nouvelle pour elle. Elle dit, en effet : « Martita, il y avait deux docteurs. Deux ! Et ils prenaient soin de nous... »<sup>1572</sup>, « La vie avec les détenues n'était pas mauvaise. À quatre heures du matin, on se levait, et on se mettait à chanter. Ensuite, on broyait le *nixtamal* pour les prisonniers. Puis on se lavait. C'est pour ça que je vous ai dit que je savais utiliser une douche ! »<sup>1573</sup>. De plus, elle raconte comment le personnel soignant et pénitentiaire faisait preuve de charité et de gentillesse à son égard : « Le docteur m'a donné des sous pour mon voyage et la dame, celle qui me disait de reprendre ma liberté, est venue m'attendre à la porte du monde. Et quand elle m'a vue dans la rue, elle m'a conduite au train, et je suis rentrée chez mes parents... »<sup>1574</sup>. Elle dit avoir trouvé un foyer en prison, « Là-bas j'ai fait ma maison, et je n'ai pas eu le moindre chagrin »<sup>1575</sup>, et surtout qu'elle ne voulait plus en sortir : « Mais ils sont venus me dire que je devais reprendre ma liberté. [...] Et même si je ne l'ai pas prise, ils me l'ont donnée de force »<sup>1576</sup>. Ainsi, la prison a été vécue par le personnage comme un lieu de félicité qu'elle ne voulait plus quitter.

Or, je voudrais brièvement reprendre à mon compte les propos de Michel Foucault dans *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*<sup>1577</sup>, ainsi que dans sa conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967<sup>1578</sup>, concernant la prison, pour comprendre ce que met au jour le discours de Luisa sur son expérience carcérale. Michel Foucault rend compte des différentes conceptions du châtement et de la punition, en France, à travers les âges, et explique que le XVIII<sup>e</sup> siècle connaît une réforme pénale. Bien sûr, Michel Foucault ne s'intéresse pas aux diverses évolutions du système carcéral mexicain, mais il me

---

<sup>1572</sup> *Loc. cit.*, « Martita, había dos doctores. ¡Dos! Y ellos nos cuidaban... ». Je traduis.

<sup>1573</sup> *Loc. cit.*, « La vida con las recogidas no era mala. A las cuatro nos levantábamos y nos poníamos a cantar. Luego molíamos el nixtamal para los presos. Después nos bañábamos. ¡Por eso le dije que sí conocía el baño! ». Je traduis.

<sup>1574</sup> *Loc. cit.*, « el doctor me dio para mi pasaje y la señora, que me decía que agarrara mi libertad, vino a esperarme a la puerta del mundo. Y cuando me vi en calle me llevó al tren y me fui a la casa de mis padres... ». Je traduis.

<sup>1575</sup> *Loc. cit.*, « allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena ». Je traduis.

<sup>1576</sup> *Loc. cit.*, « Pero volvieron a decirme que tenía que agarrar mi libertad. [...] y aunque no la agarré, me la dieron de fuerzas ». Je traduis.

<sup>1577</sup> Michel Foucault, *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>1578</sup> Michel Foucault, Michel, *Des Espaces autres*, Toulouse, Eres, 2004.

semble, cependant, que les propos qu'il tient sur la réforme du XVIII<sup>e</sup> siècle peuvent éclairer la signification du recours à l'emprisonnement comme punition, en dehors de l'hexagone. Il explique que cette réforme pénale peut être comprise au travers de la théorie du contrat social de Rousseau. Elle repose, en effet, sur l'idée que le citoyen ou la citoyenne vit sous contrat et accepte donc les lois de la société dans laquelle il ou elle vit, y compris les lois pénales. Ainsi, en commettant une infraction, c'est bien une rupture du pacte, du contrat que le citoyen ou la citoyenne effectue. Tuer, voler, ou enfreindre la loi d'une quelconque manière que ce soit, sont autant de manières de porter atteinte à la société dans son intégralité. Pour répondre à cette rupture du pacte social, la prison est alors envisagée comme punition et comme moyen de dissuasion. Tout d'abord, la prison suppose un principe d'égalité, contrairement à l'amende, elle prive de ce que tous les individus ont en commun, à savoir le temps et la liberté. Dans cette perspective, il s'agit de mettre tous les membres du pacte social sur un pied d'égalité. De plus, la liberté est vue comme ce qu'un individu a de plus précieux : l'en priver aurait alors un effet dissuasif, inviterait les citoyens ou citoyennes à ne pas commettre de méfaits.

Cependant, comme je l'ai montré, la liberté n'est pas perçue par Luisa comme ce qu'elle a de plus précieux, et l'aspect punitif et correctif de l'incarcération s'en voit alors compromis. Il me semble qu'en renonçant à sa liberté et en préférant la prison, Luisa met au jour l'inadéquation entre l'idéal d'égalité parmi les membres du contrat social, et l'absence effective de cette égalité, qui compromet la notion de liberté. Je m'explique. Luisa dit qu'elle se trouve mieux à l'intérieur de la prison qu'à son extérieur, car la prison lui permet d'être logée, d'être nourrie, d'avoir accès aux soins, à l'hygiène et d'être égale à ses codétenues. Il me semble qu'ainsi elle met en évidence qu'en tant que femme indigène, dans un système libéral empreint de colonialité du pouvoir, elle est discriminée et subalternisée : elle vit dans des conditions économiques telles qu'elle n'a ni eau courante, ni électricité, qu'elle ne peut se soigner ni même manger à sa faim. Elle souligne, par là, les disparités de niveaux de richesses liées à l'assignation de race et de genre : en tant que femme indigène, elle fait partie des exclues, des invisibles, de damnées de la terre, pour reprendre l'expression de Franz Fanon. D'une certaine manière, elle évoque, à sa façon, ce que Walter Dignolo a nommé la différence coloniale. Luisa met alors en évidence le décalage entre l'idéologie sur laquelle repose le système carcéral – présumant la liberté et l'égalité des membres du contrat social –, et la réalité qui est la sienne, dans laquelle la population est classifiée et hiérarchisée, sans possibilité de mettre à mal ces catégories et leur graduation.

Luisa, en tant que femme indigène, est de fait précarisée économiquement et politiquement, elle est ce que Gayatri Spivak<sup>1579</sup>, à la suite de Gramsci, appelle une subalterne au carré. Elle est dépossédée de sa capacité d'*agency*, c'est-à-dire d'agir, de se représenter et d'être écoutée par le pouvoir colonial et patriarcal. En tant que femme indigène, elle est exclue du discours et de la représentation, elle est cette « Autre » désignée par « les Uns ». Les Uns, en l'occurrence les hommes blancs bourgeois, sont les détenteurs de la parole, ceux qui se sont octroyé le droit de classifier et de hiérarchiser la population mondiale, s'autodéfinissant comme supérieurs ontologiquement. Les Uns se désignent eux-mêmes comme tels, et décident qui sont les Autres, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas eux, qui leur sont inférieurs. Parce que Luisa est cette Autre, elle vit dans la misère, n'a pas de quoi s'alimenter convenablement, n'a pas accès aux soins ou à l'hygiène. Cette misère économique me semble ainsi être le produit de cette classification coloniale et patriarcale de la population, sa conséquence.

Or, si Luisa est cette Autre, la prison est également, selon Michel Foucault, un espace autre. En effet, il appelle cet espace une hétérotopie, c'est-à-dire un contre-espace, concret et utopique, un lieu réel hors de tous lieux. L'hétérotopie est également une hétérochronie, dans le sens où elle procède à un découpage spécifique du temps. Être emprisonné, c'est être hors de la société et hors du temps pendant une durée déterminée, c'est suspendre l'usage libre de son temps pendant une période décidée par le jugement. Luisa mentionne d'ailleurs, à sa manière, cette hétérochronie. Elle ne peut pas dire combien de temps exactement elle est restée enfermée, son seul point de repère temporel est relatif à la taille de son enfant :

MARTA : [...] Combien de temps avez-vous été avec elles ?

LUISA : Avec les détenues ? Qui sait ? Mais c'était beaucoup de temps. Je ne vous ai pas dit que je ne reconnaissais plus la moindre rue ni le monde ? Quand je suis arrivée chez mes parents, l'enfant était grand comme ça. (*Elle représente, dans l'air, la stature d'un enfant de dix ans.*)<sup>1580</sup>

La prison est donc, selon Michel Foucault, un hors monde, un hors espace, un hors temps, concret, une utopie localisée hors du monde, un espace et un temps autres. Il est alors peu étonnant que si Luisa est cette subalterne, cette

---

<sup>1579</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p. 299. « MARTA: [...] ¿Pues cuánto tiempo estuvo usted con ellas?

LUISA: ¿Con las recogidas? ¡Quién sabe! Pero fue mucho tiempo. ¿No le digo, Martita, que ya no conocía yo calle, ni mundo? cuando llegué a casa de mis padres, mi criatura estaba así de grande. (*Hace en el aire la marca de una estatura de diez años*) ». Je traduis.

Autre, elle trouve sa place dans cet espace radicalement autre qu'est l'hétérotopie. Finalement, le récit carcéral de Luisa met au jour ce que la société patriarcale et coloniale produit : des Autres, des subalternes sans pouvoir d'expression, de parole, de représentation, qui ne trouvent leur place que dans un espace radicalement Autre. Il me semble d'ailleurs que tant les coups de Julián que l'attitude humiliante, méprisante et insultante de Marta confirment cette idée : hors les murs de la prison, la société est organisée selon les classifications du patriarcat moderne et colonial et de la colonialité du pouvoir, dont Luisa fait les frais.

2.2.2.4.3. *Récit fantastique, mise en crise de la colonialité du pouvoir et empowerment*

J'aimerais montrer, désormais, comment la colonialité du pouvoir est perturbée par la dimension fantastique, et comment Luisa va, progressivement, reprendre possession de sa parole, de sa représentation, de son histoire et de l'espace.

Tout d'abord, il me semble que la pièce peut être découpée en deux parties : dans la première Luisa subit la dépréciation et l'humiliation de Marta, dans la seconde elle renverse le rapport du pouvoir, ce qui correspond au basculement de la dramaturgie dans le fantastique. Cette rupture est, à mon sens, symbolisée par une ellipse correspondant au temps pris par Luisa pour se doucher, à savoir trois heures :

*La scène s'assombrit. On entend une horloge donner l'heure. Ensuite le téléphone sonne et la lumière s'allume. Luisa entre en courant. Elle a des vêtements propres et les cheveux attachés et humides. [...] L'horloge sonne huit heures.*

*MARTA : Huit heures ! Vous avez passé trois heures dans la salle de bain. Trois heures ! Il commence à se faire tard...*<sup>1581</sup>

Or, il n'est pas anodin, me semble-t-il, que la rupture amorçant un changement de comportement de la part de Luisa, et faisant basculer la dramaturgie dans le fantastique, soit liée à l'eau et au bain. En effet, il m'apparaît que l'eau revêt, tant dans l'imaginaire judéo-chrétien que dans les cosmovisions aztèque et maya, une valeur symbolique. Dans la Bible l'eau symbolise la renaissance dans la mort, autrement dit la résurrection. En effet, dans l'Exode 14-1.31, le peuple d'Israël se libère de la tyrannie des Égyptiens en traversant la mer

---

<sup>1581</sup> *Ibid.* p. 291-292. « *Se oscurece la escena. Se oye un reloj dando la hora. Luego suena el teléfono y se enciende la luz. Entra Luisa corriendo. Viene con ropa limpia y trae el pelo suelto y húmedo. [...] El reloj da las ocho. MARTA: ¡Las ocho! Se pasó usted tres horas en el baño! ¡Tres horas! Ya se hizo tarde...* ». Je traduis.

rouge qui englutit les chars et les armées des Égyptiens. Certes, la traversée du peuple d'Israël se fait à sec, dans la mesure où Moïse a ouvert la mer pour créer un passage. Cependant, la traversée d'une rive à l'autre symbolise le passage d'une vie à l'autre, de celle d'esclave, à celle de personne libre. Par ailleurs, dans le chapitre III du livre de Josué, Dieu permet au peuple d'Israël de rejoindre la terre promise en traversant le Jourdain, et là encore l'eau symbolise le passage et la renaissance. Dans le livre de Jean, Jésus mort sur la croix reçoit un coup de lance dans le flanc de la part d'un soldat romain et il en sort de l'eau et du sang. Or, symboliquement la crucifixion représente le passage à une nouvelle vie et la résurrection. D'ailleurs, les Pâques correspondent à la fête de commémoration de cette résurrection, et Pâques signifie passage. Ainsi l'eau, dans la tradition judéo-chrétienne, est symboliquement assimilée à la renaissance dans la mort. De plus, comme je l'ai déjà mentionné, l'eau en Mésoamérique est également associée à la renaissance et au passage. Miguel León-Portilla raconte comment, lors des rituels funéraires, on verse de l'eau sur le front de la personne décédée en prononçant cette phrase : « Ceci est l'eau qui t'a donné tant de joie sur la terre. [...] Voilà l'eau avec laquelle tu feras le chemin ». <sup>1582</sup> Par ailleurs, Arturo Gómez Martínez <sup>1583</sup> explique comment chez les Nahuas, existe un rituel, portant le nom de *moaltiliztli*, proche du baptême chrétien. Ce rituel consiste à immerger le nouveau-né dans l'eau afin de le laver de ce qu'il hérite de ses ancêtres, et de l'aider à renaître à partir de l'eau. Il me semble alors que la douche de Luisa prend une dimension symbolique dans *El Árbol*, dimension emphatisée par l'ellipse temporelle. Parce que l'eau est assimilée à la résurrection, au passage, il me semble que cette douche de trois heures construit un horizon d'attente chez le public qui se prépare à voir un changement s'opérer sur scène. Or, ce changement a bel et bien lieu : il s'agit du moment où la dramaturgie bascule dans le fantastique, où le rapport de pouvoir entre les deux personnages s'inverse, et où Luisa reprend possession de sa parole et de sa représentation.

La bascule de la dramaturgie dans le fantastique a donc lieu après cette douche, et s'amorce lorsque Luisa rebondit sur le terme « diabolique » employé par Marta. En effet, Marta qualifie Luisa de démoniaque à deux reprises, et lui dit qu'elle sera persécutée par le démon si elle ne laisse pas son mari en paix. Elle se félicite d'ailleurs d'avoir employé un tel vocabulaire et proféré de telles menaces afin d'effrayer Luisa. Elle dit : « Pauvre vieille, quelle peur je lui ai faite en lui

---

<sup>1582</sup> Miguel León-Portilla, « El agua : universo de significaciones y realidades en Mesoamérica », *op. cit.* p. 10. « esta es el agua que te dio alegría en la tierra. [...] He aquí el agua con que habrás de caminar ». Je traduis.

<sup>1583</sup> Arturo Gómez Martínez, *op. cit.*



disant qu'elle était possédée par le démon ! »<sup>1584</sup>. Or, Luisa ne laisse pas lettre morte de telles accusations, et réagit en affirmant que, par deux fois, elle a vu le « Malin »<sup>1585</sup>. Commence alors le récit de Luisa qui fait basculer la pièce dans le fantastique :

LUISA : La première fois que j'ai vu le Malin, c'était avant.

MARTA : Avant quoi, Luisa ?

LUISA : Eh bien, avant de tuer la femme.

*Il y a un long et étonnant silence.*

MARTA : Vous avez tué une femme ? (*Luisa ne répond pas, et prend un sourire stupide*).  
Quelles bêtises vous racontez, Luisa !

LUISA : Oui, Martita, j'ai tué la femme ! [...] J'ai vu le Malin avant d'épouser mon premier mari ...

MARTA : Votre premier mari ? Vous avez eu un autre mari, Luisa ?

*Marta regarde Luisa comme si c'était la première fois qu'elle la regardait.*

LUISA : Oui, Martita, j'ai eu un autre mari... Mais le Malin, je l'ai vu avant. Il était dans la cour de ma maison et c'était un charro<sup>1586</sup> noir qui faisait des flammes en respirant. Il n'avait pas de bottes, mais des sabots de cheval et quand il marchait ça faisait du feu. Il avait un fouet à la main, avec lequel il fouettait les pierres et les pierres s'enflammaient. Il était cinq heures de l'après-midi et je me suis mise à crier : « Il est là ! Il est là ! ». « Qui ça ? », m'ont répondu mes parents parce qu'eux ne le voyaient pas. Le Malin m'a entendu crier et il s'est approché de moi et ses yeux se sont éclairés. « Il est là ! Il est là ! ». « Qui ça ? » m'ont répondu mes parents parce qu'eux ne le voyaient pas. Et le Malin a commencé à me fouetter, avant que je ne dise son nom... puis j'ai continué à trembler. À ce moment-là, mon premier mari est arrivé et a demandé ma main. Mes parents la lui ont donnée avec reconnaissance, dans l'espoir que ça me soulagerait... Et nous sommes venus à Mexico...<sup>1587</sup>

---

<sup>1584</sup> Elena Garro, « El Árbol », *op. cit.*, p. 293. « ¡Pobre vieja, qué susto le di, diciéndole que estaba endemoniada! ». Je traduis.

<sup>1585</sup> *Loc. cit.*, « Malo ». Je traduis.

<sup>1586</sup> Un charro, dans le nord-ouest du Mexique, est un propriétaire terrien, montant à cheval, revêtant un habit spécifique.

<sup>1587</sup> Elena Garro, « El Árbol », *op. cit.*, p. 294. « LUISA: ¡Martita!

MARTA: Sí, Luisa...

LUISA: La primera vez que vi al Malo fue antes.

MARTA: ¿Antes de qué, Luisa?

LUISA: Pues antes de que matara yo a la mujer. *Se produce un silencio largo y asombroso.*

MARTA: ¿Usted mató a una mujer? (*LUISA no contesta, de su boca cuelga una sonrisa estúpida*). ¡Qué tonterías dice, Luisa!

LUISA: ¡Sí, martita, maté a la mujer! [...] Al Malo lo vi antes de casarme con mi primer marido...

MARTA: ¿Su primer marido? ¿Tuvo otro marido, Luisa?

*Marta mira a Luisa como si fuera la primera vez que la mirara.*

Je remarque alors que plusieurs hypothèses sont possibles concernant cette vision du Diable. La première consiste à croire que Luisa raconte cette histoire pour effrayer Marta. C'est une hypothèse d'autant plus plausible que Luisa construit étrangement son récit. En effet, elle aborde tout d'abord le meurtre d'une femme pour ensuite parler de sa vision diabolique, et ne reviendra que plus tard sur le meurtre de cette femme en question. En réalité l'apparition du diable et l'assassinat semblent être deux souvenirs différents, qui ne sont pas liés l'un à l'autre. Il est alors curieux, logiquement parlant, que Luisa commence par aborder son meurtre pour parler de sa rencontre avec le diable, à moins qu'il ne s'agisse d'une stratégie pour effrayer son hôte. Peut-être que ce récit du diable n'est qu'un prétexte pour que Luisa se dépeigne elle-même comme une dangereuse meurtrière, terrorisant ainsi Marta. Il ne s'agirait donc que d'une histoire inventée pour se venger des mauvais traitements subis. Une autre hypothèse consiste à penser que Luisa a eu une hallucination, car ses parents, eux, n'ont pas vu le Diable. Peut-être est-elle alors atteinte de crises de delirium, voire de schizophrénie. Une autre hypothèse consiste à penser qu'elle a bel et bien vu le Diable, avec ses sabots de cheval et ses flammes de l'Enfer, ce qui signifierait que le monde dans lequel évoluent les deux personnages n'est alors pas régi par des lois naturelles, et que les événements ne trouvent pas d'explications rationnelles. Enfin, peut-être que le Malin n'est qu'une manière imagée de parler des hommes que Luisa a épousés. Tout d'abord, je tiens à signaler que j'ai traduit par « malin » le mot « Malo ». Or, l'adjectif « malo » était également celui que Luisa employait pour qualifier Julián. En effet, dans la première partie de la pièce, elle n'a eu de cesse de dire : « Julián es muy malo »<sup>1588</sup>, ce que j'avais traduit par « Julián est très mauvais ». Le même mot sert donc à qualifier le Diable et Julián. De plus, Luisa raconte qu'elle a vu le diable à deux reprises, et qu'elle a eu deux maris. D'ailleurs, tout de suite après l'apparition du Malin, elle explique que son premier époux est venu demander sa main à ses parents. Peut-être alors est-ce une manière détournée de dire que la première fois qu'elle a rencontré le Diable, c'était quand elle a connu son premier mari. Je remarque d'ailleurs que la description du Malin qu'elle fait est surprenante. Elle dit, en effet, qu'il s'agit d'un

---

LUISA: Sí, Martita, tuve otro marido... Pero al Malo lo vi antes. Estaba en el corral de mi casa y era un charro negro que respiraba lumbre. No tenía botas sino cascos de caballo y al caminar, sacaban lumbre. Llevaba en la mano un látigo, y con él azotaba las piedras y las piedras echaban lumbre. Eran las cinco de la tarde y yo comencé a gritar: "¡Ahí está, ahí está!". "¿Quién ha de estar?", me contestaban mis padres porque ellos no lo veían. El Malo me oyó gritar y se me fue acercando y sus ojos echaban lumbre. "¡Ahí está, ahí está!". "¿Quién a de estar?", me contestaban mis padres porque ellos no lo veían. Y el Malo me comenzó a chicotear, antes de que yo dijera su nombre... luego me quedaron los temblores. En ese tiempo llegó mi primer marido y me pidió. Mis padres me dieron gratos, para ver si me aliviaba... Y nos vinimos a México... ». Je traduis.

<sup>1588</sup> *Ibid.*, p. 288.

*charro* qui est venu la trouver dans la cour de sa maison. Or, le *charro* est un symbole de la virilité mexicaine. Certes, le Diable qu'elle a vu avait un fouet, des sabots, et faisait des flammes, ce qui est une description assez consensuelle du Diable. Cependant, il est peu courant de l'assimiler à un *charro*. Peut-être alors que cette apparition diabolique est une manière implicite, pour Luisa, d'expliquer que son premier mari était un *charro* et un homme mauvais, méchant, diabolique. Certes, Tzvetan Todorov précise que le lecteur, face à un récit fantastique, refuse l'interprétation allégorique ou poétique, qui correspond, il me semble, à la quatrième hypothèse que je viens de formuler. Cependant, parce que cette dernière est accompagnée de trois autres possibles interprétations, et que l'une d'elles consiste à penser que le Diable a bel et bien existé, il me semble que le récit de Luisa fait basculer la dramaturgie dans le fantastique. Tant le personnage de Marta que le public sont alors sujets au doute, à l'hésitation, et l'antinomie entre naturel et surnaturel est irrésolue.

Cette irrésolution se poursuit par la suite, lors de l'échange suivant :

LUISA : Ah, Martita, quelque chose est en train de rire à l'intérieur de moi !

MARTA : Moi aussi j'ai envie de rire...

LUISA : Vous, non, Martita, mais quelque chose monte et descend en moi, quelque chose comme le rire...

MARTA : Eh bien riez, Luisa...

LUISA : Plus tard, Martita...<sup>1589</sup>

Cette chose qui ressemble au rire, montant et descendant à l'intérieur de Luisa, peut à mon sens être interprétée de deux manières. Peut-être s'agit-il d'un rire moqueur, celui de la vengeance de Luisa. Peut-être ne le fait-elle alors pas éclater, car elle n'est pas arrivée au bout de son stratagème, car elle n'a pas encore complètement terrorisé Marta. Ou alors, ce rire qui descend et qui monte à l'intérieur du personnage n'est pas le sien, mais celui du Démon qui l'a possédée. La première apparition du Malin serait alors le moment où il aurait pris possession du corps de Luisa. Peut-être est-ce pour cela qu'elle a tué une femme, dans un marché, sans raison valable, et peut-être est-ce également pour cela qu'en prison, elle fouette une image du diable sur un mur, se voyant donc attribuer l'un des accessoires du diable :

---

<sup>1589</sup> *Ibid.*, p. 294-295. « LUISA: Ay Martita, algo se anda riendo dentro de mí...

MARTA: También yo tengo ganas de reír...

LUISA: Usted no, Martita, pero algo me sube y me baja adentro de mí, algo como de la risa...

MARTA: Pues ríase, Luisa...

LUISA: Luego, Martita... ». Je traduis.

LUISA : [...] Martita, c'était le démon et il était peint sur le mur de la prison. De ma taille ! Et il était double, à la fois homme et femme. On m'a donné pour mission de le fouetter et on m'a fourni un fouet. Tous les jours je le fouettais, encore et toujours, jusqu'à ce que je ne puisse plus bouger. Une camarade me disait : « Allez, Luisa, remets-lui un petit coup de ma part », et je recommençais à le taper, parce que je ne refusais pas une faveur à une détenue qui était mon égale.<sup>1590</sup>

Ensuite, Luisa semble avoir une nouvelle vision :

LUISA : [...] Maintenant je me souviens de quand je vivais à Tacubaya, avec mon premier mari, et que j'ai eu mon enfant. [...]

MARTA : Pourquoi vous me regardez comme ça, Luisa ?

LUISA : Je ne vous regarde pas, Martita, je vois la maison où j'ai vécu. Elle est là. *(Elle lève un bras frêle et montre un lieu, comme si la maison était à l'intérieur de la chambre.)*<sup>1591</sup>

Il me semble que ni Marta ni le public ne connaît la nature de cette nouvelle vision. Peut-être s'agit-il uniquement d'un moment de nostalgie et d'introspection. Peut-être, au contraire, est-ce un moment de démente où Luisa est sujette à une nouvelle hallucination. Enfin, peut-être que Luisa feint d'être démente pour effrayer Marta. Je rappelle d'ailleurs que Marta avait traité Luisa de folle à plusieurs reprises dans la première partie de la pièce, et peut-être que Luisa ne fait que se conformer à l'image que Marta lui renvoie d'elle-même afin de l'effrayer. Finalement, ici se pose une question assez hamletienne : Luisa est-elle possédée, folle, ou feint-elle la folie ? Marta et le public sont sujets à des interrogations analogues lorsque Luisa mime la scène du meurtre :

MARTA : Ah, Luisa, comment avez-vous eu le courage de faire une chose aussi horrible ? Comment peut-on planter un couteau... ?

LUISA : Eh bien, dans le ventre, Martita. Où voulez-vous que ce soit plus sûr et plus tendre que dans les entrailles ?

MARTA : Dans les entrailles ?

*Luisa sort un couteau qu'elle avait caché dans sa chemise et fait comme si elle le plantait dans un ventre imaginaire.*<sup>1592</sup>

---

<sup>1590</sup> *Ibid.*, p. 297. « LUISA : [...] Martita, era el demonio y estaba pintado en una pared de la cárcel. ¡De mi tamaño! Y estaba doble, como hombre y como mujer. Me dieron el trabajo de azotarlo y me dieron el látigo. Todos los días le daba yo y le daba, hasta que ya no podía yo ni moverme, alguna compañera me decía: “¡Ándale Luisa, pégame otro ratito por mí!” y yo volvía a pegarle, pues un favor no se le niega a una recogida igual a mí ». Je traduis.

<sup>1591</sup> *Ibid.*, p. 295. « LUISA : [...] Ahora me estoy acordando de cuando viví aquí en Tacubaya, con mi primer marido, y tuve a mi criatura. [...]

MARTA: ¿Qué me ve Luisa?

LUISA: No la veo, Martita, veo la casa donde viví. ¡Ahí está! *(Levanta un brazo flaco y señala un lugar, como si la casa estuviera adentro de la habitación)* ». Je traduis.

Marta et le public ne peuvent déterminer avec certitude si Luisa est possédée, folle, ou si elle feint la folie ou la possession démoniaque, car Luisa l'a traitée de folle et lui a dit qu'elle était diabolique. Peut-être que Luisa ne fait que retourner les présupposés idéologiques racistes et classistes de Marta contre elle. D'ailleurs quand Marta demande à Luisa pourquoi elle a tué la femme du marché, Luisa lui répond que cette femme « disait des choses »<sup>1593</sup>. Or, Marta aussi a dit des choses pendant la première partie de la pièce, des choses déplaisantes, et finalement la justification du meurtre sonne comme une menace. Par ailleurs, l'hésitation de Marta et du public sur Luisa et son histoire entoure également le récit que fait Luisa de l'arbre desséché. Elle dit, en effet :

LUISA : Vous voyez, mes camarades m'ont dit, « Si jamais tu sens que les péchés te plient les jambes et vident ton estomac, va dans un champ, loin des gens, cherche un arbre feuillu, serre-le dans tes bras et dis-lui tout ce que tu veux. Fais-le seulement lorsque tu ne peux plus supporter le poids des péchés, parce que tu ne pourras le faire qu'une seule fois ». Et c'est ce que j'ai fait, Martita. Le temps passait et il n'y avait que moi qui savais ce qu'était ma vie. Jusqu'à ce que mes jambes commencent à se plier et que je ne puisse plus supporter la moindre nourriture, car mes péchés et ceux de la morte, qui étaient plus lourds que les miens, reposaient sur mon ventre. Et un jour j'ai dit à Julián : « Je vais chercher du bois pour nous chauffer ! ». Et je suis allée dans la montagne et j'ai trouvé un arbre luxuriant, et tout comme mes camarades m'ont dit de le faire, je l'ai fait. Je l'ai serré dans mes bras et lui ai dit : « Regarde, arbre, je viens à toi pour te confesser mes péchés, afin que tu me fasses la faveur de m'en décharger ». Et voilà où j'étais Marta. Et il m'a fallu quatre heures pour lui dire ce que j'étais.

*Luisa regarde Marta qui a l'air perturbée.*

MARTA : Et l'arbre a-t-il porté vos péchés ?

LUISA : Il m'a fallu un certain temps pour retourner le voir et quand je suis arrivée... (*Elle se tait*).

MARTA : Quand vous êtes arrivée... ?

LUISA : Je l'ai trouvé tout sec, Martita. Il s'était desséché, Martita, il s'était desséché !

MARTA : Il s'était desséché ?

LUISA : J'ai lui ai jeté mes péchés, Martita, et il s'est desséché...

---

<sup>1592</sup> *Ibid.*, p. 296. « MARTA: ¡Ay! Luisa, ¿cómo tuvo valor para hacer algo tan horrible? ¿Cómo se puede enterrar un cuchillo?... »

LUISA: Pues en la barriga, Martita. ¿Dónde más seguro y más blandito que en la entraña?

MARTA: ¿En las entrañas?

*Luisa saca un cuchillo que lleva oculto en su camisa y hace ademán de enterrarlo en una barriga imaginaria* ». Je traduis.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 295. « Decía cosas ». Je traduis.

*Pause. Marta devient nerveuse.*<sup>1594</sup>

Marta, tout comme le public, ne sait alors pas si le récit de l'arbre desséché par le poids de l'histoire contée est véritable, magique donc, ou s'il s'agit, une nouvelle fois, d'une invention de Luisa pour l'effrayer. D'ailleurs, Luisa met un point d'honneur à attirer l'attention de Marta sur le fait qu'elle n'a jamais raconté son histoire à personne d'autre, à personne à part à l'arbre qui s'est desséché. Elle souligne également le fait qu'elle a passé quatre heures à parler à l'arbre, tout comme cela fait quatre heures qu'elle raconte son histoire à Marta :

MARTA: Il est onze heures Luisa, nous parlons depuis quatre heures...

LUISA: (*la regardant*). Combien d'heures, Martita? Il m'a fallu quatre heures aussi avec l'arbre ...

MARTA : (*nerveuse*). Oubliez tout ça, Luisa. C'était une blague quand je vous ai dit que vous étiez diabolique. Nous avons tous fait de mauvaises choses... Le passé n'existe pas. Nous ne serons plus jamais ce que nous étions... (*Luisa reste immobile*). Calmez-vous Luisa. N'ayez pas peur, n'ayez pas peur. Peur de quoi? Dites-moi Luisa, de quoi pouvons-nous avoir peur? Nous sommes tous les deux très heureuses ici...

LUISA : Il s'est desséché, Martita, il s'est desséché...

MARTA : Vous me l'avez déjà dit, Luisa. Ne me le répétez pas. Allez dormir tranquille !...

LUISA : Comme nous sommes seules, n'est-ce pas, Martita ?

MARTA : Seules... ? Pourquoi dites-vous ça ?

LUISA : Parce que les domestiques ne reviennent que demain.

MARTA : Oui, demain... et qu'importe ? Maintenant, allons dormir. Maintenant, allons dormir...

LUISA : Il s'est desséché, Martita, il s'est desséché...<sup>1595</sup>

---

<sup>1594</sup> *Ibid.* p. 300. « LUISA: “Mira, me dijeron mis compañeras, si alguna vez sientes que los pecados te doblan las piernas y te vacían el estómago, vete al campo, lejos de la gente, busca un árbol frondoso, abrázate a él y dile todo lo que quieras. Pero sólo cuando ya no aguantas Luisa, pues eso sólo se puede hacer una vez”. Y así fue Martita. Pasó el tiempo y sólo yo sabía lo que era mi vida. Hasta que las piernas se me comenzaron a doblar, y la comida ya no la aguantaba, pues mis pecados y los de la muerta, que eran más que los míos, se me sentaron en el estómago. Y un día le dije a Julián: “¡Voy a acarrear leña!” Y me fui al monte y encontré un árbol frondoso, y tal como me dijeron mis compañeras lo hice. Me abracé a él y le dije: “Mira árbol, a ti vengo a confesar mis pecados, para que tú me hagas el beneficio de cargarlos”. Y allí estuve, Martita. Y me tardé cuatro horas en decirle lo que fui.

*Luisa ve a Marta y ésta se turba.*

MARTA: ¿Y el árbol cargó con sus pecados?

LUISA: Me tardé un tiempo en ir a verlo y cuando llegué... (Se calla).

MARTA: ¿Cuándo llegó, qué?

LUISA: Lo hallé seco Martita. ¡Porque se secó, Martita, se secó!

MARTA: ¿Se secó?

LUISA: Le eché encima mis pecados y se secó, Martita, se secó...

*Pausa. Marta se pone nerviosa* ». Je traduis.

<sup>1595</sup> *Ibid.* p. 300-301. « MARTA: Son las once Luisa, hace cuatro horas que estamos hablando...

LUISA: (*Mirándola*). ¿Cuántas horas, Martita? Cuatro horas me tardé también con el árbol...

Il me semble que l'histoire de l'arbre introduit un climax en termes de doute et d'hésitation : Marta ne sait pas s'il s'agit d'un conte, d'une histoire pour faire peur ou si l'arbre s'est réellement desséché. Autrement dit, elle ne sait pas, tout comme le public, si le récit de Luisa est magique et si elle se trouve, effectivement, en danger.

Or, il m'apparaît que le doute, l'hésitation qui sont produits par la dimension fantastique de la dramaturgie ont une valeur politique. En effet, alors que Marta était pleine de certitudes, alors que ses présupposés racistes et classistes l'avaient conduite à adopter une attitude suffisante, humiliante et méprisante envers Luisa, elle est désormais totalement sujette au doute, tout comme le public. Alors que la colonialité du pouvoir est monologique et monotopique, alors qu'elle crée des catégories qu'elle présente comme naturelles, ontologiques, catégories que le personnage a reconduites, l'incertitude, l'hésitation font chanceler ces catégories. Marta, et avec elle le public, doutent, et cette hésitation emporte tout sur son passage. Certes ce doute, comme j'ai tenté de le montrer, fonctionne de manière différente à la dramaturgie du jeu de rêves ; cependant, il me semble que l'effet produit est similaire. Tant dans la dramaturgie du jeu de rêves, que dans cette dramaturgie fantastique, l'hésitation fait vaciller les catégories modernes et coloniales, remet en cause ce qui, pourtant, avait été présenté comme essentiel et naturel. Ainsi, il m'apparaît que la modélisation du récit fantastique met en perspective critique la colonialité du pouvoir dans *El Árbol*.

Par ailleurs, c'est le récit de Luisa qui fait basculer la pièce dans le domaine fantastique, et ce récit est également l'occasion pour le personnage d'inverser le rapport de domination et de prendre à nouveau en charge sa propre parole et sa propre représentation. En effet, alors que j'avais montré que dans la première partie de la pièce, Marta dominait l'échange et que Luisa était dépossédée de sa parole, qu'elle ne faisait que reprendre, sous forme interrogative les mots de Marta, il semble que la dynamique relationnelle s'inverse, dans la seconde partie.

---

MARTA: (*Nerviosa*). Olvide todo, Luisa. Fue una broma cuando le dije que estaba endemoniada. Todos hemos hecho cosas malas... El pasado no existe. Nunca volveremos a ser lo que fuimos... (*Luisa permanece inmóvil*). Tranquilícese Luisa. No tenga miedo, no hay que tener miedo. ¿Miedo de qué? Dígame Luisa, ¿de qué podemos tener miedo? Estamos aquí las dos muy contentas...

LUISA: Se secó, Martita, se secó...

MARTA: Ya me lo dijo, Luisa. Ya no me lo repita. ¡Váyase tranquila a dormir!...

LUISA: Qué solitas estamos, ¿verdad Martita?

MARTA: ¿Solitas?... ¿por qué me dice eso?

LUISA: Porque las muchachas no vuelven hasta mañana.

MARTA: Sí, hasta mañana... y ¿qué importa? Ahora vamos a dormir. Ahora vamos a dormir...

LUISA: Es que se secó, Martita, se secó... ». Je traduis.

Cette fois-ci c'est Luisa qui parle le plus, et Marta qui reprend les paroles de Luisa sous forme de questions : « Quelles choses ? »<sup>1596</sup>, « Et sur quel marché ? Quelle matinée ? »<sup>1597</sup>, « Comment ça, qui sait ? »<sup>1598</sup>, « Ce couteau ? »<sup>1599</sup>, « Le Malin ? »<sup>1600</sup>, « Quand vous êtes arrivée, quoi ? »<sup>1601</sup>, « Il s'est desséché ? »<sup>1602</sup>, « Seules ? »<sup>1603</sup>.

Marta semble terrorisée par Luisa, par le démon qui l'habite peut-être, en témoignent ses dernières répliques, que j'ai déjà citées. Elle est terrifiée à l'idée de finir comme l'arbre desséché, à l'idée que Luisa ait peut-être le pouvoir de donner la mort, juste par ses paroles, qu'elles soient sous l'emprise du Diable. Or, ce doute sur les potentiels pouvoirs de Luisa et sur son lien avec Satan, convoque l'imaginaire de la sorcière. J'aimerais alors, très brièvement, rappeler comment cet imaginaire s'est construit en Europe. À l'époque médiévale, est considérée comme sorcière toute femme possédant un savoir, ou maîtrisant l'art de guérir. Comme le dit Jules Michelet : « L'unique médecin du peuple pendant mille ans fut la sorcière »<sup>1604</sup>. Historiquement, en Europe, ces savoirs féminins déplaisent fortement à l'ordre patriarcal catholique qui, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, crée des écoles de médecine interdites aux femmes et accuse les guérisseuses d'avoir pactisé avec le diable qui leur aurait octroyé des pouvoirs magiques. Lors de l'Inquisition, deux prêtres, Jacques Speenger et Hainrich Krämer, écrivent *Le Marteau des sorcières*, ouvrage qui décrit les crimes des sorcières et les méthodes de torture à pratiquer sur celles-ci. Katherine Roussos, dit, à propos de cet ouvrage qu'il s'agit d'une « compilation des fantasmes sadiques et délirants des deux prêtres, [qu'] il est l'aboutissement de la misogynie chrétienne. »<sup>1605</sup> La publication en livre de poche du *Marteau des sorcières*, permet de répandre cette association,

---

<sup>1596</sup> *Ibid.*, p. 295. « ¿Qué cosas? ». Je traduis.

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p. 296. « ¿Y en qué mercado y qué mañana? ». Je traduis.

<sup>1598</sup> *Loc. cit.*, « ¿Cómo que quién sabe? ». Je traduis.

<sup>1599</sup> *Ibid.*, p. 297. « ¿Ese cuchillo? ». Je traduis.

<sup>1600</sup> *Ibid.* « ¿Al Malo? ». Je traduis.

<sup>1601</sup> *Ibid.*, p. 300. « ¿Cuando llegó qué? ». Je traduis.

<sup>1602</sup> *Loc. cit.*, « ¿Se secó? ». Je traduis.

<sup>1603</sup> *Ibid.*, p. 301. « ¿Solás? ». Je traduis.

<sup>1604</sup> Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 32.

<sup>1605</sup> Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire, du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, Hamattan, 2007, p. 124.



dans l'imaginaire, des femmes et du Diable. Durant la chasse aux sorcières<sup>1606</sup>, plus de 200 000 personnes sont accusées de pratique de la sorcellerie, la moitié sont tuées, et 85% des accusés sont des femmes, selon Katherine Roussos<sup>1607</sup>. L'Église a alors recours au bûcher et à la torture comme moyen de terroriser les jeunes filles qui, voyant leurs mères brûler vives, adoptent une attitude passive et soumise imposée par le patriarcat. Ainsi, historiquement, la sorcière a été associée par l'ordre patriarcal catholique à la malignité et à la dangerosité. Lorsque Marta accuse Luisa d'être possédée par le Démon, elle semble alors convoquer cet imaginaire collectif, fruit du patriarcat catholique. Mais pour Marta ce ne sont pas les femmes qui pactisent avec le Diable qu'il faut réduire au silence et à la passivité, mais les femmes indigènes. Il me semble alors que lorsque Marta convoque l'image de la sorcière endiablée, cette dernière est pétrie par la misogynie, certes, mais également par la colonialité du pouvoir.

Or, peut-être que Luisa joue avec cette image de la sorcière démoniaque, accepte le rôle qui lui a été attribué, mais en dégage un pouvoir subversif. À ce titre, je rappelle qu'au XX<sup>e</sup> siècle, en Europe, des féministes telles que Monique Wittig réutilisent l'image de la sorcière pour la vider du contenu négatif que lui a alloué l'Église catholique, pour la désigner comme la détractrice intransigente du patriarcat. À ce propos Katherine Roussos dit que « les féministes se réclament de la sorcière comme symbole des femmes qui refusent de se soumettre et utilisent tous leurs pouvoirs pour affronter le patriarcat »<sup>1608</sup>. Ainsi, la sorcière est un symbole en circulation dans les luttes féministes pour signifier l'*empowerment* des femmes, ou leur capacité d'*agency*, de lutte, de réappropriation de leur pouvoir de parole. Si Luisa ne parle pas dans la première partie de la pièce, si elle est humiliée, rabaissée, infériorisée, infantilisée, son récit aux allures de formule magique, dans la seconde partie de la pièce, peut peut-être se lire comme une tentative de retrouver la parole dont elle a été privée. Le récit de Luisa, celui qui fait basculer la pièce dans le fantastique, semble ainsi se trouver à l'intersection d'une lutte contre le patriarcat, et contre la colonialité du pouvoir.

J'en conclus donc que, d'une part, cette pièce est sous le signe du doute, de l'hésitation, de par son aspect fantastique, et que cette dramaturgie de

---

<sup>1606</sup> Le terme « chasse aux sorcières » renvoie à la persécution, en Europe, des personnes accusées de pratiquer la sorcellerie. Cette chasse aux sorcières est menée du XV<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> siècle, et connaît son apogée dans les années 1560-1580. Voir, à ce sujet : Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Pocket, 2000.

<sup>1607</sup> Katherine Roussos, *op. cit.*, p 119.

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p. 139.

l'incertitude, à l'instar de la dramaturgie du jeu de rêves, emporte sur son passage les classifications modernes et coloniales. D'autre part, le récit de Luisa qui fait basculer la pièce dans le fantastique inverse le rapport de pouvoir, et peut se lire comme une tentative d'*empowerment* et d'*agency*, à l'intersection d'une lutte contre le patriarcat et contre la colonialité du pouvoir. C'est alors à ce titre que la modélisation du récit fantastique, source ici de romanisation du drame, me semble être l'une des modalités que peut prendre le drame féministe transmoderne.

### 2.3. Transtextualité et métathéâtralité du drame féministe transmoderne

La troisième forme que peut prendre, selon moi, le drame féministe transmoderne, consiste en une transtextualité et en une métathéâtralité. Avant d'aller plus loin dans mes remarques, j'aimerais clarifier ce que j'entends par transtextualité. L'expression est empruntée à Gérard Genette<sup>1609</sup> et désigne « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>1610</sup>. Or, cette définition semble recouper, d'une certaine manière, ce que M. Riffaterre nomme, après Julia Kristeva, l'intertextualité. En effet, l'intertexte est, selon lui « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve [...] à la lecture d'un passage donné »<sup>1611</sup> et l'intertextualité, « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire »<sup>1612</sup>. Si je précise que la transtextualité de Gérard Genette ne renvoie que dans une certaine mesure à l'intertextualité définie par M. Riffaterre, c'est parce que, selon Gérard Genette, l'intertextualité de M. Riffaterre :

s'accompagne d'une restriction de fait, car les rapports étudiés par Riffaterre sont toujours de l'ordre des microstructures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. La « trace » intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble [...].<sup>1613</sup>

---

<sup>1609</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, version en ligne Kindle, 2014.

<sup>1610</sup> *Loc. cit.*

<sup>1611</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, février 1981, p. 4-5.

<sup>1612</sup> *Loc. cit.*

<sup>1613</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, *op. cit.*

Ainsi, lorsque j'emploierai le terme de transtextualité, je me référerai à l'œuvre dramatique dans sa structure d'ensemble. Pour Gérard Genette, l'intertextualité est l'une des formes que prend la transtextualité. S'il part de la définition que donne Julia Kristeva de l'intertextualité, à savoir que « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »<sup>1614</sup>, il circonscrit, cependant, l'intertextualité à la citation et au plagiat. L'intertextualité est donc « la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>1615</sup> et c'est alors cette définition que je retiendrai de l'intertextualité, et à laquelle je me référerai lorsque j'emploierai ce terme. Gérard Genette identifie quatre autres types de transtextualité parmi lesquelles la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, et l'hypertextualité. La paratextualité renvoie à la relation qu'entretient le texte avec le paratexte qui peut être « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires »<sup>1616</sup>. La métatextualité est le « commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer »<sup>1617</sup>. Je précise désormais que la métatextualité telle qu'elle est définie par Gérard Genette ne renvoie aucunement à ce que je nomme la métathéâtralité. En effet, j'entends, par ce dernier terme, le fait qu'une pièce de théâtre ou qu'un dispositif spectaculaire analogue au dispositif théâtral soit inclus dans une pièce de théâtre. De plus, par dispositif spectaculaire, j'entends un dispositif dans lequel au moins un personnage, dans un espace délimité, soit observé par un autre. Je reprends ainsi la définition minimaliste que donne Peter Brook du théâtre dans *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*<sup>1618</sup>. Ensuite, l'architextualité définie par Gérard Genette est « une relation tout à fait muette [...] de pure appartenance taxinomique »<sup>1619</sup>. Il s'agit du lien qu'un texte entretient avec le genre auquel il appartient. Comme le précisent Anne-Claire Gignoux<sup>1620</sup> et Abdel Razouani<sup>1621</sup>, cette relation n'est pas forcément une relation de correspondance, elle peut être également une relation

---

<sup>1614</sup> Julia Kristeva, *Semiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.

<sup>1615</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit.

<sup>1616</sup> *Loc. cit.*

<sup>1617</sup> *Loc. cit.*

<sup>1618</sup> Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Points, 2014.

<sup>1619</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit.

<sup>1620</sup> Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, 2006.

<sup>1621</sup> Abdel Razouani, *Sur quelques aspects du Nouveau Roman*, Paris, Edilivre, 2013.

d'opposition ou une critique. Si parfois le genre auquel se réfère l'œuvre est commenté, à l'aide, peut-être du paratexte, ce commentaire n'est pas nécessairement présent pour que le lecteur ou la lectrice ait une perception générique qui oriente son « horizon d'attente [...] et donc [sa] réception de l'œuvre »<sup>1622</sup>. Enfin, l'hypertextualité se définit comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>1623</sup>. Cette greffe, Gérard Genette l'appelle transformation et il distingue la « transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) »<sup>1624</sup> de la « transformation indirecte : nous dirons imitation »<sup>1625</sup>. L'imitation requiert l'identification de certaines caractéristiques de l'hypotexte, telles que « schéma d'action et de relation entre personnages »<sup>1626</sup>, par exemple.

Ainsi, sans oublier que les textes que j'étudie sont des textes dramatiques, donc destinés à être joués, et que cette spécificité influe nécessairement sur les caractéristiques des types de transtextualité qu'a définis Gérard Genette, je tâcherai de montrer dans quelle mesure ces textes sont transtextuels et métathéâtraux, et comment la transtextualité et la métathéâtralité sont des modalités que peut prendre le drame féministe transmoderne. Les analyses qui suivent seront centrées sur l'étude successive de deux pièces à savoir *La Dama boba* et *Benito Fernández* d'Elena Garro.

### 2.3.1. Transtextualité et métathéâtralité de *La Dama boba* d'Elena Garro : mise en crise de l'ordre patriarcal et horizontalisation du dialogue interculturel

Tout d'abord, et ceci n'aura pas échappé au lecteur et à la lectrice, la transtextualité de *La Dama boba* d'Elena Garro repose sur le paratexte. En effet, la pièce d'Elena Garro porte le même nom que celle de Lope de Vega. Ensuite, la transtextualité prend la forme d'une intertextualité lors de trois moments métathéâtraux. Effectivement, la pièce s'ouvre sur une mise en abîme du dispositif spectatorial dans le sens où, comme le précise la didascalie inaugurale,

---

<sup>1622</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit.

<sup>1623</sup> *Loc. cit.*

<sup>1624</sup> *Loc. cit.*

<sup>1625</sup> *Loc. cit.*

<sup>1626</sup> *Loc. cit.*

l'action se déroule sur la place de Coapa, un village fictionnel, où des acteurs donnent à voir *La Dama boba* de Lope de Vega, dans le cadre d'une mission culturelle organisée par la ville de Mexico. Les habitants du village sont assis à même le sol, sur quelques bancs, ou encore agenouillés et font face à la scène. Ainsi, les premières répliques des personnages de *La Dama boba* d'Elena Garro sont celles des personnages de la pièce du même nom de Lope de Vega. Ce sont, plus précisément, les scènes six et sept de l'acte I de *La Dama boba* du dramaturge espagnol qui sont citées lors de ce premier moment métathéâtral. Ensuite, le même fragment de la pièce de Lope de Vega est repris à l'acte II de la pièce d'Elena Garro. L'action se situe, cette fois, dans le village de Tepan où Francisco – l'acteur venu de Mexico et jouant, dans *La Dama boba* de Lope de Vega représentée à Coapa, le rôle de l'instituteur – a été emmené de force pour y donner la classe. Francisco reprend, quasiment à l'identique, les scènes six et sept de l'acte I de *La Dama boba* de Lope de Vega, et s'il joue toujours le rôle de l'instituteur, cette fois, c'est Lupe, la fille d'Avelino, le maire de Tepan ayant kidnappé Francisco, qui incarne le rôle de Finea. Enfin, un troisième extrait de la pièce de Lope de Vega, issu de la dixième scène du premier acte, est représenté au troisième acte de la pièce d'Elena Garro, lorsque les comédiens, à la recherche de leur ami disparu, arrivent au village de Tepan, retrouvent Francisco, et donnent à voir *La Dama boba* aux habitants. Ainsi, les trois moments métathéâtraux sont intertextuels. Dans la suite de mon argumentation, je montrerai, par ailleurs, comment *La Dama boba* d'Elena Garro est également architextuelle et hypertextuelle, dans le sens où elle se réfère à la *comedia nueva* en général et où elle imite *La Dama boba* de Lope de Vega, plus particulièrement, mais j'aurai l'occasion d'y revenir. Pour le moment, il s'agit de partir de l'évidence, à savoir que l'hypotexte de *La Dama boba* d'Elena Garro correspond à *La Dama boba* de Lope de Vega, comme en attestent le titre, et les trois moments de métathéâtralité. Il s'agira alors de voir comment le passage de l'hypotexte à l'hypertexte produit un déplacement épistémique qui m'invite à envisager que la transtextualité est l'une des caractéristiques du drame féministe transmoderne et que *La Dama boba* d'Elena Garro en est un exemple.

#### 2.3.1.1. Renversement de la structure patriarcale et misogyne de la pièce de Lope de Vega

Je voudrais, tout d'abord, partir du rôle central que joue l'amour dans la *comedia* de Lope de Vega et plus particulièrement de sa dimension néo-platonicienne, pour m'intéresser, ensuite, à sa place et à sa transcription dans la

pièce d'Elena Garro. Comme le note Christophe Couderc<sup>1627</sup>, à la Renaissance, l'amour occupe une position centrale dans la littérature européenne qui renoue avec des traditions philosophiques diverses, notamment grecques. En effet, selon Erich Auerbach<sup>1628</sup>, en rejoignant la tradition néo-platonicienne faisant de l'amour un moyen de sublimation ou de spiritualisation, la littérature renaissantiste rompt avec la conception de la littérature didactique médiévale condamnant l'amour, perçu comme source de perte. Ce sont alors les célèbres théories platoniciennes, exposées, notamment, dans *Le Banquet*, et dans *Phèdre*, largement diffusées en Europe, selon Christophe Couderc, par Plotin, qui se retrouvent dans la littérature renaissantiste en général, et dans *La Dama boba*, en particulier. Rappelons-nous alors le fameux dialogue du *Banquet*<sup>1629</sup> entre Socrate et Agathon dans lequel le philosophe énumère les diverses étapes de l'amour. Selon lui, l'amour est tout d'abord celui d'un unique beau corps, puis celui des beaux corps en général, pour ensuite se transformer en l'amour des beaux esprits, et en l'amour de ce qui confère à ces esprits leur beauté, à savoir la connaissance et la sagesse. Au terme de cette ascension, ce qui est aimé c'est l'Idée du Beau, le Beau unique, immuable et atemporel, et l'amour s'offre alors comme un moyen de parvenir à la contemplation du monde des Idées, en se détachant du monde matériel illusoire. De la sorte, l'amour est compris par Socrate, et donc par Platon lui-même, comme un outil de connaissance et d'élévation. Selon Alexander A. Parker, la tradition occidentale a su christianiser ce legs antique, et a transformé le processus d'élévation vers le monde idéal, au contact de la dialectique chrétienne entre corps et âme. Cette transformation prend, selon lui, la forme suivante : « À partir de la beauté des objets matériels, l'esprit se voit conduit à la beauté des corps humains, de là à celle de la connaissance et à l'amour de la beauté absolue, qui est Dieu »<sup>1630</sup>. C'est ainsi que cette vision positive du sentiment amoureux qui l'associe à la connaissance et à la transcendance est au cœur de l'intrigue de *La Dama boba*, selon Christophe Couderc<sup>1631</sup>. Rappelons-nous, en effet, les propos de Laurencio : Une beauté qui,

---

<sup>1627</sup> Christophe Couderc, *La Dama boba de Lope de Vega*, Neuilly, Atlande, 2019.

<sup>1628</sup> Erich Auerbach, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>1629</sup> Platon, Luc Brisson (trad.), *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2019.

<sup>1630</sup> Alexander A. Parker, *La Filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 61-62. « A partir de la belleza de los objetos materiales la mente se ve conducida a la belleza de los cuerpos humanos, de ahí al conocimiento y el amor de la belleza absoluta, que es Dios ». Je traduis.

<sup>1631</sup> Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 100.

ainsi que Dieu l'ordonne, fait naître / En nous les plus nobles désirs »<sup>1632</sup>, ou encore ceux qu'il tient à l'acte II, en affirmant :

L'amour, Monsieur,  
Est-ce génie absolu que l'on nomme :  
L'esprit du monde ?  
C'est seulement grâce à l'amour  
Que l'homme apprend à connaître ses divines différences.  
Ainsi l'a compris Platon ; ainsi l'a dit Aristote  
Digne fils du Ciel, il n'est que contemplation.  
Mais de la contemplation est né l'art d'admirer  
Et de l'admiration, l'art de philosopher  
C'est grâce à l'amour que le désir d'apprendre  
Est naturel chez l'homme.<sup>1633</sup>

Mais c'est surtout l'évolution du personnage de Finea entre le premier et le dernier acte qui souligne la dimension éducatrice du sentiment amoureux. En effet, l'amour qu'éprouve Finea envers Laurencio lui permet d'acquérir connaissances et savoirs, alors qu'elle y semblait réfractaire au premier acte. Finea prend conscience de sa propre évolution lorsqu'elle déclare :

Amour, je te remercie mille fois,  
Tu m'as bien enseignée,  
Et ceux qui me voient  
Ne peuvent que constater ce merveilleux changement.  
Donnant libre cours à la force de mon imagination  
Et de mes souhaits,  
Je me vois désormais  
Dans les sphères les plus hautes de la raison divine.  
Grâce à la contemplation d'être aimée,  
Je me suis levée, je me suis dressée.<sup>1634</sup>

Laurencio va dans ce sens lorsqu'il dit de Finea : « Elle est moins sottie qu'autrefois / Je crois l'amour assez doué / Pour allumer un marbre froid et glacé »<sup>1635</sup>. Clara remarque également les changements à l'œuvre chez Finea en s'exclamant : « Ce Laurencio vous a mis du plomb dans la cervelle ! A croire que vous vous êtes transformée en une autre »<sup>1636</sup>. Si la transformation de Finea par le

---

<sup>1632</sup> Felix Lope de Vega, Benjamain Penamaria (trad.), *La Dama boba, ou celle qu'on trouvait idiote*, Paris, Les Cygnes, 2019, p. 25.

<sup>1633</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1634</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1635</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1636</sup> *Ibid.*, p. 52.

sentiment amoureux était annoncée dès l'acte premier, c'est à l'acte III que Finea réalise sa véritable mutation, comme le remarque Christophe Couderc<sup>1637</sup>, lorsqu'elle parvient à se faire passer pour sotte, preuve ultime qu'elle ne l'est plus.

Or, il me semble que *La Dama boba* d'Elena Garro ne se contente pas de se référer, par son titre, à la pièce du même nom de Lope de Vega et de la citer. Il m'apparaît, également, qu'elle en est ce que Gérard Genette nomme une imitation. Par imitation, il faut entendre qu'Elena Garro a su identifier les caractéristiques principales de la *comedia* de Lope de Vega en termes de construction d'intrigue et de dynamique relationnelle entre les personnages pour en faire le terreau de sa nouvelle création dramatique. C'est alors, selon moi, la conception néoplatonicienne de l'amour qui se retrouve dans *La Dama boba* d'Elena Garro et qui tire son origine de l'hypotexte de Lope de Vega. En effet, comme dans la pièce du dramaturge espagnol, l'amour semble être le moteur d'un apprentissage, voire d'une transcendance. Il y a deux personnages amoureux, Lupe et Francisco, et ce dernier est l'instituteur de la première. En ce sens, la conception didactique du sentiment amoureux au cœur de la pièce de Lope de Vega semble bien transposée dans celle d'Elena Garro. Cependant, cette imitation, ce passage de l'hypotexte à l'hypertexte, engendre quelques modifications et ce sont sur ces modifications que j'aimerais porter mon attention. Tout d'abord, je constate un premier renversement : si, dans la pièce de Lope de Vega, Finea est celle qui tombe amoureuse et qui accède à la connaissance, dans celle d'Elena Garro, c'est Francisco qui s'instruit en s'éprenant de Lupe qui, je le rappelle, incarne le rôle de Finea lors d'une scène métathéâtrale. Le professeur aime alors son élève et c'est elle qui finit par lui transmettre un savoir, j'aurai l'occasion d'y revenir. Ainsi, si la conception néoplatonicienne de l'amour est imitée, je constate la présence d'une première modification par rapport au texte de Lope de Vega, et cette modification repose sur l'inversion du rapport professeur/élève, ainsi que sur l'inversion des rôles de genre. En effet, ce n'est pas le personnage féminin qui s'instruit, mais le personnage masculin. Or, cette double inversion déjoue, selon moi, la misogynie de l'hypotexte de Lope de Vega. J'aimerais alors revenir brièvement sur la conception de la place et du rôle des femmes dans la pièce du dramaturge espagnol, pour ensuite m'attarder sur la manière dont le renversement fonctionne dans *La Dama boba* d'Elena Garro. Tout d'abord, je voudrais souligner, avec Christophe Couderc<sup>1638</sup>, qu'Octavio se fait le relais de considérations partagées

---

<sup>1637</sup> Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 114.

<sup>1638</sup> *Ibid.*, p. 100.



par de nombreux moralistes de l'époque, sur le rôle des femmes circonscrit à leur condition d'épouse et de mère. Le père des deux dames déclare, en effet :

Une femme doit avant tout servir et aimer l'homme qui l'a épousée ;  
On lui demande juste d'être calme, réservée ;  
Convenable, ponctuelle, polie et bien habillée.  
D'appartenir à une famille respectée,  
De se retirer quand les circonstances l'exigent,  
D'éduquer correctement ses enfants,  
Et d'être considérée plutôt par son hygiène que par sa beauté.  
Rien de plus !<sup>1639</sup>

Christophe Couderc<sup>1640</sup> souligne que la brutalité de la formulation doit être un indice pour percevoir l'ironie de Lope de Vega et le fait qu'il mette en cause les idées conservatrices de son époque. Cette ironie est renforcée, lorsqu'Octavio se désole d'avoir trouvé de la littérature dans les affaires de Nise :

Hier, j'ai feuilleté ses carnets,  
J'y ai trouvé des papiers, divers manuscrits ;  
J'ai d'abord pensé que c'était un livre d'oraisons,  
Que ma fille avait repris le chemin de la dévotion,  
Quelle fut mon erreur !  
Je découvre des fragments d'ouvrages les plus connus,  
Allant de Lope de Vega à Cervantès [...] <sup>1641</sup>

Si j'en conclus, moi aussi, que le dramaturge utilise, à plusieurs reprises, des périphrases, je reste tout de même dubitative quant à l'affirmation d'une véritable prise de distance critique de l'auteur par rapport aux propos sexistes et à la vision patriarcale de ses personnages. En effet, c'est tout d'abord le rapport de pouvoir induit par la structure même de l'intrigue qui m'invite à la prudence. Le fait que Finea soit le personnage central de cette *comedia*, et que ce soit son amour pour Laurencio qui lui permette de s'éduquer, de se cultiver, tendent à faire entendre au spectateur que, certes, comme je l'ai souligné, l'amour, dans une conception néo-platonicienne, permet l'élévation de soi, mais surtout, que l'amour pour un homme permet à une femme de sortir de son état de bêtise et d'ignorance. C'est donc l'homme qui, au travers du sentiment amoureux qu'il procure, émancipe, élève la femme. D'ailleurs, cette infériorité des personnages féminins est, à plusieurs reprises, présentée comme ontologique, par divers

---

<sup>1639</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1640</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1641</sup> Félix Lope de Vega, Benjamin Penamaria (trad.), *La Dama boba ou celle qu'on trouvait idiote*, *op. cit.*, p. 70.

protagonistes. Effectivement, Feniso explique que si Nise ne comprend pas le sonnet philosophique de Duardo, à l'acte I, c'est parce qu'elle est une femme, donc essentiellement inférieure à l'homme. Si certes, Duardo ne semble pas partager cet avis, il apparaît que Finea elle-même croit en cette infériorité lorsqu'elle fait référence, avec Clara, au fait que la femme soit née de la côte d'Adam<sup>1642</sup>. Par ailleurs, le lecteur ou la lectrice pourrait objecter que si Nise est un contrepoint à Finea, c'est bien la preuve que certains personnages féminins sont capables d'intelligence. Cependant, comme je viens de le souligner, Nise ne comprend pas le sonnet de Duardo, ce qui montre que ses connaissances poétiques restent limitées et sont superficielles. De plus, Nise n'est pas présentée comme un modèle à imiter, mais comme une fille embarrassante contrariant les projets que son père, et par extension la société, nourrissent pour elle. Ainsi, si Octavio s'inquiète pour l'avenir de ses deux filles, autrement dit, s'il s'inquiète de ne pas réussir à les marier, c'est surtout Nise et sa culture qui lui font souci. Il déclare à ce propos :

Son arrogance m'exaspère au plus haut point.  
Si je devais me marier aujourd'hui,  
De l'idiote ou de la bachelière, c'est sans aucun doute l'idiote que je choisirais.<sup>1643</sup>

Pour Octavio une femme intelligente et lettrée est arrogante, et ce sont les lectures de Pétrarque et de Virgile qui empêchent, selon lui, Nise de se marier et de remplir son rôle d'épouse : « J'en veux aux arrogantes qui croient tout savoir./ D'une femme mariée, on exige qu'elle soit honnête et vertueuse »<sup>1644</sup>. Au final, si Nise incarne la rébellion face aux conventions sociales et à la place réservée aux femmes, cette rébellion est de courte durée puisqu'elle est vaincue à la fin de l'acte III, lorsque Nise se laisse émouvoir par les larmes de Liseo, comme le signale, peut-être sarcastiquement, son valet Turín. A ce propos, Christophe Couderc<sup>1645</sup> affirme que :

Vaincue par l'émotion et la compassion (vertu chrétienne), [...] c'est comme si [Nise] abandonnait toute possibilité de la liberté rêvée jusqu'alors [...] au profit du rôle qui lui a été assigné. La reddition de Nise, avec sa double signification (guerrière et sentimentale) peut s'entendre, aussi, comme un retour à la normalité,

---

<sup>1642</sup> Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 127-128.

<sup>1643</sup> Felix Lope de Vega, Benhamin Penamaria (trad.), *La Dama boba ou celle qu'on trouvait idiote*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>1644</sup> *Loc. cit.*

<sup>1645</sup> Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 134.

comme le point final qu'on met à un épisode conflictuel d'autonomie qui s'est soldé par l'acceptation du joug masculin.<sup>1646</sup>

J'en conclus donc que la logique de l'intrigue de *La Dama Boba* de Lope de Vega est patriarcale et misogyne.

Il me semble alors que cette perspective patriarcale et misogyne est déjouée dans la pièce d'Elena Garro, entre autres, par l'inversion des rôles, comme je l'ai déjà mentionné. En effet, si, certes, Lupe – incarnant le personnage de Finea – et Francisco – incarnant celui du professeur et de Laurencio – s'éprennent l'un de l'autre, c'est Francisco qui, ignorant au début, semble ensuite tirer, grâce à son amour, un enseignement de la sagesse de Lupe et de son père. Bien sûr Francisco a été enlevé par Avelino pour qu'il apprenne à lire aux habitants de Tepan, mais dès la première leçon – qui n'est autre que la reproduction de la scène six du premier acte de *La Dama boba* de Lope de Vega, scène à laquelle avait assisté Avelino à Coapa –, les villageois de Tepan se rendent compte qu'Avelino ne sait rien, en réalité. C'est Lupe la première qui fait ce constat, lorsqu'elle s'exclame : « Il ne connaît pas les mots ! Il les dit comme un chien regarde des canards, comme s'il ne les avait jamais dits. [...] Ici, à Tepan, quand on dit des mots, on les nomme et vous, vous ne faites que les dire »<sup>1647</sup>. Francisco avoue ne pas voir la différence, et Avelino lui répond que tous s'étaient aperçus qu'il ne la connaissait pas, ce pour quoi Antonio déclare qu'« il faut la lui apprendre »<sup>1648</sup>. Lupe rétorque qu'elle ne veut pas se charger de la lui enseigner, car Francisco ne sait pas plus voir qu'il ne sait nommer les mots :

LUPE : Pas moi, car il ne veut pas la connaître. Puisqu'il ne nous voit pas. Vous, il vous a vu papa ?

AVELINO : Moi, non.

ANTONIO : Moi, encore moins. Jusqu'à maintenant il n'a eu d'yeux que pour voir ce qui lui déplait. [...]

LUPE : Vous êtes celui qui ne veut pas nous voir. Celui qui ne nomme pas les mots [...].<sup>1649</sup>

---

<sup>1646</sup> *Loc. cit.*, « Vencida por la emoción y la compasión (virtud cristiana), [...] es como si [Nise] abandonara todas las posibilidades de la libertad antes soñadas [...] a favor del papel que le ha sido asignado. La rendición de Nise, con su doble y común conotación (guerra y sentimental) se puede entender, por lo tanto, como una vuelta a la normalidad, como el punto final que se le pone a un episodio conflictivo de autonomía que se ha terminado con la aceptación del yugo masculino ». Je traduis.

<sup>1647</sup> Elena Garro, « La Dama Boba », *Obras reunidas II*, Mexico, Fondo de cultura económica, 2009, p. 176. « ¡ No conoce las palabras ! Las dice como un perro mira a los patos, como si nunca las hubiera dicho. [...] Aquí en Tepan, cuando decimos las palabras, las nombramos y usted nada más las dice ». Je traduis.

<sup>1648</sup> *Loc. cit.*, « Hay que enseñárselas ». Je traduis.

<sup>1649</sup> *Ibid.*, p. 177. « LUPE: Yo no, él no quiere aprenderlas. Si ni nos ve. ¿ A usted le ha visto, papá ? AVELINO: A mí no.

Or, bien que Lupe refuse d'enseigner à Francisco à voir ainsi qu'à connaître la différence entre nommer et dire les mots, quelques répliques plus loin, elle convient d'une sorte d'échange de savoir – dont j'aurai l'occasion de reparler – entre Francisco et les habitants de Tepan : lui, leur permettra de lire et d'écrire, et eux, de « connaître ce qu'il y a entre le jour et la nuit, la graine et le buisson, l'eau prisonnière et l'eau libre, l'animal et la femme »<sup>1650</sup>, et d'apprendre « à regarder, au lieu de poser les yeux »<sup>1651</sup>. Ainsi, comme dans l'œuvre de Lope de Vega, la mutation du personnage ignorant est annoncée avant qu'elle ne se réalise ; seulement, ici, c'est le personnage masculin qui apprend du personnage féminin. D'ailleurs, Lupe est présentée à de multiples reprises comme le personnage sachant. C'est, tout d'abord, lorsqu'Avelino envoie Antonio la chercher, qu'elle fait savoir à son père et à Francisco qu'elle sait pourquoi ils l'ont fait venir, alors qu'ils n'ont encore rien dit. Elle sait que son père a capturé Francisco pour qu'il enseigne à lire et à écrire aux habitants de Tepan, tout comme elle sait que Francisco n'est pas professeur, mais acteur : « Non, ce n'est pas un professeur, mais si ça vous fait plaisir de l'appeler comme ça... »<sup>1652</sup>. Elle sait également que Francisco ne restera pas à Tepan, comme si elle avait deviné que les membres de la troupe allaient arriver au village lors de la fête et repartir avec leur acolyte. C'est du moins l'impression qu'elle donne en prononçant les paroles suivantes : « Vous n'êtes né ni pour les surprises, ni pour Tepan, ni pour Lupe. [...] Après la fête seuls vos écrits de ce matin resteront à Tepan »<sup>1653</sup>. Ensuite, lorsque la troupe de théâtre arrive effectivement au village, Lupe sait que Tara, l'une des actrices, incarne le rôle de Finea alors même que personne ne le lui a dit, et quand l'actrice s'étonne que Lupe l'ait deviné, Francisco lui explique que « Lupe sait tout sur tout »<sup>1654</sup>. Mais c'est surtout, lors de la scène du coup de foudre entre Francisco et Lupe, que Lupe se place en position de sachante et qu'elle initie Francisco à arpenter le chemin de la connaissance. En effet, au début de l'acte III, alors que Francisco demande à Lupe de lui fournir des vêtements pour pouvoir s'échapper, elle lui rétorque « Oui, je vais vous aider. Et sans peine au cœur parce que vous partez sans même savoir de quelle couleur

---

ANTONIO: A mí menos. Hasta ahora no ha tenido ojos más que para el disgusto. [...]

LUPE: Usted es el que no nos quiere ver. El que no nombra las palabras [...]. Je traduis.

<sup>1650</sup> *Ibid.*, p. 178. « [...] conocer lo que va del día a la noche, de la semilla a la mata, del agua presa al agua libre, y del animal a la mujer ». Je traduis.

<sup>1651</sup> *Loc. cit.*, « [...] mirar, en vez de poner los ojos ». Je traduis.

<sup>1652</sup> *Ibid.*, p. 168. « No, no es maestro. Pero si es su gusto llamarlo así... ». Je traduis.

<sup>1653</sup> *Ibid.*, p. 187. « Usted no nació ni para sorpresas, ni para Tepan, ni para Lupe. [...] Después de la fiesta, sólo quedarán en Tepan sus palabras escritas esta mañana ». Je traduis.

<sup>1654</sup> *Ibid.*, p. 192. « Lupe lo sabe todo ». Je traduis.

sont mes yeux »<sup>1655</sup>. C'est alors que Francisco observe Lupe, ses yeux d'abord, puis sa peau, ses cheveux, ses dents, et en la regardant, apprend à voir autrement, à distinguer ce qui lui était jusqu'alors dissimulé. Il apprend, comme Lupe l'avait prédit, non plus à seulement poser les yeux sur les choses, mais à les regarder. En lui offrant l'accès à la couleur de ses yeux, c'est comme si Lupe partageait alors avec lui son don, le don de voir, le don de toutes les femmes dont parlait son père à la fin de l'acte II lorsqu'il disait :

AVELINO : Le don de la femme : de voir là où il n'y a rien. Ça, c'est la véritable femme. Nous, comme hommes, on va là, et on voit le chemin de notre maison, celui de notre travail. Au contraire, la femme ne va nulle part et voit derrière les yeux des hommes.<sup>1656</sup>

Si Lupe se défend, tout d'abord, d'avoir ce don, lorsque Francisco lui demande si elle est réellement ainsi, elle confirme trois répliques plus tard qu'elle peut faire ce que son père vient de décrire, en affirmant :

LUPE : [...] quand ils disent Lupe est somnolente, ils ne savent pas que je ne dors pas ; je ferme juste les yeux pour m'en aller aux endroits qui me plaisent, et ainsi j'arrive aux passages où les animaux de la terre vivent dans l'eau et les animaux de l'eau dans les cimes des arbres.<sup>1657</sup>

Je voudrais, ici, faire remarquer que c'est bien la contemplation de Lupe et la naissance du sentiment amoureux, qui permettent à Francisco de devenir réceptif au savoir transmis par Lupe, et ensuite par Avelino.

En effet, par la suite, le maire de Tepan apprend à l'acteur que « la nuit est haute et courbée et le jour tendu et bas »<sup>1658</sup>, puis qu'il y a deux versions de l'être, l'être de la nuit et l'être du jour. A trois reprises, Francisco avoue alors qu'il l'ignorait et qu'il n'est pas sûr de comprendre, tout en manifestant son intérêt et sa curiosité pour le sujet : « Je ne comprends pas, don Avelino »<sup>1659</sup>, « Non. Non,

---

<sup>1655</sup> *Ibid.*, p. 182. « Sí, le ayudo. Y sin dolor de mi corazon porque se va y ni siquiera sabe de qué color tengo los ojos ». Je traduis.

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p. 169. « AVELINO: El don de la mujer: de ver cosas en donde no hay nada. Ésa es la verdadera mujer. Uno, como hombre, ahí va, y ve el camino de su casa y el de su trabajo. En cambio la mujer no va a ninguna parte y ve detrás de los ojos del hombre ». Je traduis.

<sup>1657</sup> *Loc. cit.*, « LUPE: [...] Cuando dicen Lupe es dormilona, no saben que no duermo ; nada más cierro los ojos para irme a los lugares que me gustan, y así, llego a los parajes en donde los animales de la tierra viven en el agua, y los animales del agua en las copas de los árboles ». Je traduis.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p. 184. « la noche está alta y combada y el día tendido y bajo ». Je traduis.

<sup>1659</sup> *Loc. cit.*, « No le entiendo, don Avelino ». Je traduis.

je ne savais pas »<sup>1660</sup>, « Vraiment je ne le savais pas, don Avelino. Et on change beaucoup ? »<sup>1661</sup>, « Alors, on se transforme en animal ? »<sup>1662</sup>, « Et il arrive la même chose à l'homme et à la femme ? »<sup>1663</sup>, « Je n'avais jamais pensé à ça, don Avelino »<sup>1664</sup>. Ensuite, le maire énumère les diverses transformations de l'être humain à la tombée de la nuit, en coyotes, « en chiens des rues, en colombes moirées, en dindons bruns, en fourmis coupe-feuille, en hérons bleus »<sup>1665</sup>. Il précise que « certains se transforment en bois, d'autres sont faits d'eau, d'autres de cuivre »<sup>1666</sup>, que certaines femmes « s'obscurcissent comme des voiles, alors que d'autres brillent comme des lagunes »<sup>1667</sup>, que certaines se transforment en poules, d'autres en eau, d'autres encore en poissons, en pythons, en fourmis coupe-feuille, en dindes ou que d'autres sont dites multiples, comme Lupe. Mais j'aurai l'occasion de revenir plus amplement sur ces transformations. Je voudrais, pour le moment, me contenter de signaler que si la pièce de Lope de Vega et celle d'Elena Garro partagent toutes deux une vision néo-platonicienne de l'amour, celle d'Elena Garro déjoue, me semble-t-il, le schéma patriarcal et misogyne de la *comedia* espagnole dont elle s'inspire, en faisant de Francisco l'amant dont la mutation est significative et de Lupe/Finea l'aimée permettant cette mutation.

#### 2.3.1.1.1. Déplacement et revalorisation épistémique

Ensuite, *La Dama boba* d'Elena Garro procède à un second détournement que je qualifierai, cette fois, d'épistémique. En effet, si dans les deux versions de la pièce, l'amour est considéré dans sa capacité didactique, c'est la définition même du savoir et de la connaissance qui diffère d'une pièce à l'autre. Je m'intéresserai alors, ici, au savoir acquis par Francisco au contact de Lupe et des autres villageois, pour préciser la nature du déplacement épistémique réalisé par la réécriture de *La Dama boba* d'Elena Garro. Tout d'abord, Francisco apprend à observer ce que ses yeux étaient incapables de voir lorsqu'il est arrivé au village, à savoir la dualité de l'être en fonction du jour et de la nuit. Or, il me semble que cette dualité dont parlent Lupe et Avelino renvoie à une cosmovision tant nahuatl

<sup>1660</sup> *Loc. cit.*, « No. No lo sabía ». Je traduis.

<sup>1661</sup> *Loc. cit.*, « En serio que no lo sabía, don Avelino. ¿Y cambiamos mucho? ». Je traduis.

<sup>1662</sup> *Loc. cit.*, « Entonces ¿cambia uno en animal? ». Je traduis.

<sup>1663</sup> *Loc. cit.*, « ¿Y lo mismo le pasa al hombre que a la mujer? ». Je traduis.

<sup>1664</sup> *Loc. cit.*, « ¡Nunca había pensado en eso, don Avelino! ». Je traduis.

<sup>1665</sup> *Loc. cit.*, « [...] perros basureros, otros palomas tornasoladas, otros guajolotes pardos, otros hormigas arrieras, otros garzas azules ». Je traduis.

<sup>1666</sup> *Loc. cit.*, « Unos se vuelven de palo, otros se hacen agua, otros cobre ». Je traduis.

<sup>1667</sup> *Loc. cit.*, « [...] se oscurecen como trapos, mientras que otras brillan como lagunas ». Je traduis.

que maya. Tout d'abord, ces êtres qui se transforment de nuit sont proches de ce que les Nahuas nomment le *nahual*, « un mage qui devient un autre être »<sup>1668</sup>, comme je l'ai déjà signalé. Le *nahual* est un sorcier qui a la capacité de se transformer en « lions, en tigres, en alligators ; en chiens, belettes, mouffettes, chauves-souris, hiboux, chouettes, dindes, serpents ; en feu, et qui peuvent même disparaître complètement pour éviter tout danger »<sup>1669</sup>. Isabel Lagarriga Attias<sup>1670</sup> précise que, dans la culture nahuatl, le *nahual* ne peut être qu'un homme, et tous les hommes ne sont pas capables de se transformer, il s'agit d'un pouvoir réservé uniquement à certains mages. Cependant, comme elle le souligne, il existe une confusion courante entre le *nahual* et l'animal totem, bien qu'il s'agisse de deux choses distinctes. Alfredo López Austin insiste sur cette différence, en rappelant les définitions du totémisme et du nahualisme :

Dans les groupes mayas, zapotecas et nízatecas il a existé – et existe toujours – la croyance d'un lien mystique entre un homme et un animal, qui fait partager les dommages et les fortunes de l'un à l'autre. Le totémisme implique donc que tous les individus ont leur totem ; qu'il existe une relation mystique entre un homme et un seul animal ; que les deux partagent leur chance ; qu'il n'y a aucun pouvoir de l'un pour se transformer en l'autre. Le nahualisme, en revanche, est une faculté de métamorphose ; un pouvoir qui appartient à quelques individus, considérés comme surnaturels ; une possibilité de transformation d'un seul individu en différents êtres ; il n'y a pas de relation entre un animal et le magicien, et il n'est pas nécessaire que le nahualli de quelqu'un soit un être vivant, car le magicien peut se transformer en feu. Il convient toutefois de noter que cette confusion entre totémisme et nahualisme semble se manifester dans des temps reculés.<sup>1671</sup>

Or, en affirmant que tous les êtres, sans exception, se transforment à la nuit tombée, et que chaque individu, excepté la femme multiple, se convertit en une chose spécifique le soir, Avelino et Lupe semblent mêler deux conceptions,

---

<sup>1668</sup> Alfredo López Austin, « Cuarenta clases de magos de mundo náhuatl », *op. cit.*, p. 96. « Un mago que puede transformarse en otro ser ». Je traduis.

<sup>1669</sup> *Loc. cit.*, « Leones, tigres, caimanes; en perros, comadrijas, zorrillos, murciélagos, búhos, lechuzas, pavos, serpientes; en fuego, y aún pueden desaparecer completamente para evitar el peligro ». Je traduis.

<sup>1670</sup> Isabel Lagarriga Attias, *op. cit.*, p. 277.

<sup>1671</sup> Alfredo López Austin, *op. cit.*, p. 98. « Entre grupos mayas, zapotecas y nízatecas existió - y aún existe - la creencia de una liga mística entre un hombre y un animal, que provoca que los daños y las venturas de uno sean compartidos por el otro. El tonalismo, por tanto, implica que todos los individuos tengan su tona; que exista una relación mística entre un hombre y un solo animal; que ambos compartan su suerte; que no exista un poder de uno para convertirse en el otro. El nahualismo es, por otra parte, una facultad de metamorfosis; un poder que pertenece a unos cuantos individuos, que son considerados sobrenaturales; una posibilidad de transformación de un solo individuo en diferentes seres; no existe relación entre un animal y el mago, y falta la necesidad de que el nahualli de alguien sea un ser vivo, puesto que el mago puede convertirse en fuego. Hay que hacer notar, sin embargo, que esta confusión entre tonalismo y nahualismo parece manifestarse en épocas remotas ». Je traduis.

celle du totémisme et du nahualisme. À la fois, le fait que la transformation ait lieu la nuit, et qu'elle ne soit pas circonscrite aux animaux, mais également aux éléments, rapproche les propos du maire et de sa fille de la conception du nahual. En même temps, le fait que cette transformation soit le propre de chaque personne et non de quelques hommes, et le fait que les caractéristiques ontologiques de chaque espèce confèrent à l'individu son caractère et sa personnalité font penser au totémisme. Concernant, par exemple, la femme poule, Avelino déclare qu'« elle aime beaucoup les plumes, [qu'] elle se pare toujours de plumes, et parle, parle et parle »<sup>1672</sup>. À l'inverse, la femme python :

est très grande et très goinfre. La femme python s'empiffre. Son corps fait des spasmes comme si elle était en train d'engloutir des lapins. [...] Elle se met dans des lits étrangers, quand ils sont bien chauds. Pendant la nuit, elle s'enroule et sort la langue comme si elle voulait nous étrangler. La femme python est bâfreuse, elle a une petite tête, souffre de brûlures d'estomac, et retourne les chambres comme si elle cherchait des rats. Mais rien ne la remplit, jamais ! Elle est méfiante et c'est pour ça qu'elle aime les clochettes et porte toujours des choses qui carillonnent. L'homme qui vit avec elle se fatigue vite, c'est que la femme python mange beaucoup, digère mal, a plus d'intestins que de cerveau, et ne fait rien d'autre que de s'enrouler.<sup>1673</sup>

La femme dinde ressemble, selon Avelino, un peu à la femme python :

Elle est également assez grande, comme la femme pythonne, mais avec de gros os. Comme elle voit le dindon avec sa queue moirée, elle croit qu'elle aussi en a une, et elle se pavane. Elle aime les hommes m'as-tu-vu et si elle n'arrive pas à en attraper un, elle se contente de celui qui vient, mais elle prétendra toujours qu'elle s'est trouvé un homme dindon. De jour, elle est belle, parce que la dinde au soleil reste tranquille. Mais la nuit tout se rompt.<sup>1674</sup>

À l'inverse, la femme fourmi coupe-feuille est petite et a une petite taille. Elle parle beaucoup, pique avec ses ongles et « il n'y a que l'argent qui lui

---

<sup>1672</sup> Elena Garro, « La Dama boba », *op. cit.*, p. 185. « [...] le gusta mucho la pluma, se adorna siempre de pluma, y habla, y habla y habla ». Je traduis.

<sup>1673</sup> *Loc. cit.*, « Es grandota, muy forradita. La pitona siempre se forra. Tiene el cuerpo accidentado, como si estuviera tragando conejos. Se mete en las camas ajenas, cuando están calientes. En las noches se revuelca y saca la lengua como si quisiera ahogarlo a uno. La pitona es tragona, tiene la cabeza chica, padece agruras, y revuelve los cuartos como si buscara ratones. Pero no la llena ¡ nada ! Es desconfiada, por eso le gustan los cascabeles y siempre se cuelga cosas que suenan. El hombre que con ella ande, se cansa pronto, pues la pitona come mucho, digiere mal, tiene más intestino que pensamiento y no da sino revolturas ». Je traduis.

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p. 186. « Ésa también es grandota, como la pitona, pero de hueso fuerte. Como ve al pavo con su cola tornasolada, cree que también ella la tiene y se pavonea. Le gusta el hombre vistoso, y si no lo agarra, se conforma con cualquiera, pero según ella dice, siempre cogió pavo. De día es bonita, porque la pava con el sol es quieta. A oscuras, todo lo rompe ». Je traduis.



plaît »<sup>1675</sup>. Elle en demande toujours plus, et « sa langue est un vilebrequin, si on le touche, ça nous troue. Si elle parle, elle troue les mots et les gens »<sup>1676</sup>. Non seulement les femmes sont autant capables de se transformer la nuit que les hommes selon Avelino, mais surtout la forme de l'animal qu'elles prennent le soir n'est pas anodine dans la mesure où leur personnalité est proche des caractéristiques de cet animal. Ainsi, il semblerait que ces transformations fassent écho à une assimilation commune et ancienne entre le nahualisme et le totémisme, et que ce soit ces croyances préhispaniques que Lupe et son père transmettent à Francisco.

L'essentiel de l'apprentissage de Francisco consiste à comprendre qu'il existe une dualité entre le jour et la nuit et que cette dualité n'est pas qu'une différence d'intensité de lumière. Parce que tant Avelino que Lupe insistent à de multiples reprises sur cette dualité, je me suis intéressée à la signification de celle-là chez les Nahuas et plus particulièrement au mythe nahuatl de Coatlicue et de Huitzilopochtli. J'aimerais, tout d'abord, revenir sur ce mythe, pour, ensuite, montrer comment il semble être implicite dans l'enseignement et le discours de Lupe. J'aborderai, pour commencer, une première version de ce mythe tel qu'elle est exposée par Luis Alberto Reyes dans son ouvrage, *El Pensamiento indígena en América, Los Antiguos Andinos, Mayas y Nahuas*<sup>1677</sup>, qui cite un extrait du Livre III et du chapitre I, du *Codex de Florence* traduit par León Portilla. Le *Codex de Florence* est, comme le lecteur ou la lectrice le sait sûrement, un manuscrit d'Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne, rédigé entre 1558 et 1677, entre autres par le moine franciscain Bernardino de Sahagún, en nahuatl et castillan. Cet ouvrage peut se comprendre comme une sorte d'encyclopédie, composée de douze volumes, sur les croyances et us et coutumes nahuatls, dont l'objectif devait être de faciliter l'évangélisation des peuples natifs. Ainsi, dans cette version, Coatlicue est une femme vivant à Coatépetl, dans la région de Tula, mère des Centzonhuitznahua, les quatre cents méridionaux, dieux des étoiles du sud, et d'une fille Coyolxauhqui, déesse de la lune. Un jour, alors que Coatlicue balaye et fait pénitence, tombe sur elle une plume qu'elle attrape et met tout contre son sein. Lorsqu'elle termine de balayer, elle cherche la plume, mais celle-ci a disparu. C'est alors que Coatlicue tombe enceinte, et se prépare à enfanter Huitzilopochtli, futur dieu du soleil. Lorsque ses fils l'apprennent, ils se sentent trahis par leur

---

<sup>1675</sup> *Loc. cit.*, « Sólo le gusta el dinero ». Je traduis.

<sup>1676</sup> *Loc. cit.*, « Su lengua es un berbiquí ; si con ella lo toca, lo agujera. Si habla, agujera las palabras y la gente ». Je traduis.

<sup>1677</sup> Luis Alberto Reyes, *op. cit.*

mère et, encouragés par leur sœur, décident de s'adonner au matricide. Mais l'enfant de Coatlicue, Huitzilopochtli, rassure sa mère au travers de son ventre, lui promettant que tout ira bien. Les Centzonhuitznahua s'arment alors et, menés par leur sœur, se mettent en marche pour trouver Coatlicue, qui se réfugie en haut de la montagne sacrée du serpent. Lorsque ses enfants arrivent et l'assaillent, Huitzilopochtli naît enfin. Toachancalqui, un des fils de Coatlicue, met le feu à un serpent fait de chiffons pour l'utiliser contre sa mère, mais Huitzilopochtli contrôlant le feu, retourne l'arme contre Coyolxauhqui, qu'il finit par décapiter, et dont la tête dégringole le long de la montagne. Il persécute ensuite ses quatre cents frères, leur donne la mort, et s'approprie leurs armes. C'est donc ainsi que naît Huitzilopochtli, dieu du soleil, et que le jour apparaît sur la terre. Selon Luis Alberto Reyes<sup>1678</sup>, ce mythe de Coatlicue, déesse de la terre, est ambivalent, dans la mesure où le rôle de Huitzilopochtli est double. À la fois, il protège sa mère, la terre, du matricide, mais en même temps, « il lutte contre elle en s'opposant aux forces de la nuit [...]. En vainquant la nuit, le soleil vainc un aspect essentiel de la terre. [...] En envahissant et tuant l'obscurité représentée par la lune et les étoiles, c'est l'être de la terre qui se déchire »<sup>1679</sup>. Ainsi la nuit et la terre sont, pour Luis Alberto Reyes, consubstantiellement liées dans le mythe de la création du soleil. Pour Miguel León Portilla<sup>1680</sup> aussi, Coyolxauhqui est le reflet de l'image de sa mère, la terre. Ce lien est également noté par Jean-Claude Delhalle et Albert Luykx<sup>1681</sup> pour qui le phénomène de transposition entre la mère et la fille est tel que le meurtre de Coyolxauhqui est associé à un matricide. Enfin, selon Fernando Alvarado Tezozomoc<sup>1682</sup>, Coyolxauhqui n'est pas la sœur, mais la mère de Huitzilopochtli dans le mythe originel dont il donne une autre version que voici : « Huitzilopochtli se prépara à la guerre, et ensuite vint détruire et tuer ses oncles, les Centzonhuitznahua, et là-bas à Teotlachco, il mangea ses oncles et sa mère, celle qu'il avait prise pour mère, à savoir Coyolxauhcihuatlla »<sup>1683</sup>. C'est donc ce lien entre Coyolxauhcihuatlla et Coatlicue qui m'invite à penser que, peu

---

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1679</sup> *Loc. cit.*, « lucha contra ella al oponerse a las fuerzas de la noche [...] . Al derrotar a la noche, el Sol derrota un aspecto esencial de la Tierra. [...] al ser invadida y muerta la oscuridad representada por la Luna y las estrellas, también se desgarran el ser de la Tierra ». Je traduis.

<sup>1680</sup> Miguel León-Portilla, *Toltecatl. Aspectos de la cultura Nahuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

<sup>1681</sup> Jean-Claude Delhalle et Albert Luykx, « Coatlicue o la degollación de la madre », *INDIANA*, 1992.

<sup>1682</sup> Fernando Alvarado Tezozomoc, *Crónica Mexicáyotl*. México, UNAM, 1975.

<sup>1683</sup> *Ibid.*, p. 34-35. « se preparó para la guerra viene luego, a destruir y matar a sus tíos, a los "Centzonhuitznahua"; allá en Teotlachco cómese a sus tíos y a su madre, a la que había tomado por madre, la llamada Coyolxauhcihuatl ». Je traduis.

importe la version du mythe, la terre et la nuit sont, dans la cosmovision nahuatl, ontologiquement liées et que d'elles naissent le soleil et la dualité. En effet, selon Luis Alberto Reyes<sup>1684</sup>, ce mythe de la création de Huitzilopochtli permet d'exprimer le concept de dualité, central dans la cosmovision indigène. Si le soleil triomphe sur ses frères et sur sa sœur c'est pour protéger sa mère, et en ce sens, l'obscurité n'est pas totalement annihilée ce qui explique que, cycliquement, la nuit succède au jour. Si j'aurai l'occasion de revenir sur le principe de dualité, je voudrais désormais montrer dans quelle mesure il me semble que le mythe de la création du soleil se retrouve implicitement dans *La Dama boba* d'Elena Garro. Tout d'abord, comme je l'ai déjà mentionné, Lupe et Avelino enseignent à Francisco la dualité entre le jour et la nuit, entre l'être solaire et lunaire, et cet enseignement peut peut-être faire référence au mythe de Coatlicue. Mais il me semble également que Lupe initie Francisco à ce mythe lors de leur coup de foudre. En effet, lors de cette scène, Francisco, en pleine contemplation de Lupe, n'a de cesse de l'associer au ciel et à la nuit. Il lui dit que son œil « ressemble à une fenêtre ouverte sur la lune »<sup>1685</sup> et qu'elle brille la nuit comme le satellite de la terre. Voyons plutôt :

FRANCISCO : Ta peau est aussi de couleur cannelle et brille comme tes yeux.

LUPE : Oui. Et la nuit ma mère me dit : Ah, Lupe, là tu brilles de mille feux, comme l'œil d'un chat. L'homme que tu regarderas dans l'obscurité se perdra !... Et elle ne me laisse pas sortir la nuit !

FRANCISCO : C'est vrai ! Hier, quand on a terminé le cours, tu étais en bas avec les autres et tu brillais comme une jarre magique.<sup>1686</sup>

Ensuite, Francisco et Lupe parlent de la chevelure de la jeune fille qui scintille également, comme des milliers d'étoiles :

LUPE : Moi je connais déjà ma splendeur. C'est pour ça qu'hier soir je passais la main dans mes cheveux, pour en sortir des étincelles bleues. Avant de m'endormir, je me peigne toujours les cheveux et la chambre s'emplit de feux d'artifice. Et ma mère me dit : ah, Lupe, tes cheveux sont la foire de Tepan ! Et l'homme qui les verra à ces heures-ci sera saisi ! Et je les balance ainsi, et ils illuminent ma chambre. (*Lupe balance la tête*).

---

<sup>1684</sup> Luis Alberto Reyes, *op. cit.*, p. 77.

<sup>1685</sup> Elena Garro, « La Dama boba », *op. cit.*, p. 182. « Parece una ventana abierta a la luna ». Je traduis.

<sup>1686</sup> *Loc. cit.*

« FRANCISCO: También tu piel es acanelada y brilla como tus ojos.

LUPE: Sí. Y en la noche mi mamá dice: ¡Ay, Lupe, ahí estás, toda brillante, como el ojo de un gato! ¡El hombre que te mirara en lo oscuro se perdería!... ¡Y no me deja salir de noche!

FRANCISCO: ¡Es cierto! Anoche, cuando se acabó la clase, tú estabas abajo entre la gente, y brillabas como un cántaro maligno ». Je traduis.

FRANCISCO : Comme la Voie lactée !<sup>1687</sup>

Enfin, lorsque Lupe déclare que sa chevelure est légère comme de la fumée, Francisco lui répond qu'elle est « comme une plume noire au milieu du vent »<sup>1688</sup>. Or, c'est précisément cette référence à cette plume virevoltant, accompagnée de nombreuses comparaisons de Lupe à la nuit qui m'invitent à penser qu'implicitement Lupe et Avelino initient Francisco au mythe de Coatlicue et de Huitzilopochtli. Prise isolément, cette référence à la plume ne semble pas pertinente, mais un faisceau d'éléments m'invite à penser que Lupe et son père transmettent à Francisco leur cosmovision nahuatl et, d'une certaine manière, leur cosmogonie. Je me propose alors de mettre au jour ce faisceau d'éléments.

Pour ce faire, je voudrais signaler avec Angel María Garibay<sup>1689</sup>, citant *Le Codex Ramírez* autrement appelé *Histoire des Mexicains par leurs peintures*<sup>1690</sup>, qu'il existe une autre version du mythe de Huitzilopochtli. Dans cette dernière, le dieu du soleil n'est pas né de la fécondation de Coatlicue par une plume, mais du couple suprême, autrement appelé Omoteotl. Cependant, il me semble que, dans les deux versions du mythe, l'on retrouve l'idée selon laquelle il existe dans le monde une dualité fondamentale, condition de toute chose et que c'est précisément ce dualisme qui est omniprésent dans l'enseignement que dispensent Lupe et Avelino à Francisco dans *La Dama bobá* d'Elena Garro. J'aimerais alors expliciter la place que prend le concept de dualité chez les Nahuas et pour ce faire, j'aimerais porter plus particulièrement mon attention sur le dieu Omoteotl qui est, selon Juan Camilo Hernández Rodríguez<sup>1691</sup>, le dieu de la dualité et de l'Absolu. Miguel León-Portilla fait remarquer que cette divinité porte plusieurs

---

<sup>1687</sup> *Loc. cit.*

« LUPE: Yo ya conozco mi resplandor. Por eso anoche me pasaba la mano por el cabello, para sacarle chispas azules. Antes de dormirme siempre me lo peino, y el cuarto se llena de cohetes. Y mi mamá dice : ¡Ay, Lupe, en tu pelo está la Feria de Tepan! ¡El hombre que te lo viera a estas horas, se embriagaría! Y yo lo columpio así. Y él ilumina mi cama. (*Lupe balancea la cabeza.*)

FRANCISCO: ¡Como la Vía Láctea! ». Je traduis.

<sup>1688</sup> *Ibid.* « Como una pluma negra en mitad del viento ». Je traduis.

<sup>1689</sup> Angel María Garibay, *Teogonía e Historia de los mexicanos. Tresopúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 2015, p. 25.

<sup>1690</sup> *L'Histoire des Mexicains par leurs peintures* est un texte historique datant du XVI<sup>e</sup> siècle, dont l'auteur n'est pas identifié et retraçant l'Histoire des Mexicains. Pour plus de détails, il est consultable sur le site : <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:DGB:TransObject:5bce598a7a8a0222ef15e7c2>, dernière consultation le 26/06/2020

<sup>1691</sup> Juan Camilo Hernández Rodríguez, « El Omoteotl : la dualidad como fundamento metafísico trascendental », *Perseitas*, vol. 3 / 1, 2015, p. 66-82, [en ligne], URL : <https://doi.org/10.21501/issn.2346-1780> dernière consultation le 23/06/2020.

noms, dont celui de « Miroir du Jour et de la Nuit »<sup>1692</sup>, ou encore celui de « Homme et Femme de notre substance »<sup>1693</sup>, ou encore de « Notre Mère et Notre Père »<sup>1694</sup>. Selon Juan Camilo Hernández Rodríguez, Ometeotl est le fondement, l'essence de toute chose en ce monde, « tout ce qui est, tout ce qui existe a sa raison d'être et de vivre grâce à Ometeotl ; plus encore, chaque chose existante est une des manifestations d'Ometeotl »<sup>1695</sup>. Il ne s'agit pas, selon l'auteur, d'une divinité parmi d'autres, mais du dieu créateur, et en ce sens, la cosmogonie nahuatl doit se comprendre comme un hénouthéisme et non comme un simple polythéisme. Pour autant, il précise bien qu'il ne faut pas séparer Ometeotl du monde qui serait sa création, car « Ometeotl est présent en toute chose, mais l'addition de toutes les choses ne constitue pas Ometeotl »<sup>1696</sup>. Il étaye son propos en affirmant que :

Ometeotl est la manifestation de chaque chose déterminée, mais aussi tout ce qui l'exécède, on pourrait dire qu'Ometeotl est l'équivalent du terme Absolu, il est en chaque chose, mais il est toujours plus que la somme de toutes ces choses ; c'est l'inconditionné qui est la condition de tout [...]. Ometeotl se manifeste en nous, et en même temps nous dépasse ; c'est plus que nous.<sup>1697</sup>

Il me semble alors que si Ometeotl peut se comprendre en termes d'Absolu, il renvoie, à la fois, à toutes les choses dites manifestées, dont nous faisons partie, mais également à l'infinie possibilité des choses. Il est ainsi, à la fois, tout ce qui est en acte et tout ce qui est en puissance. Ometeotl est ce qui existe, ce qui n'existe pas encore et ce qui pourrait potentiellement exister. Il est donc « immanent à tout ce qui existe, tout en le dépassant »<sup>1698</sup>. C'est en cela que Juan Camilo Hernández Rodríguez précise que la cosmogonie nahuatl est panenthéiste et non polythéiste comme il est coutume de le penser. Le terme emprunté à Karl Christian Friedrich Krause désigne un système de représentation

---

<sup>1692</sup> *Loc. cit.*, « Espejo del Día y de la Noche ». Je traduis.

<sup>1693</sup> *Loc. cit.*, « Señor y Señora de nuestro sustento ». Je traduis.

<sup>1694</sup> *Loc. cit.*, « Nuestra madre, Nuestro padre ». Je traduis.

<sup>1695</sup> *Loc. cit.*, « Todo cuanto es, cuanto existe, tiene su razón de ser y de vivir gracias al Ometeotl; es más, cada cosa existente es una de las tantas manifestaciones del Ometeotl ». Je traduis.

<sup>1696</sup> *Loc. cit.*, « Ometeotl está presente en todas las cosas, pero todas las cosas en su conjunto no son el Ometeotl ». Je traduis.

<sup>1697</sup> *Loc. cit.*, « Ometeotl es la manifestación de cada cosa determinada, pero también es todo lo que le excede, podría decirse que el Ometeotl es equivalente al término Absoluto, está en cada cosa, pero él es siempre algo más que la sumatoria de todas las cosas; es lo incondicionado que, a su vez, es condición de todo [...] . Ometeotl se manifiesta en nosotros, pero también nos excede; es más que nosotros ». Je traduis.

<sup>1698</sup> *Ibid.*, p. 259. « Es inmanente a todas las cosas, pero, a su vez, las excede ». Je traduis.

postulant que la divinité se trouve à la fois en chaque chose, tout en ne s'y réduisant pas. Le panenthéisme s'oppose alors au panthéisme, considérant que le divin se confond ontologiquement avec le cosmos. Dans la perspective panenthéiste, certes, Dieu, n'est pas à comprendre comme un créateur, un démiurge, extérieur à sa création, dans le sens où le monde, la nature, ne représentent que la part manifestée du divin ; pour autant, le divin est à la fois ce qui est manifesté et ce qui n'est pas manifesté. Le divin est donc perçu comme une force éternelle animant l'univers qui est en lui. Ainsi, selon Juan Camilo Hernández Rodríguez, Ometeotl s'inscrit bien dans une conception panenthéiste, car :

Il est présent dans le monde entier et dans le vivant (immanence) ; cependant, étant absolu, il est au-delà du monde (transcendance), car tous les êtres vivants et le monde lui-même sont limités (et cela ne peut pas être en accord avec le concept d'Absolu).<sup>1699</sup>

Mais si Ometeotl est Absolu, il est également dual. L'Absolu est perçu, dans la cosmovision nahuatl, comme une dualité, une complémentarité des contraires. Ometotl est également appelé, je le rappelle, Ometecuhtli, l'homme et Omecíhuatl, la femme, comme le fait remarquer Luis Alberto Reyes<sup>1700</sup>. Or, cette dualité s'explique par la croyance suivante : pour qu'il y ait manifestation, actualisation de ce qui est en puissance de manière infinie, il faut qu'il y ait une dynamique, et cette dynamique ne peut exister qu'avec la dualité, la complémentarité, qu'avec un jeu de force entre attraction et répulsion. Ainsi, selon Juan Camilo Hernández Rodríguez, « la dualité d'Ometeotl ne reflète pas seulement le changement et la complémentarité des contraires, mais bien aussi la complétude que cela suppose, c'est la multiplicité de ce qui change qui est englobée par l'unité duelle de l'éternité »<sup>1701</sup>. Cette dualité du dieu, entre féminin et masculin, lunaire et solaire, cette relation d'opposition et de complémentarité seule capable d'engendrer une dynamique créatrice, de mettre en forme, de manifester les choses du monde, Juan Camilo Hernández Rodríguez la compare à d'autres cosmovisions notamment hindouistes et taoïstes. Selon lui, l'Absolu,

---

<sup>1699</sup> *Ibid.*, p. 260. « Es panenteísta porque desde su condición de Absoluto (es decir, de Señor-a Dual) lo abarca todo y, por ende, está presente en todo el mundo y lo viviente (inmanencia); empero, al ser absoluto, también debe excederle (trascendencia), ya que todos los seres vivientes y el mundo mismo son limitados (y esto no puede predicársele al Absoluto) ». Je traduis.

<sup>1700</sup> Luis Alberto Reyes, *El pensamiento indígena en América. Los Antiguos Andinos, Mayas y Nabuas*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

<sup>1701</sup> *Ibid.*, p. 258. « La dualidad del Ometeotl no solo refleja el constante cambio y la complementariedad de los contrarios, sino también la completud que esto presupone, es la multiplicidad de lo cambiante que es abarcada por la unidad dual de lo eterno ». Je traduis.

perçu comme dualité des contraires, se retrouve dans le couple Siva/Sakti, dont le pôle féminin, Sakti, impulse une dynamique pour mettre en forme l'immanifesté. Sylvie Peperstraete<sup>1702</sup> adopte une même perspective comparatiste en établissant un lien entre la cosmogonie nahuatl et asiatique, et insistant sur le parallèle entre la dualité Yin-Yang du taoïsme et Ometeotl. En effet, dans la Yin-Yang, on retrouve, selon elle, la complémentarité des contraires comme principe du mouvement et de la manifestation de la nature, également présent chez les Nahuas. Ainsi, Ometeotl Divinité de l'Absolu est essentiellement dualiste pour pouvoir manifester, à partir d'elle-même, le monde. Or, il me semble que, dans la pièce d'Elena Garro, cette dualité est omniprésente et constitue l'essentiel de l'enseignement transmis à Francisco. En effet, comme je l'ai signalé, Lupe et Avelino expliquent à l'acteur que le monde est ontologiquement duel, qu'il oscille entre lumière et obscurité. L'être humain, comme toute chose en ce monde, est alors solaire et lunaire : il existe un être du jour et de la nuit. Lorsque Lupe révèle à Francisco son être nocturne, elle l'initie alors à la dualité des choses et des personnes, dont il n'avait jusque-là pas conscience. Ainsi, peut-être que, d'une certaine manière, le maire et sa fille initient l'acteur à la cosmogonie nahuatl, à sa dualité et à son panenthéisme. S'il n'est pas sûr que les deux personnages fassent bien référence à Ometeotl, il me semble tout de même qu'ils permettent à Francisco d'appréhender une vision du monde et des choses, proche de celle des Nahuas.

Par ailleurs, Juan Camilo Hernández Rodríguez affirme que la métaphysique nahuatl est transcendantale, dans le sens où elle questionne « les conditions de possibilité d'atteindre la vérité et la réalité à partir de notre propre connaissance et langage »<sup>1703</sup>. Selon lui, le langage ordinaire ne parvient pas à nous faire atteindre un tel but, dans la mesure où le mot crée de la division, de la séparation, nous éloignant de l'Absolu, seule réalité. La poésie est alors envisagée comme moyen de contourner la segmentation de la langue, par sa dimension sonore et imagée, d'où la présence importante d'une poésie métaphysique nahuatl. Prenant en compte ce fait, je m'aventure à penser que lorsque Lupe blâme Francisco de ne pas savoir nommer les mots, de seulement les dire, et de ne pas saisir la subtilité entre les deux choses, elle lui reproche de ne pas conférer au langage sa dimension poétique, seule capable d'élever vers la connaissance de l'Absolu conçu comme dualité. Dans tous les cas, il m'apparaît qu'en enseignant

---

<sup>1702</sup> Sylvie Peperstraete, « Ometeotl et l'émergence de la polarité masculin-féminin dans la cosmogonie aztèque », *Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 2012, p. 87-98.

<sup>1703</sup> Juan Camilo Hernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 260. « Las condiciones de posibilidad de alcanzar la verdad y la realidad a partir de nuestro propio conocimiento y lenguaje ». Je traduis.

la dualité du monde à Francisco, Lupe et Avelino l'initient à la cosmovision nahuatl, et que cette initiation participe d'un déplacement épistémique par rapport à la pièce de Lope de Vega.

Enfin, j'aimerais souligner le fait que les femmes sont associées à l'eau à de multiples reprises tant par Lupe que par Avelino, et que cette association participe, encore une fois, d'une initiation à la cosmovision nahuatl. En effet, Avelino déclare à Francisco que « la femme, lorsqu'elle naît femme, est comme l'eau claire et l'homme se noie dans son courant »<sup>1704</sup>. Il lui dit également que, enfant, Lupe est tombée très malade et que « dans sa maladie, elle voyait une sirène assise sur la cime d'un arbre et que depuis ce temps-là, il lui reste l'amour des branches et le don »<sup>1705</sup>. De plus, lors de la scène du coup de foudre, Lupe est également assimilée à l'eau. Voyons plutôt :

LUPE : Et mes tresses s'enroulent autour de mon corps, et elles sont toujours froides comme les rivières. Et ma mère me dit : Ah, Lupe, l'homme qui se baigne en elles, ne pourra plus se baigner dans d'autres rivières !

FRANCISCO (*s'approche d'elle et lui passe la main dans une de ses tresses*) : Tu me laisses la toucher ? C'est vrai ! Elle est froide comme un courant d'eau souterraine et la nuit elle doit être couverte d'étoiles. Être contre elle, ça doit être comme être contre un nuage de la tempête.

LUPE : Non ! Ce sont mes dents qui sont comme des nuages, parce qu'elles sont faites d'eau. Et la nuit ma mère me dit : Ah, Lupe, l'homme qui goûtera la fraîcheur de tes canines ne sentira jamais plus la fraîcheur de la pluie et c'est seulement au contact de ta bouche qu'il parviendra à calmer sa soif !

FRANCISCO : Tes dents sont des grêlons.

LUPE : Et la nuit je ris !... Et ma mère me dit : Ah, Lupe, toutes les sources tu les as dans ta bouche, et l'homme qui entendra leurs chansons ne cherchera plus aucun autre chant, ni aucune autre chute d'eau ! [...] Et ma mère me dit : Ah, Lupe, ne ris jamais devant un homme parce que de ton rire sort l'eau qui coule et les forces de l'homme se noieront !<sup>1706</sup>

---

<sup>1704</sup> Elena Garro, « La Dama boba », *Obras reunidas II, op. cit.*, p. 168. « La mujer cuando sale mujer, es como el agua clara y el hombre se ahoga en su corriente ». Je traduis.

<sup>1705</sup> *Ibid.*, p. 18-169. « en su enfermedad veía a una sirena sentada en la copa de un árbol y desde entonces le quedó el gusto por las ramas y el don ». Je traduis.

<sup>1706</sup> *Ibid.*, p. 183.

« LUPE: Y mis trenzas se me enroscan en el cuerpo y siempre están frías como los ríos. Y mi mamá dice: ¡Ay, Lupe, el hombre que se baña en ellas, no podrá bañarse en otros ríos!

FRANCISCO (*se le acerca, le pasa la mano por una de las trenzas*): ¿Me dejas que la toque? ¡Es cierto! Es fría como una corriente de agua subterránea y en la noche se debe cuajar de estrellas. Estar junto a ella debe ser como estar junto a la nube de la tormenta.

LUPE: ¡No! Como nubes son mis dientes, porque son de agua. Y en la noche mi mamá dice: ¡Ay, Lupe, el hombre que probara el frescor de tus colmillos, nunca más sentiría la frescura de la lluvia, y sólo junto a tu boca hallaría sosiego para la sed!

FRANCISCO: Tus dientes son granizos.



Or, Luis Alberto Reyes analyse la symbolique de l'eau dans la culture nahuatl et maya et remarque qu'elle est souvent associée à la femme. En effet, il note que « l'eau rappelle les origines cosmiques, la féminité, et s'ouvre à des significations ontologiques, anthropologiques et théologiques »<sup>1707</sup>. Il signale que dans le *Popol Vuh* – texte mythologique maya, datant de l'époque coloniale et rédigé en quiché, recensant les mythes de la civilisation maya – il est question de *Paxil*, « lieu des inondations, matrice d'où proviennent le maïs et la vie »<sup>1708</sup>. Des grandes eaux, naîtrait donc le maïs dont la chair des êtres humains serait faite. L'immersion dans l'eau aurait alors un sens métaphysique, il s'agirait de la « dissolution purificatrice de l'existence individuelle et aérienne et de la restitution de l'état primordial de graine »<sup>1709</sup>. L'eau représente alors à la fois les eaux utérines, mais aussi l'origine du monde et cette origine est avant tout féminine. Selon Alberto Reyes, on retrouve cette conception chez les Nahuas, et l'idée selon laquelle l'immersion dans l'eau permet aux êtres de perdre leur individualité pour réintégrer l'unité originelle. Autrement dit, il me semble que les grandes eaux représentent l'Absolu. Ces grandes eaux correspondent, toujours selon Luis Alberto Reyes, à ce qui est en puissance, à ce qui n'est pas encore manifesté, et de ces eaux naissent les diverses manifestations, et donc les êtres séparés les uns des autres. L'immersion dans l'eau a alors une valeur symbolique et métaphysique, elle permet de retrouver l'état originel de non-séparation. Ainsi, il m'apparaît qu'en associant les femmes à l'eau, Lupe et Avelino reprennent à leur compte l'association faite par les peuples natifs, maya et nahuatl. Ainsi, la référence au totémisme et au nahualisme, mais également l'insistance sur la dualité du monde à l'image de celle du jour et de la nuit, tout comme l'association du féminin à l'eau me semblent autant de moyens d'initier implicitement Francisco aux cosmovisions des peuples natifs, comme les Mayas et les Nahuas. Or, cette initiation m'apparaît procéder à une revalorisation épistémique au cœur du projet transmoderne. En effet, la connaissance qui est transmise à Francisco par Avelino et Lupe semble précisément être ce qui a été déprécié, infériorisé, voire

---

LUPE: ¡Y en la noche yo me río! " Y mi mamá dice: ¡Ay; Lupe, todas las fuentes las tienes en la boca, y el hombre que oyera sus cantares, nunca más buscaría otras canciones, ni otras caídas de agua! [...] Y mi mamá dice: ¡Ay, Lupe, nunca te le rías a un hombre porque de tu risa sale el agua que corre y ahoga las fuerzas del varón! ». Je traduis.

<sup>1707</sup> Luis Alberto Reyes, *op. cit.*, p. 62. « [...] remite a los orígenes cósmicos, a la femineidad, que se abre a significados ontológicos, antropológico; y teológicos ». Je traduis.

<sup>1708</sup> *Ibid.*, p. 63. « [...] lugar de inundaciones, matriz de donde viene el maíz, la vida ». Je traduis.

<sup>1709</sup> *Ibid.*, p. 65. « [...] la disolución purificadora de la existencia individual y aérea y la restitución al estado primordial de semilla ». Je traduis.

nié par la modernité/colonialité, ce qui a été relégué au rang de croyance barbare, puis primitive.

2.3.1.1.2. *Transmodernité et enseignement dialogique*

Plus encore, la transmodernité, définie, je le rappelle, par Enrique Dussel, comme un horizon utopique permettant un dialogue horizontal entre la modernité et les autres cultures, me semble au cœur même de l'échange de savoir entre Francisco et les habitants de Tepan. Si Francisco est initié à la cosmogonie nahuatl, et peut-être maya, comme je viens de le montrer, en contrepartie, il apprend à lire et à écrire aux villageois. Certes, il est initialement pris en otage par Avelino et se sent contraint d'enseigner le castillan à Lupe et ses acolytes, mais progressivement, à mesure qu'il se prend d'affection pour Lupe et qu'il découvre la manière de voir et de comprendre le monde des habitants du village, il reste volontairement à Tepan, et y donne la classe avec plaisir. C'est ainsi que Lupe apprend à lire, comme elle le fait remarquer à Francisco lorsqu'elle lui dit : « Mon père a envoyé quelqu'un chercher vingt kilos de journaux à Acatepec et hier on a lu : " Un mari a tué sa femme en lui tirant six fois dessus" »<sup>1710</sup>. Lorsque Francisco explique enfin qu'il n'est pas instituteur, mais acteur et qu'il repart avec les autres membres de sa troupe, Avelino s'exclame : « Il m'a dupé »<sup>1711</sup>, ce à quoi Lupe répond : « Non, il ne t'a pas dupé ! Il t'a appris à lire »<sup>1712</sup>. Ensuite, la dernière réplique de *La Dama boba* d'Elena Garro est celle d'Avelino qui affirme : « Demain j'écris à Mexico pour qu'ils nous envoient un instituteur »<sup>1713</sup>. Ainsi, il s'agit bien d'un échange de savoirs : Francisco alphabétise les villageois et Lupe et Avelino transmettent à l'instituteur-acteur leur cosmogonie et cosmovision.

Or, il me semble que Francisco incarne symboliquement la modernité/colonialité. Tout d'abord, il vit à la capitale et méprise, du moins au début, comme ses acolytes acteurs, les indigènes qu'il côtoie, notamment lorsqu'il déclare à Lupe qu'il se souviendra toute sa vie de Tepan, et qu'il lui demande de manière rhétorique : « Tu crois qu'on oublie facilement autant de visages stupides

---

<sup>1710</sup> Elena Garro, « La Dama boba », *Obras reunidas II, op. cit.*, p. 181. «Mi papá mandó traer veinte kilos de periódico a Acatepec, y anoche leímos: "Un marido mató a su mujer de siete balazos" ». Je traduis.

<sup>1711</sup> *Ibid.*, p. 195. « Me engaño ». Je traduis.

<sup>1712</sup> *Loc. cit.* « No, no te engaño. Te enseño a leer ». Je traduis.

<sup>1713</sup> *Ibid.*, p. 196. « Mañana escribo a México para que nos manden un maestro... ». Je traduis.

répétant : A, E, I, O, U ? »<sup>1714</sup>. De la même manière Tara, l'actrice jouant le rôle de Finea, ainsi que Marta, jouant le rôle de Nise, méprisent toutes deux ceux qu'elles qualifient avec dédain « d'Indiens »<sup>1715</sup>. Tara, découvrant, au premier acte, que Francisco a disparu, s'exclame « Bande d'hypocrites !... Tout le monde m'a dit : mon enfant, qu'est-ce que tu vas faire dans ces coins et au milieu de l'indienneté ? »<sup>1716</sup>. Ensuite, lorsqu'elle se retrouve seule avec Marta, elle lui demande : « Tu as vu comme les Indiens étaient calmes ? »<sup>1717</sup>, puis « Tu as vu les yeux des Indiens ? »<sup>1718</sup>. Or, comme je l'ai déjà signalé, le terme « Indien », pour désigner les indigènes, est profondément colonial puisqu'il s'agit d'un héritage de la confusion initiale de Christophe Colomb, pensant être arrivé en Inde, alors qu'il accostait sur les rivages d'Amérique. Si, de nos jours, le terme « Indien » est un trope, il s'est connoté d'une valeur péjorative et est devenu une insulte. Francisco utilise également ce substantif pour désigner Avelino, lorsqu'il se désole : « Mon Dieu qu'il est bête, cet Indien est fou ! »<sup>1719</sup>. Par la suite, lorsque la troupe arrive à Tepan et découvre Francisco, Tara utilise également le terme d'Indienne pour désigner Lupe lorsqu'elle s'esclaffe : « Qu'est-ce qu'elle est drôle cette petite Indienne »<sup>1720</sup>. En lui-même, le terme « Indienne » est dégradant, comme je l'ai souligné, mais le suffixe ici utilisé *-ita* est, en plus, infantilisant, ce qui accentue le mépris de Tara pour Lupe. Par ailleurs, l'actrice ne s'adresse pas directement à Lupe, mais à Francisco, ou au public, ce qui ajoute un degré supplémentaire au dédain qu'elle a pour le personnage. Elle réutilise, à nouveau, le terme *Indita* pour parler de Lupe, lorsqu'elle se rend compte que Francisco n'a pas l'air de vouloir partir avec elle. Elle lui dit : « On y va Francisco, ne me dis pas que tu en pines pour cette petite Indienne ! Allez, on y va je te dis ! »<sup>1721</sup>. La perspective que Francisco puisse être amoureux d'une indigène lui semble, d'ailleurs, tellement incompréhensible et risible qu'elle se demande s'il a

---

<sup>1714</sup> *Ibid.*, p. 181. « ¿Crees que uno se olvida fácilmente de tanta cara estúpida repitiendo: A, E, I, O, U? ». Je traduis.

<sup>1715</sup> *Ibid.*, p. 160. « Indios ». Je traduis.

<sup>1716</sup> *Ibid.*, p. 156. « ¡Hipócritas!... todos me lo dijeron: criatura, ¿qué vas a hacer en esos andurriales y entre la indiada? ». Je traduis.

<sup>1717</sup> *Ibid.*, p. 167. « ¿Viste como los indos eran tranquilos? ». Je traduis.

<sup>1718</sup> *Loc. cit.* « ¿Viste los ojos de los indios? ». Je traduis.

<sup>1719</sup> *Ibid.*, p. 172. « ¡Cuánta necedad, este indio está loco! ». Je traduis.

<sup>1720</sup> *Ibid.*, p. 192. « Qué indita tan graciosa ». Je traduis.

<sup>1721</sup> *Ibid.*, p.195. « ¡Vámonos, Francisco, no me digas que te clavaste por esta indita!... ¡Vámonos, te digo! ». Je traduis.

fumé »<sup>1722</sup>. Par ailleurs, si Francisco, Tara et Marta méprisent les indigènes, ils semblent également en avoir peur. Francisco dit à Lupe que s'il ne part pas de Tepan, en plein jour, c'est parce qu'il redoute qu'Avelino le tue. Tara et Marta partagent ce sentiment lorsqu'elles se retrouvent seules, le soir, après la disparition de Francisco. Alors qu'une habitante d'Acatepec s'approche des deux jeunes femmes pour leur apporter à manger et leur glisser des paroles réconfortantes, les deux actrices sont terrorisées, crient et appellent à l'aide. Le décalage entre leur crainte et la générosité de la villageoise crée, d'ailleurs, un effet comique, et ridiculise les deux citadines, en soulignant leur racisme. Ainsi Francisco, Tara et Marta, par leur racisme, semblent bien incarner la colonialité du pouvoir, qui, je le rappelle, peut se comprendre comme une opération épistémique de normalisation de la racialisation.

Ensuite, Francisco et sa troupe participent à un programme d'éducation populaire, orchestré par la ville de Mexico, pour éduquer les indigènes des campagnes, comme le mentionne la didascalie inaugurale. Bien évidemment il s'agit d'une troupe fictive dans *La Dama boba* d'Elena Garro, cependant il me semble qu'elle est construite à l'image des différents groupes de théâtre sillonnant les routes mexicaines dans les années 1970 et 1980 ayant pour ambition de réaliser un théâtre populaire<sup>1723</sup>. Si, à première vue, ces troupes ont pour objectif de réaliser une démocratisation culturelle sur la base d'une décentralisation théâtrale prise en charge par des troupes itinérantes, donnant accès à un patrimoine dramatique, j'aimerais souligner la violence épistémique et pédagogique liée à cette démocratisation théâtrale, du moins dans la pièce d'Elena Garro. Tout d'abord, le théâtre qu'amène la troupe itinérante de Mexico n'est pas une sorte de théâtre forum qui ferait participer les habitants au processus de création ou de représentation, mais un théâtre réalisé par des professionnels devant des spectateurs observateurs. Ensuite, la troupe ne joue pas une pièce du répertoire national, et encore moins local, mais une pièce du Siècle d'Or espagnol, comme si la production dramatique étrangère était supérieure et que le théâtre populaire se devait de la faire connaître dans les campagnes reculées mexicaines. Peut-être également que ce choix de répertoire permet d'émphatiser la dimension pédagogique de ce théâtre populaire. En effet, je rappelle qu'il s'agit pour les dramaturges de la *comedia nueva* de dispenser un enseignement que les ouailles n'allant plus à l'Église ne veulent plus entendre<sup>1724</sup>. Il me semble alors que

---

<sup>1722</sup> *Ibid.*, p. 196. « ¡Está enyerbado! ». Je traduis.

<sup>1723</sup> À ce sujet voir: Donald H. Frischmann, *El Nuevo Teatro popular en México*, México, INBA, 1990.

<sup>1724</sup> Fernández de Moratín Leandro, *op. cit.*

la métathéâtralité introduisant de l'intertextualité amène le lecteur ou la lectrice à mettre en lien, non seulement, la pièce de Lope de Vega et celle d'Elena Garro, mais également l'hypertexte et le genre auquel appartient l'hypotexte. Gérard Genette affirme, d'ailleurs, que les cinq types de transtextualité qu'il identifie ne doivent pas être envisagés comme des « classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques »<sup>1725</sup>. Ainsi la métathéâtralité et l'intertextualité entraînent une architextualité qui, à mon sens, permet d'emphatiser le rôle didactique que prétend avoir la troupe venue de Mexico dans la pièce d'Elena Garro. Enfin, et j'aurai l'occasion d'y revenir, les membres de la troupe considèrent que les villageois qui les reçoivent ne connaissent pas le théâtre, comme s'il s'agissait d'une pratique proprement citadine qu'ils se devaient d'exporter à la campagne. Il me semble alors que dans cette conception d'un théâtre populaire apportant la culture dans les campagnes reculées, se dissimule, en réalité, une logique coloniale qui tend à hiérarchiser les savoirs et les pratiques artistiques. Il m'apparaît également que cette volonté de la capitale de cultiver les paysans, rappelle, d'une certaine manière, les missions civilisatrices qui souhaitaient éduquer les primitifs. C'est alors à ce titre que Francisco et ses camarades de jeu me semblent incarner symboliquement la modernité/colonialité.

Par ailleurs, l'ambition didactique des membres de la troupe et la conception hiérarchisante des savoirs, des pratiques et des êtres que celle-ci implique, me fait penser à ce que Paulo Freire nomme « l'enseignement bancaire »<sup>1726</sup>. Selon lui, il s'agit d'un type d'enseignement vertical qui présuppose que le formateur est un sujet transmettant, ou plutôt, transférant une connaissance à un objet qu'il forme, à savoir l'élève<sup>1727</sup>. Comme le note Marcos Santo Gómez<sup>1728</sup>, cet enseignement bancaire est violent dans la mesure où il suppose la souveraineté de l'éducateur sur celui qui se fait éduquer. Paulo Freire développe cette idée en ces termes :

Dans la vision « bancaire » de l'éducation, le savoir, la connaissance, est un don de ceux qui se pensent sachants à ceux qu'ils jugent ignorants. Don qui se base sur une des manifestations instrumentales de l'idéologie de l'oppression :

---

<sup>1725</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

<sup>1726</sup> Paulo Freire et Jean-Claude Régnier (trad.), *Pédagogie de l'autonomie*, Paris, Erès, 2013, p. 53.

<sup>1727</sup> *Loc. cit.*,

<sup>1728</sup> Marcos Santo Gómez, « Idea filosóficas que fundamentan la pedagogía de Paulo Freire », *Revista Iberoamericana de Educación, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, n°46, 2008, p. 158.

L'absolutisation de l'ignorance, qui constitue ce qu'on appelle aliénation de l'ignorance, et qui se trouve toujours chez l'autre.<sup>1729</sup>

Cette éducation bancaire présuppose alors un rapport hiérarchique, vertical entre l'enseignant et l'élève, autrement dit une inégalité des savoirs, alors que pour Paulo Freire, non seulement l'enseignant apprend toujours à enseigner au contact de l'élève, mais ceux qui sont jugés ignorants, ou qui croient l'être, ne le sont le plus souvent pas. C'est ainsi qu'il relate son expérience lors d'une de ses missions d'alphabétisation auprès de paysans brésiliens. Il raconte comment un jeu de questions et de réponses, comment une sorte de maïeutique socratique avec les adultes à qui il donnait cours, lui ont fait prendre conscience de la sagesse et du savoir de ces élèves pourtant jugés analphabètes<sup>1730</sup>. De plus, cet enseignement bancaire présuppose, également, qu'il existe un savoir unique, monologique, une vérité figée, que l'enseignant transfère à son élève. C'est alors que, selon moi, cet enseignement bancaire se retrouve à deux niveaux dans *La Dama boba* d'Elena Garro : tout d'abord, dans le théâtre populaire justifiant la présence de Francisco et de ses acolytes à Tepan, et ensuite dans la scène métathéâtrale d'alphabétisation.

En effet, le fait de venir de la capitale pour faire du théâtre aux indigènes me semble s'inscrire dans le cadre de l'enseignement bancaire, puisqu'il ne s'agit pas de faire du théâtre *avec* les habitants, mais *pour* eux, de leur faire découvrir à eux, ignorants, ce qu'est le théâtre, comme s'ils n'en avaient pas, comme s'ils avaient besoin qu'on vienne le leur enseigner. Il s'agit donc bien d'une verticalisation de la relation, qui est soulignée, tout en étant déjouée dans la pièce d'Elena Garro. Francisco pense, en effet, qu'Avelino et ses congénères ne comprennent pas ce qu'est le théâtre, et qu'ils l'ont pris pour un véritable instituteur, alors qu'il n'est qu'acteur. Lorsque ses acolytes arrivent, il déclare, en effet :

Don Avelino, je pense que nous devrions vous jouer *La Dama boba* pour que vous sachiez ce qu'est le théâtre. Vous verrez que *La Dama boba* est une leçon, mais ce n'est pas une leçon. C'est seulement quelques minutes, et ça ne se passe pas maintenant, ni jamais. Et nous, les acteurs, nous vivons en étant ce que nous ne sommes pas, dans un temps imaginaire, et nous sommes plein de choses

---

<sup>1729</sup> Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 77. « En la visión "bancaria" de la educación, el saber el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes. Donación que se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la ideología de la opresión: la absolutización de la ignorancia, según la cual esta se encuentra siempre en el otro ». Je traduis.

<sup>1730</sup> Paulo Freire, *Pedagogía de la esperanza*, México, Siglo XXI, 2002, p. 44-45.

différentes, à tel point qu'au final nous ne savons plus qui nous sommes et ce que nous avons été.<sup>1731</sup>

Or, non seulement Avelino savait que Francisco était un acteur, puisqu'il déclare à sa fille : « Bien sûr que je le savais ! Tu crois que je suis si ignorant ? »<sup>1732</sup>, mais, en plus, il avait organisé une surprise à son invité qui consistait à lui jouer *La Dama boba* de Lope de Vega, ce pourquoi tous les villageois revêtaient un costume d'un personnage de la pièce du dramaturge espagnol. Ni Francisco ni ses camarades de jeu ne comprennent que les habitants de Tepan s'apprêtaient à représenter la pièce espagnole, puisque Tara s'étonne de voir les villageois habillés de la sorte, et pense qu'il s'agit de leurs habits quotidiens. La troupe de Mexico empêche alors les citoyens de Tepan de jouer, et leur donne à voir la pièce de Lope de Vega, se maintenant dans leur statut d'éducateurs, et faisant des villageois des ignorants à éduquer.

Ensuite, lorsque Francisco donne la classe aux habitants de Tepan, il récite son texte, et ne prend pas en compte les interactions avec le public qui, pourtant, intervient, participe, réalise des objections et conteste les dires de Francisco. Voyons plutôt :

FRANCISCO : Ça, c'est la lettre K : nous, les Espagnols, nous ne l'utilisons jamais dans notre langue. Ceux qui l'utilisent beaucoup ce sont les Allemands ou les Flamands.

LUPE : Les Mexicains si l'utilisent.

AVELINO : C'est très vrai professeur ! Au moins ici, à Tepan, on l'utilise très souvent. Pensez à casse-c..., casse-bonb... Vous voyez ce que je veux dire professeur. Enseignez-la, même si les Espagnols l'ont mise de côté.

FRANCISCO : Les lettres sont celles-là aussi.

LUPE : Je sais, mais ça fait beaucoup d'un coup.<sup>1733</sup>

---

<sup>1731</sup> Elena Garro, « La Dama boba », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 192-193. « Don Avelino, se me ocurre que debemos darles *La dama boba* para que sepan lo que es el teatro. Verá usted que *La dama boba* es una lección, pero que no es una lección. Sólo existe unos minutos, y no pasa en este tiempo, ni en ningún tiempo. Y los actores vivimos siendo lo que no somos en un tiempo imaginario y somos tantos y tan variados, y vivimos en tantos tiempos diferentes, que al final ya no sabemos ni quiénes somos ni lo que fuimos ». Je traduis.

<sup>1732</sup> *Ibid.*, p. 195. « ¡Seguro que lo sabía! ¿Crees que soy tan ignorante? ». Je traduis.

<sup>1733</sup> *Ibid.*, p. 175.

« FRANCISCO: Ésta es la K: los españoles no la solemos poner en nuestra lengua jamás. Úsanla mucho alemanes y flamencos.

LUPE: Los mexicanos, sí.

AVELINO: ¡Muy cierto, maestro! Cuando menos acá por Tepan la usamos muy seguido ¿Recuerda Cb cabr...? Usted me entiende, maestro. ¡Enséñela usted, aunque los españoles la hayan echado a un lado! FRANCISCO: Letras son éstas también.

LUPE: Ya lo sé, pero son muchas para una vez ». Je traduis.

Francisco, imperturbable, continue de réciter son texte et n'écoute pas ses élèves, n'interagit pas avec eux. Or, selon Paulo Freire, l'éducation bancaire consiste à nier l'écoute et le dialogue entre le professeur et les élèves, à nier l'intérêt, la curiosité, et les objections des étudiants, parce que l'enseignement est verticalisé. Ainsi, il m'apparaît qu'à deux niveaux, *La Dama boba* d'Elena Garro met en scène l'éducation bancaire. Or, la violence de l'éducation bancaire fonctionne de manière analogue à la violence épistémique de la modernité/colonialité. En effet, comme le remarque Walter Mignolo, la colonialité consiste en une hiérarchisation des êtres et des savoirs, en un monologisme, en l'imposition d'une vérité unique. C'est donc ce qui m'invite à penser que Francisco et ses acolytes comédiens incarnent, symboliquement, la rhétorique de la modernité et la logique de la colonialité.

Cependant, il m'apparaît que cette logique est déjouée, renversée, et que, progressivement, Francisco passe d'un enseignement bancaire à ce que Paulo Freire nomme un enseignement dialogique. Ce dernier, consiste, selon Soraya Roa Figueroa<sup>1734</sup>, à rompre avec une relation asymétrique entre celui ou celle qui enseigne et celui ou celle qui apprend. Marc Pallarès Piquer<sup>1735</sup> note, quant à lui, que, dans l'enseignement dialogique, le professeur apprend tout autant que l'élève et qu'une relation égalitaire se met en place sur la base d'une écoute, d'un échange et d'une réciprocité. Or, comme je l'ai déjà commenté, Francisco, par amour pour Lupe, change d'attitude, devient poreux au savoir que lui enseignent Avelino et sa fille, et une relation horizontale se met en place entre l'acteur et les habitants de Tepan qu'il méprisait pourtant initialement. Francisco apprend à lire aux villageois et parallèlement il est initié à la cosmogonie nahuatl. De plus, lorsqu'il quitte Tepan, il a donné aux habitants la capacité de poursuivre, par eux-mêmes, leur apprentissage, en leur apprenant à lire et à écrire, et cette autonomisation est au cœur de l'enseignement dialogique prôné par Paulo Freire.<sup>1736</sup> Ainsi, si Francisco brise l'éducation bancaire analogue, comme je l'ai mentionné, à la

---

<sup>1734</sup> Soraya Roa Figueroa, *Proyecto político – pedagógico: planeación dialógica basada en el pensamiento de Paulo Freire*, Chile, Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2006.

<sup>1735</sup> Marc Pallarès Piquer, « El legado de Paulo Freire en la escuela de hoy. De la alfabetización crítica a la alfabetización en medios de comunicación », *Teor. educ.*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 59-76.

<sup>1736</sup> J'ai hésité, ici, à me référer à la pensée de Jacques Rancière, et à ses considérations sur la question de l'émancipation dans le processus pédagogique, que je connais, pourtant, initialement mieux. Cependant, il m'a semblé plus judicieux de privilégier les apports des recherches de Paulo Freire dans un travail ayant pour ambition de lutter contre un eurocentrisme académique et de réaliser, autant que faire se peut, un décentrement épistémique. Si la pensée de Jacques Rancière intéresse le lecteur, je l'invite à lire : Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p. Ainsi que : Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.



logique coloniale, et qu'il met en place un enseignement dialogique, cet enseignement est semblable, comme Walter Mignolo<sup>1737</sup> le souligne, à ce que le sémiologue nomme la pensée frontalière, ainsi qu'à l'horizon transmoderne, comme le fait remarquer Enrique Dussel<sup>1738</sup>. En effet, l'horizontalisation du rapport entre enseignant et élève est analogue à l'horizontalisation du dialogue, souhaité par le philosophe, entre la modernité et des cultures millénaires. C'est donc à ce titre qu'il m'apparaît que la mutation de Francisco, d'un enseignement bancaire à un enseignement dialogique, peut se lire comme une proposition utopique transmoderne.

Par ailleurs, j'aimerais remarquer que la colonialité du pouvoir à l'œuvre, d'une part, dans l'alphabétisation des populations natives en Amérique latine, et d'autre part, dans leur dépossession historiographique lors de la colonisation est, à la fois, rejouée et déjouée par l'enseignement dialogique de Francisco et par cet échange de savoir entre alphabétisation, d'un côté, et transmission de la cosmogonie nahuatl, d'un autre. Je m'explique. Walter Mignolo<sup>1739</sup> souligne le lien existant entre langue nationale et colonialité et, pour ce faire, se réfère aux motivations de Nebrija lorsqu'il rédige en 1492 la grammaire d'une langue vernaculaire, à savoir le castillan. Comme je l'ai déjà signalé, si Nebrija ne peut pas anticiper, lorsqu'il établit sa grammaire, la colonisation du continent américain, il souhaite cependant que l'Espagne soit un empire puissant en Europe, et soutient alors à Isabelle la Catholique que l'hégémonie d'une langue et l'établissement de sa grammaire doivent accompagner le processus impérial. Il n'est alors pas étonnant, selon Walter Mignolo, que la colonisation de l'Amérique aille de pair avec l'imposition du castillan comme langue officielle de la Nouvelle Espagne, mais également avec l'alphabétisation<sup>1740</sup> des populations natives et avec l'établissement de grammaires des langues amérindiennes en castillan, et donc avec un alphabet latin moderne. Walter Mignolo<sup>1741</sup> rappelle d'ailleurs les

---

<sup>1737</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 341.

<sup>1738</sup> Enrique Dussel, *L'Éthique de la Libération : brève architectonique d'une éthique matérielle et critique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>1739</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, Conocimientos subalternos y Pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 332.

<sup>1740</sup> À l'origine, la langue nahuatl utilise des pictogrammes et des idéogrammes, mais les Espagnols introduisent l'alphabet latin et en quelques décennies l'écriture picturale est totalement supplantée par cet alphabet. Voir à ce propos : Una Canger, « An interactive dictionary and text corpus Sixteenth and Seventeenth Century Nahuatl », *Making Dictionaries, Preserving Indigenous Languages of the Americas*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, p. 192-218.

<sup>1741</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, *op. cit.*, p. 37.

différents types de barbaries définies par Bartolomé de Las Casas dans son *Apologética historia sumaria*, et notamment le fait que sont considérés comme barbares ceux qui n'ont pas d'écriture alphabétique ou qui n'utilisent pas l'alphabet latin ou grec. Sont donc barbares, pour Bartolomé de Las Casas, les populations amérindiennes, mais, également, les populations utilisant l'arabe et l'hébreu et il ne fait pas mention des écritures cyrilliques. Pour Walter Mignolo, José de Acosta s'inscrit dans la même logique que celle de Bartolomé de Las Casas lorsqu'il hiérarchise les civilisations en fonction de leur écriture dans son *Historia moral natural de las Indias* datant de 1590. Comme le lecteur ou la lectrice s'en doute sûrement, dans cette hiérarchisation, la civilisation chrétienne occidentale est considérée comme supérieure, puis viennent les civilisations chinoise et japonaise et enfin, en dernière instance, les civilisations amérindiennes. La langue et son alphabet sont donc pris comme critères de classification et de hiérarchisation de la population mondiale, et font office de critères d'évaluation dans l'opération épistémique en quoi consiste la colonialité du pouvoir.

Par ailleurs, si la langue et son alphabet sont des critères, s'ajoutent à ces deux premiers les modalités du récit historiographique. En effet, comme le souligne Walter Mignolo, au XVI<sup>e</sup> siècle, les Espagnols décrètent que seule leur manière de narrer l'Histoire est valable, et qu'ainsi le récit historiographique doit nécessairement être écrit avec un alphabet latin ou grec. C'est alors, selon Walter Mignolo, que si les Espagnols :

[...] reconnaissaient le fait que les Amérindiens avaient des moyens pour rendre compte du passé (au moyen de narrations orales ou en employant une écriture picto-idéographique), ils ne reconnaissaient pas qu'il s'agissait de l'équivalent amérindien de leur écriture historiographique. Une fois qu'ils ont conclu que les Amérindiens n'avaient pas d'historiographie, ils se sont désignés eux-mêmes pour écrire et mettre en forme cohérente les récits que, selon les historiographes espagnols, les Amérindiens contaient d'une façon totalement incohérente.<sup>1742</sup>

Concrètement, la colonialité du pouvoir implique donc, au XVI<sup>e</sup> siècle, une imposition forcée du castillan aux populations amérindiennes, leur alphabétisation, et la dépossession de leurs propres historiographies.

---

<sup>1742</sup> *Ibid.*, p. 334. « Si bien reconocían que los amerindios poseían medios para registrar el pasado (ya fuera mediante narraciones orales o empleando una escritura picto-ideográfica), los españoles no reconocían que se trataba del equivalente amerindio a la escritura historiográfica. Una vez que concluyeron que los amerindios no tenían historiografía, se designaron a sí mismos para escribir y poner en forma coherente las narraciones que, según los historiógrafos españoles, los amerindios contaban de una forma totalmente incoherente ». Je traduis.

Or, il me semble que cette période est à la fois rejouée symboliquement et déjouée par la relation de Francisco et des habitants de Tepan dans *La Dama boba* d'Elena Garro. En effet, il s'agit bien pour Francisco, comme je l'ai déjà souligné, d'apprendre à lire et à écrire aux villageois, et ainsi de leur enseigner l'alphabet latin. Cependant, cette alphabétisation n'implique pas, comme ça a été le cas en Amérique latine au XVI<sup>e</sup> siècle, selon Walter Mignolo, de dépossession historiographique. Effectivement, comme je l'ai commenté, il m'apparaît que Lupe et Avelino transmettent oralement à Francisco de manière détournée leur cosmogonie au travers des grands mythes nahuatl, notamment celui d'Ometeotl, de Coatlicue et de Huitzilopochtli. Or, Walter Mignolo signale, précisément, que les historiographes espagnols nient le caractère historiographique de l'oralité et du mythe. C'est alors à ce titre que j'avance l'idée selon laquelle *La Dama boba* d'Elena Garro rejoue et déjoue la colonialité du pouvoir à l'œuvre dans l'alphabétisation des premières nations d'Amérique latine au XVI<sup>e</sup> siècle, et c'est ce déjouement, ce déplacement, que je nomme transmoderne.

En guise de conclusion, j'aimerais alors souligner que la transtextualité et la métathéâtralité permettent de prendre la mesure du déplacement épistémique réalisé par la version mexicaine de *La Dama boba*. En effet, alors que la *comedia nueva* peut s'entendre comme l'un des corollaires esthétiques de la première forme de la modernité/colonialité, comme j'ai tenté de le montrer, la pièce d'Elena Garro procède à une revalorisation de ce qui a été déprécié et nié par la modernité/colonialité, et rejoue, tout en déjouant, la violence épistémique de la colonialité, en instaurant une horizontalisation des savoirs et des cultures, horizontalisation au cœur même du projet utopique transmoderne. Il me semble alors que la transtextualité peut être envisagée comme l'une des modalités du drame féministe transmoderne. Certes, Gérard Genette déclare que tout texte est, d'une certaine manière transtextuel, il dit « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre »<sup>1743</sup>, cependant il précise que « comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus »<sup>1744</sup>. A mon sens, c'est sur ce *plus* que repose la transmodernité féministe du drame : cette dernière s'opère lorsque la logique patriarcale et coloniale de l'hypotexte ou plus largement du genre auquel se rapporte l'hypotexte est subvertie, transgressée. Or, il m'apparaît que Julia Kristeva avait déjà souligné cette fonction transgressive du passage de l'hypotexte à l'hypertexte lorsqu'elle évoquait, dans son ouvrage intitulé *La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* :

---

<sup>1743</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit.

<sup>1744</sup> *Loc. cit.*

*Lautréamont et Mallarmé*, la fonction de la transposition. Le terme « transposition » remplace, me semble-t-il, celui d'intertextualité, comme l'attestent les propos suivants :

Le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre ; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théique — de la positionnalité énonciative et dénotative.<sup>1745</sup>

Or, cette transposition, comme le remarque Nathalie Limat-Letellier<sup>1746</sup>, a pour particularité d'instaurer un dialogue avec les présupposés des textes antérieurs, de transgresser leurs codes : « Ils s'en approprient et, en même temps, en rejettent les lois (par négation, transformation) »<sup>1747</sup>. En effet, Julia Kristeva insiste, dans *La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, sur « la désacralisation efficace, le rejet subversif des modèles »<sup>1748</sup> que produit la transposition. Selon elle, « tout le corpus précédant le texte agit donc comme une présupposition généralisée ayant valeur juridique : il est une loi qui s'exerce par le fait même de sa formulation, puisque ce qu'elle commande c'est l'intervention textuelle elle-même »<sup>1749</sup>. Or, le nouveau texte « vise à s'approprier le rôle juridique, à le posséder ; cela veut dire qu'il polémique avec ce qu'il présuppose (et qui le présuppose « objectivement », du simple fait de son existence) »<sup>1750</sup>. Pour Laurent Jenny, la transposition détourne, subvertit, transgresse essentiellement les normes de l'hypotexte car elle « répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels »<sup>1751</sup>. S'il me semble que les remarques de Julia Kristeva sont de l'ordre de la sémantique et de la stylistique, si elles me paraissent circonscrites à l'échelle du vers ou du

---

<sup>1745</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 44.

<sup>1746</sup> Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », in Marie Miguet-Ollagnier, (éd.), *L'Intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, (« Annales littéraires »), p. 17-64, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pufc/4507>, dernière consultation le 16/07/2020 .

<sup>1747</sup> *Loc. cit.*

<sup>1748</sup> *Loc. cit.*

<sup>1749</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, *op. cit.*, p. 322.

<sup>1750</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>1751</sup> Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 281

poème, et ne renvoient alors pas à l'œuvre dans sa globalité, je pense qu'il est possible de les étendre à la transtextualité, telle que la définit Gérard Genette. Je n'affirme pas que la transtextualité est essentiellement subversive, mais que parfois elle s'accompagne d'un déplacement épistémique et d'une mise en crise de la colonialité du pouvoir et du patriarcat moderne colonial inhérents à l'hypotexte ou au genre dans lequel s'inscrit cet hypotexte, et qu'à ce moment-là, la transtextualité s'offre comme l'une des modalités du drame féministe transmoderne.

### 2.3.2. Transtextualité, métathéâtralité et humour dans *Benito Fernández d'Elena Garro* : une mise en crise de la colonialité du pouvoir et du patriarcat moderne et colonial

Avant tout chose, je voudrais rappeler brièvement l'intrigue de *Benito Fernández* au lecteur pour faciliter son appréhension des analyses qui suivent. L'intrigue se déroule donc sur le marché de la Lagunilla, l'un des plus célèbres marchés aux puces de la ville de Mexico, situé dans le quartier Morelos. Si ce marché d'antiquaires et de vêtements d'occasion existe, à Mexico, depuis plusieurs centaines d'années<sup>1752</sup>, dans la fiction d'Elena Garro, les marchandises y étant vendues ont la particularité d'être des têtes humaines. Ces têtes sont, d'une part, considérées comme de simples objets, des accessoires d'ornementation ou de mode que l'acheteur peut utiliser en décoration sur un comptoir ou qu'il peut porter tel un chapeau pour une occasion précise. D'autre part, ces têtes ont pour spécificité de conférer à leur possesseur, lorsqu'il en revêt une, de nouvelles pensées et une nouvelle personnalité. Si l'intrigue se déroule autour de l'étal de Julián, les dialogues indiquent au spectateur qu'il existe d'autres étals, du même acabit, et potentiellement des étals où l'on vend d'autres parties du corps humain. Ni les acheteurs, ni les spectateurs ne savent comment Julián se procure ses têtes, et ils ignorent, également, si les têtes en circulation sur le marché s'y sont retrouvées après la mort de leur ancien propriétaire ou après un échange de têtes. Une troisième option serait que les propriétaires aient vendu leur tête et vivent désormais sans. Cette hypothèse est plausible puisque l'un des clients, le personnage éponyme Benito Fernández, est un personnage sans tête qui vient au marché pour s'en acheter une nouvelle. L'intrigue se déroule donc autour de l'étal de Julián qui voit successivement arriver le Client I, très intéressé par une tête de

---

<sup>1752</sup> Voir à ce sujet : <http://cdmtravel.com/es/lugares/mercado-de-antiguedades-de-la-lagunilla.html>, dernière consultation le 07/07/2020.

femme blonde, la demoiselle Ulloa, puis Benito et sa tante Luisita, en quête d'une tête noble et européenne pour Benito. Vient ensuite le Client II, un politicien priïste<sup>1753</sup>, à la recherche d'une nouvelle tête pour sa femme, en conformité avec leur nouvelle position sociale. Enfin, Victoria, la fille d'un autre politicien priïste, souhaite acheter toutes les têtes noires du stand pour décorer son bar. Après avoir hésité et négocié le prix, Benito se décide enfin pour une tête que lui coud Julián. Une fois la tête arrimée au corps du personnage, ce dernier change totalement d'attitude, tombe amoureux de Victoria, souhaite rencontrer son père priïste, et renie sa tante. La scène finale se situe sept ans après l'achat de la nouvelle tête de Benito : Luisita est assise près de l'étal de Julián et attend, désespérément, que son neveu revienne avant que le stand ne soit englouti par un nuage de cendres.

Ce résumé de l'intrigue réalisé, j'aimerais, désormais, avertir le lecteur ou la lectrice que, contrairement à ce que suggère le titre de ma partie, je m'attacherai, tout d'abord, à montrer comment la colonialité du pouvoir et le patriarcat moderne et colonial sont au cœur de l'intrigue, pour ensuite m'attacher à l'analyse de l'intertextualité, de l'architextualité et de la métathéâtralité dans cette œuvre. Ce retardement n'a pas pour objectif de créer un effet de suspense, mais d'alimenter, je l'espère, une argumentation plus efficace. En effet, il s'agit de montrer comment la colonialité et le patriarcat, très présents dans l'œuvre, sont déjoués, critiqués, mis en crise par l'intertextualité, l'architextualité et la métathéâtralité fonctionnant conjointement.

### 2.3.2.1. *La colonialité du pouvoir et le patriarcat moderne et colonial dans Benito Fernández d'Elena Garro*

#### 2.3.2.1.1. *Marchandisation des corps, colonialité du pouvoir et patriarcat moderne et colonial*

Afin de montrer comment la colonialité du pouvoir et le patriarcat moderne et colonial sont les thématiques principales de cette pièce d'Elena Garro, je partirai du constat le plus évident : ce sont des parties du corps humain qui sont vendues et achetées au marché de la Lagunilla. La didascalie inaugurale ne peut être plus claire sur la question :

Un coin du vieux marché de la Lagunilla. Un stand de têtes. Celles-ci s'étendent jusqu'à l'autre côté de la rue. Il y en a des noires, avec les cheveux frisés, les dents

---

<sup>1753</sup> Membre du P.R.I, Parti Révolutionnaire Institutionnel, créé en 1929 sous l'impulsion du général Calles. Voir : Víctor Manuel Muñoz Patraca, Fernando Arce Gaxiola et Lázaro Avila Cabrera, *Partido Revolucionario Institucional, 1946-2000 / Institutional Revolutionary Party, 1946-2000 : Ascenso Y Caída Del Partido Hegemónico*, 1, México, Siglo XXI, 2007.

blanches et les yeux grands ouverts. Il y en a de gentlemen espagnols : petites avec des barbes taillées. D'Indiens échevelés. D'insurgés de l'Indépendance nationale : avec des pattes et le geste éloquent. De femmes créoles avec un chignon et des broches à cheveux. De femmes des années folles avec les paupières bleues et de toutes petites bouches. Julián, le propriétaire du stand de têtes, les nettoie une à une, avec beaucoup de soin, pendant qu'il fait de la publicité à voix haute pour sa marchandise.<sup>1754</sup>

Le terme de marchandise est ensuite utilisé à deux reprises par Julián pour qualifier les têtes de son étal. Ainsi, pour rassurer le Client I sur la qualité de ce qu'il vend, il déclare : « Je n'impose pas ma marchandise, mais je connais mon produit »<sup>1755</sup>. Puis, il explique à Luisita les raisons de la baisse du prix des têtes indigènes en ces termes : « Comme cette marchandise abonde, le prix a beaucoup baissé »<sup>1756</sup>. Les têtes humaines sont donc des produits dont la valeur est fixée par la loi de l'offre et de la demande et sont considérées comme de simples objets. Cette objectivation du corps humain constitue le fil conducteur de la pièce, et prend diverses modalités, allant de la négociation du prix des têtes à des conversations sur leur qualité. Ainsi, la première question du Client I à Julián concerne le coût des têtes, il demande en effet : « Est-ce qu'elles sont très chères ? »<sup>1757</sup>, puis « Combien, plus ou moins ? »<sup>1758</sup>. Julián ne s'aventure pas à lui donner un prix, il lui répond seulement que ce dernier varie en fonction de la tête et du client. Par la suite, lorsque le Client I s'intéresse à la tête de la demoiselle Ulloa, le vendeur lui en propose cinq cents pesos mexicains, en lui assurant qu'il s'agit d'un prix d'ami, ce qui semble effectivement être le cas, puisque la même tête est vendue deux mille pesos mexicains au Client II. Ensuite, Luisita et Benito négocient une tête européenne, que Luisita qualifie de « très usée »<sup>1759</sup>. Julián en demande initialement trois cents pesos mexicains, baisse ensuite le prix à deux cent cinquante, puis à deux cents et termine sa transaction en la vendant cent pesos. Entre-temps, excédé par la négociation, il avait proposé une tête indigène

---

<sup>1754</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 261. « Rincón del antiguo mercado de La Lagunilla. Un puesto de cabezas. Éstas se extienden hasta la acera. Las hay de negros, con pelos rizados, dientes blancos y ojos muy abiertos. Las hay de caballero español: pequeñas y con barbas oscuras y afiladas. De indios desgreñados. De insurgentes de la Independencia nacional: con patillas y gesto elocuente. De mujeres criollas con chongo y con peinetas. De flappers con los párpados azules y las bocas pequeñísimas. Julián, el dueño del puesto de cabezas, las limpia una a una, con mucho esmero, mientras anuncia en voz alta su mercancía ». Je traduis.

<sup>1755</sup> *Ibid.*, p. 262. « No impongo mi mercancía, pero conozco mi negocio ». Je traduis.

<sup>1756</sup> *Ibid.*, p. 275. « Como la mercancía esta abunda, ha bajado mucho su precio ». Je traduis.

<sup>1757</sup> *Ibid.*, p. 262. « ¿Son muy caras? ». Je traduis.

<sup>1758</sup> *Loc. cit.*, « ¿Cuánto, más o menos? ». Je traduis.

<sup>1759</sup> *Ibid.*, p. 273. « Muy usada ». Je traduis.

à dix pesos. Le prix d'une tête est fixé par sa couleur de peau, de cheveux et d'yeux, et par son état. Si j'étayerai, dans le paragraphe suivant, le lien entre mercantilisation du corps et racialisation, je voudrais, dès maintenant, souligner que les têtes les plus chères sont les plus blanches, et les plus blondes. Outre la couleur de peau, le prix est fixé par l'état de vétusté de la tête, comme s'il s'agissait d'un chapeau, ou d'un accessoire. Si Luisita et Benito négocient le prix de la tête européenne de Benito, c'est parce qu'elle est, selon eux, en « très mauvais état »<sup>1760</sup>. Luisita s'insurge, en effet : « Regardez les cheveux, sans brillance, en bataille, rien que pour le coiffer ça va être toute une histoire et on va prendre le risque de le rendre chauve [...]. Et regardez, les dents sont en mauvais état »<sup>1761</sup>. La question de la qualité des têtes vendues par Julián est également abordée par le Client I qui lui demande : « Vous me garantissez qu'elles sont de bonne qualité ? »<sup>1762</sup>, parce qu'il veut être sûr qu'il ne s'agit pas « d'imitations »<sup>1763</sup>, car « aujourd'hui on imite tout »<sup>1764</sup>. Ensuite, l'objectivation des têtes humaines se poursuit lorsque Benito compare sa nouvelle acquisition à un costume et à des chaussures. Il déclare, en effet, alors que Julián lui propose de lui fixer sa nouvelle tête : « Eh bien d'accord, allons-y, même si j'ai horreur d'étrener mes affaires. Moi, je froisse toujours mes nouveaux costumes et je couvre de boue mes chaussures avant de les porter pour la première fois »<sup>1765</sup>. Julián lui rappelle alors que la tête qu'il vient de vendre a déjà servi, qu'il s'agit d'un objet de seconde main, en remarquant : « Pour ce qui est de la première fois, ne vous en faites pas, jeune homme, cette tête a déjà bien servi »<sup>1766</sup>. Ainsi, le corps humain est objectivé et mercantilisé, et le marché aux puces de la Lagunilla devient, dans la fiction d'Elena Garro, l'endroit où les personnages peuvent se procurer des têtes humaines d'occasion.

Par ailleurs, comme je l'ai déjà mentionné, si ces têtes humaines sont considérées comme des marchandises, elles sont également hiérarchisées. La tête de la demoiselle Ulloa est, selon Julián, « la plus chère »<sup>1767</sup>, car elle est blanche et

---

<sup>1760</sup> *Ibid.*, p. 275. « [...] en muy malas condiciones ». Je traduis.

<sup>1761</sup> *Loc. cit.*, « Mire el pelo, sin brillo, revuelto, sólo para peinarlo va a ser terrible y arriesga una dejarla calva. [...] Y mire, los dientes no están en buen estado ». Je traduis.

<sup>1762</sup> *Ibid.*, p. 262. « ¿Y me garantiza que son buenas? ». Je traduis.

<sup>1763</sup> *Loc. cit.*, « copias ». Je traduis.

<sup>1764</sup> *Loc. cit.*, « [...] ahora imitan todo ». Je traduis.

<sup>1765</sup> *Ibid.*, p. 77. « Pues sí, de una vez, aunque me repugna estrenar. Yo siempre arrugo los trajes nuevos y enlodo los zapatos antes de estrenarlos ». Je traduis.

<sup>1766</sup> *Loc. cit.*, « Por el estreno no se preocupe, joven, esta cabeza ya está muy estrenada ». Je traduis.

<sup>1767</sup> *Ibid.*, p. 262. « [...] la más cara ». Je traduis.



blonde, et que la famille Ulloa est une noble famille espagnole, étant arrivée au Mexique aux côtés de Cortés. D'ailleurs, Julián justifie le prix qu'il en demande au Client I, en insistant sur le fait que les cheveux sont authentiquement blonds, et qu'en aucune façon il ne s'agit d'une coloration. Il compare alors la chevelure à « de l'or pur »<sup>1768</sup>. Ensuite, Benito et Luisita disent chercher une tête « décente »<sup>1769</sup>, « de haute lignée »<sup>1770</sup>, « à sa mesure »<sup>1771</sup> de Benito, ce qui est, selon eux, synonyme de blancheur et de blondeur. En effet, lorsque Julián leur propose la tête d'un des Enfants Héros à la chevelure brune, Luisita la refuse, entre autres, car son neveu est « blond »<sup>1772</sup>. Benito se targue en effet d'être blond comme sa mère, et insiste sur le fait qu'il souhaite acquérir « une tête de personne blanche »<sup>1773</sup>. Alors que Julián sous-entend que Benito, qui je le rappelle n'a pas de tête, est métis, le neveu et sa tante s'indignent, comme s'il s'agissait d'une insulte. Luisita défend son neveu en prétendant qu'il « est blanc comme du lait, et que ses veines bleues transparaissent sur ses tempes »<sup>1774</sup>. Elle continue, en affirmant :

Notre famille est une très vieille famille castillane. Les Fernández sont arrivés à Mexico avec les colons. Nous descendons on ne peut plus directement de Pedro Fernández, compagnon de luttés d'Hernán Cortés qui, comme vous le savez, a conquis ce pays.<sup>1775</sup>

Benito et Luisita se sentent également offensés lorsque Julián leur propose une tête noire. Luisita s'écrie, en effet : « Comment osez-vous ? », et Benito s'indigne, « Un Noir ! ». Ensuite, Julián leur montre la tête d'un indigène qu'il leur cède pour dix pesos, et Benito s'insurge : « Dix pesos pour une tête d'Indien ! Quel scandale ! N'importe quel conditionneur les a gratuitement et il ne les vend même pas »<sup>1776</sup>. Luisita acquiesce aux paroles de son neveu et déclare : « Ces têtes

---

<sup>1768</sup> *Loc. cit.*, « [...] oro puro ». Je traduis.

<sup>1769</sup> *Ibid.*, p. 267. « decente ». Je traduis.

<sup>1770</sup> *Ibid.*, p. 262. « alcurnia ». Je traduis.

<sup>1771</sup> *Loc. cit.*, « [...] a mi medida ». Je traduis.

<sup>1772</sup> *Loc. cit.*, « rubio ». Je traduis.

<sup>1773</sup> *Loc. cit.*, « [...] una cabeza de gente blanca ». Je traduis.

<sup>1774</sup> *Ibid.*, p. 268. « blanco como la leche, en las sienas se le marcan las venas azules ». Je traduis.

<sup>1775</sup> *Loc. cit.*, « Nuestra familia es una muy vieja familia castellana. Los Fernández llegaron a México con los conquistadores. Descendemos en línea directísima de Pedro Fernández, compañero de luchas y de afanes de don Hernán Cortés, que como usted sabrá, conquistó a este país ». Je traduis.

<sup>1776</sup> *Ibid.*, p. 275. « ¡Diez pesos por una cabeza de indio! ¡Qué escándalo! Cualquier fraccionador las consigue gratis y ni siquiera las vende ». Je traduis.

se jettent, elles ne se cotent pas sur le marché »<sup>1777</sup>. Dans la même logique, lorsque Victoria vient acheter des têtes noires, Julián semble les lui donner, car il lui remet un paquet sans qu'il y ait de transaction financière. Par ailleurs, ces têtes ne sont pas destinées, comme celle de la demoiselle Ulloa ou celle que Benito achète pour lui, à être portées, mais à décorer un bar, que Victoria compte appeler Safari. Ainsi, plus une tête est blanche et plus elle a de valeur marchande et inversement. Ceci se confirme dans le choix final des Fernández. En effet, initialement, ils souhaitent acquérir une tête de « haute lignée »<sup>1778</sup>, mais Julián les avertit qu'il ne lui en reste plus. Face à ce constat, Luisita lui demande une tête de classe moyenne, mais Julián lui rétorque que ce type de têtes ne se vend pas. Les Fernández changent alors leurs exigences et se tournent vers des têtes étrangères, de préférence anglaises, mais Julián leur objecte que les têtes anglaises « se vendent comme des petits pains »<sup>1779</sup> et que tout le monde s'arrache les étrangères, en général. Benito et Luisita sont même prêts à prendre une tête de « pêcheur »<sup>1780</sup> pourvu qu'elle soit finlandaise. Au final, leur choix se porte sur « une tête aux cheveux rougeâtres »<sup>1781</sup> qui est « pâle et grande [et qui] porte des lunettes à la monture dorée sur un nez épais »<sup>1782</sup>. Benito et Luisita s'en contentent, car cette tête « a la beauté du blond, du clair, du décent »<sup>1783</sup>, même si elle est édentée et quasiment chauve. Benito justifie son choix en affirmant : « Les dents ne sont pas si nécessaires. Les races civilisées ont quasiment aboli les incisives. Moi, je dirais que de grandes dents blanches sont agressives et le symptôme indiscutable d'un cannibalisme en puissance »<sup>1784</sup>. Il n'aura pas échappé au lecteur ou à la lectrice que Benito reprend à son compte le discours pseudo scientifique européen du XIX<sup>e</sup> siècle, cherchant à associer caractéristiques phénotypiques et degrés de civilisation, dans une optique de légitimation de la domination exercée par la population blanche sur les populations non blanches. Ainsi, les têtes vendues au marché de la Lagunilla sont, non seulement, commercialisées, mais sont également hiérarchisées entre elles, selon leur couleur.

---

<sup>1777</sup> *Loc. cit.*, « Esas cabezas se tiran, no se cotizan en el mercado ». Je traduis.

<sup>1778</sup> *Ibid.*, p. 273. « alcurnia ». Je traduis.

<sup>1779</sup> *Loc. cit.*, « Se van com agua ». Je traduis.

<sup>1780</sup> *Loc. cit.*, « pescador ». Je traduis.

<sup>1781</sup> *Ibid.*, p. 274. « Es una cabeza de cabellos rojizos ». Je traduis.

<sup>1782</sup> *Loc. cit.*, « El rostro es pálido y grande, lleva espejuelos de arillos dorados sobre la nariz gruesa ». Je traduis.

<sup>1783</sup> *Loc. cit.*, « tiene la belleza de lo rubio, de lo claro, de la decencia ». Je traduis.

<sup>1784</sup> *Ibid.*, p. 275. « Los dientes no son tan necesarios. Las razas civilizadas casi han abolido los incisivos. Yo diría que unos dientes grandes y blancos son agresivos y síntoma inequívoco de un canibalismo en potencia ». Je traduis.

Or, cette marchandisation et cette hiérarchisation des corps humains, dans la fiction d'Elena Garro, reposent sur la même logique coloniale qui a justifié et justifie encore l'esclavagisme et la différence coloniale. J'aimerais rappeler, en effet, que pour les penseurs du groupe M/C/D, la colonialité est consubstantielle à la modernité dans la mesure où cette dernière est définie comme l'internationalisation du capitalisme au niveau mondial. Effectivement, pour Aníbal Quijano :

La colonialité est un des éléments constitutifs et spécifiques du patron mondial du pouvoir capitaliste. Elle se fonde sur l'imposition de la classification raciale/ethnique de la population mondiale comme pierre angulaire dudit patron de pouvoir et opère dans tous les plans, milieux, dimensions, matériels et subjectifs de l'existence sociale quotidienne et à l'échelle sociétale.<sup>1785</sup>

Historiquement, selon Walter Mignolo, le patron mondial du pouvoir capitaliste est la conséquence, non seulement, de l'acquisition de nouvelles terres américaines par les Européens au XVI<sup>e</sup> siècle – rendant « possible le saut qualitatif grâce auquel on passe de l'économie mercantile au capitalisme mercantile »<sup>1786</sup> –, mais est, également, la conséquence de la logique de substituabilité des vies humaines engendrée par la normalisation de la classification raciale de la population mondiale<sup>1787</sup>. Cette consubstantialité du capitalisme et de la colonialité, Walter Mignolo l'appelle « colonialité économique »<sup>1788</sup>, afin de mettre en évidence que l'esclavagisme, la colonisation de l'Amérique et le commerce triangulaire constituent « en même temps la modernité [et] le capitalisme »<sup>1789</sup>. C'est alors bien l'instauration d'une différence coloniale par la colonialité du pouvoir qui facilite, selon Walter Mignolo, « la

---

<sup>1785</sup> Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder y clasificación social », *Revista semestral del Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad de Guadalajara*, 2011, p. 1. « La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal ». Je traduis.

<sup>1786</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité, grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>1787</sup> Walter Mignolo, « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », *op. cit.*

<sup>1788</sup> Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité, grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>1789</sup> Mignolo, Walter, « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », in *Multitudes*, vol. 6 / 3, 2001, p. 67.

métamorphose de l'un des quatre continents européens »<sup>1790</sup>, qui n'hésite pas à enlever, déplacer et esclavagiser des Africains afin de « compenser les pertes massives en termes de force de travail dues au haut taux de mortalité des peuples indigènes »<sup>1791</sup>. Ainsi, l'opération de classification et de hiérarchisation de la population, en fonction des critères déterminés par ceux qui se sont octroyé le droit de classer universellement, légitime le vol des terres, la mise en esclavage, la domination et l'exploitation à l'origine d'une nouvelle ère économique. Françoise Vergès souligne également ce lien entre système économique et colonialité en rappelant que le capitalisme « s'inaugure avec le système esclavagiste colonial »<sup>1792</sup>. C'est donc la déclaration d'une infériorité ontologique des populations non européennes qui autorise leur commercialisation et leur aliénation, soubassements du capitalisme moderne. C'est cette même prétendue infériorité qui légitime l'enlèvement, le viol, la torture, la vente, l'exploitation de personnes permettant à l'Europe de se hisser au cœur du commerce international. C'est alors parce que ces personnes n'ont pas le même alphabet, la même religion et les mêmes caractéristiques phénotypiques que les Hommes blancs et chrétiens, qu'elles peuvent légitimement être considérées, selon Charles de Lespinay, « comme des marchandises [...]; [qu'elles] sont donc "consommables", remplaçables [qu'] on peut les détruire, les "casser", en "abuser", comme une chose, un objet »<sup>1793</sup>. Pour Adalberto Antonio Batista Arcelo et Lucas de Alvarenga Gontijo, également, l'esclavagisme, le travail forcé et le commerce triangulaire prennent leur source dans la hiérarchie des populations et donc dans le racisme permettant « de soumettre inconditionnellement des êtres humains »<sup>1794</sup>. L'esclavagisme colonial repose ainsi sur la racialisation de la population mondiale, sur une différenciation de couleur de peau créant « la couleur blanche »<sup>1795</sup> qui octroie « aux ouvriers européens une position privilégiée

---

<sup>1790</sup> Walter D. Mignolo, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité, grammaire de la décolonialité*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>1791</sup> *Loc. cit.*

<sup>1792</sup> Françoise Vergès, « Mémoires fragmentées, Histoires croisées. Esclavage colonial et processus de décolonisation », *NAQD*, N° 30, SARL NAQD, 2013, p. 124.

<sup>1793</sup> Charles de Lespinay, « Post-scriptum. L'Esclavage... en quelques définitions », *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, L'Harmattan, novembre 2015, p. 134.

<sup>1794</sup> Adalberto Antonio Batista Arcelo et Lucas de Alvarenga Gontijo, « Esclavitud, racismo y modernidad : Trabajo forzado en las sociedades mercantiles/capitalistas versus prácticas de resistencia y decolonialidad », *Ab-REVISTA DE ABOGACÍA*, p. 52. « [...] de subyugar incondicionalmente a seres humanos ». Je traduis.

<sup>1795</sup> Françoise Vergès, « Mémoires fragmentées, Histoires croisées. Esclavage colonial et processus de décolonisation », *op. cit.*, p. 123.

dans l'organisation du travail mondial (et local) »<sup>1796</sup>, comme le note Françoise Vergès. Ainsi la modernité et le capitalisme reposent sur la différence coloniale et l'esclavagisme dont la logique consiste à pouvoir marchandiser, consommer, s'approprier des êtres humains en fonction de leur couleur de peau. Or, cette racialisation, cette hiérarchisation et cette marchandisation des êtres sont au cœur du système commercial de *Benito Fernández*, comme je l'ai montré. Par ailleurs, le personnage éponyme fait directement référence à l'esclavagisme lorsqu'il se propose de porter le paquet de Victoria contenant les têtes noires. Il déclare, en effet : « Permets-moi, en échange, que ce soit moi, le plus humble de tes serviteurs, et je dis serviteurs, car nous sommes réduits à être des serviteurs, qui charge les têtes de ces pauvres Africains, innocents esclaves vendus sur les marchés publics »<sup>1797</sup>, puis : « C'est moi, je t'ai dit, qui dois porter les têtes de tes esclaves »<sup>1798</sup>. Ainsi la commercialisation de têtes humaines, leur hiérarchisation en fonction de leur couleur de peau, ainsi que la référence directe de Benito à la traite des Noirs me permettent d'affirmer que la colonialité du pouvoir et la différence coloniale se situent au cœur même de la mécanique de l'intrigue d'Elena Garro.

Par ailleurs, si pour Charles de Lespinay l'esclavage est une « forme extrême de déshumanisation et d'appropriation de l'être humain »<sup>1799</sup>, s'il confère la possibilité à un maître « de faire ce qu'il veut de son dépendant, y compris [de] le vendre, en l'ayant au préalable déshumanisé en lui retirant son identité, sa personnalité juridique, ses origines »<sup>1800</sup>, Françoise Vergès ne partage pas la même définition. En effet, selon elle, « il n'est pas juste de dire que l'esclave est *déshumanisé* »<sup>1801</sup> dans la mesure où l'esclave est reconnu comme responsable de ses actes face à la loi. À ce propos, Frederick Douglass déclare que l'humanité des esclaves est admise par le simple fait qu'il leur soit interdit d'apprendre à lire et à écrire, et conclut, non sans éloquence : « Qu'on me montre des lois semblables concernant les bêtes des champs et je consentirai peut-être un jour à débattre de l'humanité des esclaves »<sup>1802</sup>. Ainsi, si les esclaves sont marchandisés, ils ne sont

---

<sup>1796</sup> *Loc. cit.*

<sup>1797</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 279. « Permítame en cambio que sea yo, el más humilde de tus siervos y he dicho siervos, pues a siervos estamos reducidos!, el que cargue las cabezas de esos pobres africanos, inocentes esclavos vendidos en los mercados públicos ». Je traduis.

<sup>1798</sup> *Loc. cit.*, « Soy yo, ya te dije, el que debe cargar con las cabezas de tus esclavos ». Je traduis.

<sup>1799</sup> Charles de Lespinay, *op. cit.*, p. 137.

<sup>1800</sup> *Loc. cit.*

<sup>1801</sup> Françoise Vergès, *Mémoires fragmentées, Histoires croisées. Esclavage colonial et processus de décolonisation, op. cit.*

<sup>1802</sup> Frederick Douglass, *Mémoires d'un esclave*, Canada, Lux éditeur, 2007, p. 157.

pas pour autant déshumanisés, et il me semble qu'il en va de même dans la fiction d'Elena Garro. En effet, comme je l'ai déjà commenté, le corps humain est considéré comme un produit, comme une marchandise, il se vend et s'achète. Pour autant, les têtes conservent leurs pensées, leur personnalité et leurs souvenirs. C'est ainsi que, selon Julián la personne qui portera la tête de la demoiselle Ulloa pourra « se promener entre les défunts et arriver à leur étrange pays »<sup>1803</sup> parce que « la demoiselle Ulloa rêvait beaucoup, d'étangs, de lacs, de violons, de voiliers et même de cygnes »<sup>1804</sup>. Ainsi :

Celui qui l'achète amène chez lui la musique de beaucoup de harpes, les gestes hypnotiques de beaucoup de morts et les chemins qui mènent aux passages secrets des nuits mortes depuis des années. (*Julián caresse les cheveux de la tête.*) Dans ces boucles se promènent des oiseaux disséqués, des musiques défuntes, des fêtes paralysées, des calèches noires, des valets endeuillés et des chevaux avec d'énormes huppés de hérons nocturnes. La Demoiselle Ulloa aimait les morts, visitait les panthéons et récitait des poèmes mélancoliques. [...] Regardez ses yeux : c'est le royaume des noyés. En entrant à travers eux, vous descendrez au fond des lacs où vivent les suicidés et les horribles assassinés. De leurs bouches naissent des lichens et par leurs oreilles entrent et sortent des poissons et sur leur peau humide, tatouée par l'ange qui préside les crimes, vous lirez le destin solitaire des poignardés...<sup>1805</sup>

La tête d'un des Enfants Héros, que Julián veut vendre à Benito, conserve également ses traits de caractère et sa personnalité. En effet, Julián déclare, au sujet de la tête en question :

Regardez ses yeux, en eux on trouve le feu des volcans et les nuages qui les frôlent. Il y a beaucoup de neige brûlant dans ces pupilles et dans la bouche il y a des

---

<sup>1803</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p.263. « pasear entre difuntos y para llegar a su extraño país ». Je traduis.

<sup>1804</sup> *Loc. cit.*, « La señorita Ulloa soñaba mucho, con estanques, con lagos, con violines, con veleros y hasta con cisnes ». Je traduis

<sup>1805</sup> *Loc. cit.*, « El que la compre se lleva a su casa la música de muchas arpas, los gestos hipnóticos de muchos muertos y los caminos que llevan a los pasajes secretos de las noches muertas hace muchos años. (*Julián acaricia los cabellos de la cabeza.*) En estos bucles se pasean pájaros disecados, músicas difuntas, fiestas paralizadas, carretelas negras, lacayos enlutados y caballos con enormes penachos de garzas nocturnas. La señorita Ulloa amaba a los muertos, visitaba los panteones y recitaba poemas melancólicos. Mire sus ojos: son el reino de los ahogados. Entrando por ellos bajará usted al fondo de los lagos en donde viven los suicidas y los horribles asesinados. De sus bocas nacen líquenes, y por sus oídos entran y salen peces y en su piel húmeda, tatuada por el ángel que preside a los crímenes, leerá el destino solitario de los acuchillados... ». Je traduis.

chants de canons. Regardez-la. Qui n'aimerait pas avoir cette tête couronnée de fumée ? Qui n'aimerait pas la poudre ?<sup>1806</sup>

D'ailleurs, la phrase d'accroche de Julián pour attirer le chaland consiste à affirmer qu'en changeant de tête la chance tourne et qu'acheter une nouvelle tête c'est avoir « des pensées différentes, un visage différent, une nouvelle chance »<sup>1807</sup>. Ainsi, chaque tête, bien qu'elle soit marchandisée, traitée comme un simple objet de consommation, conserve ses caractéristiques humaines, et c'est ce qui me permet de filer l'analogie entre ce commerce de tête et celui des esclaves reposant sur une classification, hiérarchisation et racialisation de la population mondiale. Parce que l'esclavagisme est un système qui commercialise des êtres sans pour autant les déshumaniser, et que dans *Benito Fernández* les têtes sont vendues sur le marché tout en conservant leur psychologie et leur personnalité, alors il me semble que *Benito Fernández* traite, de manière figurée, de l'esclavage. D'ailleurs, comme le rappellent Adalberto Antonio Batista Arcelo et Lucas de Alvarenga Gontijo<sup>1808</sup>, même après l'abolition de l'esclavage et la déclaration des Indépendances, il existe, aujourd'hui encore, des formes d'esclavage, un lien entre exploitation et racialisation, dans la mesure où la colonialité du pouvoir est toujours à l'œuvre, travaille toujours les imaginaires, les catégories sociales, politiques et économiques. Tout d'abord, j'aimerais souligner, aux côtés d'Hourya Bentouhami-Molino<sup>1809</sup> et de Françoise Vergès<sup>1810</sup>, que tant dans les pays dits développés que dans les pays dits en voie de développement, les emplois les plus précaires, les plus pénibles, les plus dangereux, les moins bien rémunérés sont assurés, en grande majorité, par des personnes racisées, et notamment par des femmes, à l'intersection des rapports de domination de race et de sexe. Ainsi, Françoise Vergès déclare que les ouvrières racisées exercent « des métiers sous-qualifiés et donc sous-payés, travaillent au péril de leur santé, le plus souvent à temps partiel, à l'aube ou le soir [...]. Nettoyer le monde, des milliards de femmes s'en chargent chaque jour inlassablement »<sup>1811</sup>. J'ai d'ailleurs commenté comment, au Mexique, les femmes paysannes indigènes étaient, depuis la crise agricole, contraintes de trouver des emplois domestiques en ville, sous-payés, précaires, les

---

<sup>1806</sup> *Ibid.*, p. 267. « Miren sus ojos, en ellos están el fuego de los volcanes y las nubes que los rozan. Hay mucha nieve ardiendo en estas pupilas y en la boca hay cantos de cañones. ¡Mírenla! ¿Quién no quisiera tener esta cabeza coronada de humo? ¿Quién no quisiera la pólvora?... ». Je traduis.

<sup>1807</sup> *Ibid.*, p. 262. « pensamientos diferentes, cara diferente, diferente suerte ». Je traduis.

<sup>1808</sup> Adalberto Antonio Batista Arcelo et Lucas de Alvarenga Gontijo, *op. cit.*

<sup>1809</sup> Hourya Bentouhami-Molino, *op. cit.*

<sup>1810</sup> Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.

<sup>1811</sup> *Ibid.*, p. 7.

confrontant au sexisme, et au racisme de leurs patrons. Bien évidemment, il ne s'agit pas d'esclavage, au sens légal du terme, bien que certains emplois non déclarés, notamment de travailleurs et travailleuses sans-papiers, puissent s'en rapprocher.<sup>1812</sup> Cependant, il s'agit d'une répartition inégalitaire du travail prenant sa source dans la colonialité du pouvoir, d'une forme d'exploitation et d'aliénation qui touche, prioritairement, les personnes racisées. Ainsi, s'il n'est pas question de travail forcé, il me semble que l'on peut parler de travail contraint quand des réalités économiques liées à une institutionnalisation du racisme ne laissent d'autres choix aux personnes racisées que d'accepter des travaux sous-payés, dangereux et éreintants. Parce qu'il existe donc des formes d'esclavage contemporaines qui commercialisent des êtres humains sans pour autant les déshumaniser complètement et que la vente de têtes dans *Benito Fernández* fonctionne selon une logique analogue, il me semble alors que cette pièce d'Elena Garro fait référence, implicitement, à cet esclavage contemporain.

Ensuite, comme le remarque Yves Charles Zarka<sup>1813</sup>, à cette première forme de travail contraint proche de la servilité, il faut en ajouter deux autres, la prostitution forcée, et « la marchandisation qui se développe à travers les progrès des biotechnologies »<sup>1814</sup>. Il s'agit, notamment, du trafic d'organes qui se développe mondialement, et touche, là encore, particulièrement le Mexique, j'y reviendrai. Dans son article *La Marchandisation du corps humain : réalité du corps fétichisé*, Yves Charles Zarka, constate qu'il existe aujourd'hui, un biocapitalisme et une bioéconomie qui dématérialisent le corps, le parcellisent et le ressourcient, ayant pour conséquence une logique de « capitalisation de la santé où les individus sont appelés à investir leurs ressources financières dans l'amélioration et la prolongation de leurs vies »<sup>1815</sup>. Ceci entraîne une augmentation croissante de la demande de transplantations qui se heurte à la ressource limitée d'organes transplantables disponibles, ce qui fait le lit du trafic d'organes. Or, les personnes les plus touchées par ce trafic d'organes sont les personnes racisées. Ainsi, Yves Charles Zarka, reprenant le terme de Grégoire Chamayou<sup>1816</sup>, déclare que :

---

<sup>1812</sup> À ce sujet voir : Michael John Ellman, Smäin Laacher, Réseau euro-méditerranéen des droits de l'homme, *Les Travailleurs migrants en Israël : Une forme contemporaine d'esclavage*, Paris, FIDH, 2003.

<sup>1813</sup> Yves Charles Zarka, « Présentation », *Cités*, n° 65, Presses Universitaires de France -PUF, avril 2016, p. 13.

<sup>1814</sup> *Loc. cit.*,

<sup>1815</sup> *Loc. cit.*

<sup>1816</sup> Grégoire Chamayou, *Les Corps vils*, Paris, La Découverte, 2014.



Nous sommes passés de l'époque des corps vils sur lesquels les différents pouvoirs (politique, médical, social, etc.) s'autorisaient à faire des expérimentations, aux populations viles, considérées comme des ressources pour la reproduction, la régénération et l'amélioration d'autres populations. Les inégalités raciales deviennent des inégalités devant la vie et la mort.<sup>1817</sup>

Ces populations viles, racisées donc, sont doublement considérées comme des mannes de ressources biologiques : par la vente délibérée d'organes, le rein notamment, et par le trafic d'organes qui touche particulièrement les femmes racisées ; j'y reviendrai. Concernant la monétarisation d'une partie du corps humain pour subvenir à ses besoins, il me semble que Julián dans la pièce d'Elena Garro y fait directement référence. En effet, lorsqu'il commente la provenance de la tête Ulloa, il raconte que les tantes de la demoiselle en question la lui ont vendue, car « elles sont venues à manquer avec la Révolution »<sup>1818</sup>. D'ailleurs, seuls les clients appartenant à la classe sociale supérieure, tels le Client II ou Victoria, ont les moyens de se pourvoir en nouvelles têtes. Le Client I commente, en effet, à diverses reprises, qu'il ne possède pas suffisamment d'argent pour pouvoir s'offrir une tête, et reste à contempler les produits de Julián qu'il ne pourra jamais s'offrir. Ainsi, le fait que le corps humain soit fractionné et commercialisé, que seules les populations les plus démunies vendent leurs têtes et que seules les classes les plus élevées puissent les acheter, rappelle le biocapitalisme et la bioéconomie fonctionnant sur fond de racialisation de la population dont parle Yves Charles Zarka.

Par ailleurs, ce commerce de têtes humaines rappelle le trafic d'organes qui est l'une des causes des nombreux féminicides au Mexique. Si ce parallèle est anachronique avec l'écriture de *Benito Fernández* qui, je le rappelle, date de 1957, la logique herméneutique dramaturgique, ainsi que la valorisation et la publication très contemporaines du théâtre d'Elena Garro, m'autorisent, il me semble, à réaliser une telle analogie. Ainsi, j'aimerais souligner que si la ville de Ciudad Juárez compte jusqu'à aujourd'hui autour de mille huit cents féminicides depuis 1993<sup>1819</sup>, ce phénomène n'est pas uniquement frontalier. En effet, dix féminicides

---

<sup>1817</sup> Yves Charles Zarka, « La Marchandisation du corps humain : réalité du corps fétichisé », *Cites*, n°65, Presses Universitaires de France, avril 2016, p. 38.

<sup>1818</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II*, *op. cit.*, p. 263. « Sus tías, las ancianitas, me la vendieron porque vinieron a menos con la Revolución ». Je traduis.

<sup>1819</sup> À ce sujet, voir : Griselda Gutiérrez Castañeda, *Violencia sexista : algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez*, México, UNAM, 2004. Jules Falquet, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides : de nouvelles formes de violences contre les femmes ? », *Contretemps*, 2014, [en ligne], URL : <https://www.contretemps.eu/des-assassinats-de-ciudad-juarez-au-phenomene-des-feminicides-de-nouvelles-formes-de-violences-contre-les-femmes/>, dernière consultation le 10/07/2020.

seraient commis par jour au Mexique<sup>1820</sup>, bien que, comme le relève Julia Monárrez<sup>1821</sup>, il n'existe pas, dans ce pays, de données exactes concernant le nombre de femmes assassinées parce qu'elles sont des femmes<sup>1822</sup>. Face à cette absence de chiffres rendant problématiques l'étude et l'enrayement du phénomène, des initiatives personnelles se mettent en place pour collecter des données. Je pense, notamment, à la carte interactive de María Salguero<sup>1823</sup> actualisée chaque jour, et offrant une visualisation cartographique du nombre de féminicides, sur la base d'informations collectées dans la presse. Or, je voudrais remarquer que si les féminicides concernent les femmes en général, les plus touchées, du moins dans la région frontalière, sont les ouvrières, le plus souvent racisées, travaillant dans les *maquiladoras*. Par ailleurs, Marie-France Labrecque, dans son ouvrage *Féminicides et Impunité - Le cas de Ciudad Juárez*<sup>1824</sup>, cherche des raisons hypothétiques pouvant expliquer ce phénomène. Elle en trouve trente-deux qu'elle regroupe en cinq catégories. La première, celle qui m'intéresse ici, est liée au crime organisé et plus particulièrement au narcotrafic et au trafic d'organes. Patricia Martha Castañeda Salgado, Patricia Ravelo Blancas et Teresa Pérez Vázquez<sup>1825</sup> font un constat similaire lorsqu'elles réalisent une typologie de ces féminicides au Mexique, et considèrent le trafic d'organes comme l'une des nombreuses hypothèses expliquant le meurtre et la disparition des femmes à Ciudad Juárez. Ainsi, tant la vente de corps humains fragmentés, que le fait que la première tête présentée par Julián au Client soit celle d'une femme, m'invitent à établir un parallèle entre le commerce de têtes dans *Benito Fernández* et le trafic d'organes au Mexique, touchant, en grande majorité les femmes. Si j'ai tenté de montrer comment la marchandisation du corps humain, dans cette pièce d'Elena

---

<sup>1820</sup> URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-internationale/la-revue-de-presse-internationale-emission-du-jeudi-20-fevrier-2020>, dernière consultation le 10/07/2020.

<sup>1821</sup> Julia Monárrez Julia « Las diversas representaciones del Feminicidio y los asesinatos en Ciudad Juárez, 1993-2005 », *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez, Vol. II, Violencia infligida contra la pareja y Feminicidio*, México, El Colegio de la Frontera Norte et Miguel Ángel Porrúa Editores, 2010.

<sup>1822</sup> Voir la définition du féminicide de Diane Russell, dans Diane Russel *Rape in marriage*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 286.

<sup>1823</sup> URL : <http://mapafeminicidios.blogspot.com/p/inicio.html>, dernière consultation le 10/07/2020.

<sup>1824</sup> Marie-France Labrecque, *Féminicides et Impunité - Le Cas de Ciudad Juárez*, Montréal, ECOSOCIÉTÉ, 2012.

<sup>1825</sup> Castañeda Salgado Martha Patricia, Ravelo Blancas Patricia, Pérez Vázquez Teresa, « Feminicidio y violencia de género en México : omisiones del Estado y exigencia civil de justicia », *Revista de Ciencias sociales y Humanidades*, n°74, juin-juillet 2013, p. 11-39.

Garro, met en exergue une logique coloniale, j'aimerais désormais montrer comment cette même logique est relayée par le discours des divers personnages.

2.3.2.1.2. *Discours des personnages : entre colonialité du pouvoir et patriarcat moderne et colonial*

Tout d'abord, j'aimerais m'attacher au discours de Benito et de Luisita afin d'en dégager deux axes. Le premier est relatif à la supériorité européenne qu'ils prétendent défendre. Le second concerne leur nostalgie de la colonisation. En premier lieu, Luisita rêve, à haute voix, de la vie qu'aura son neveu, une fois qu'il sera en possession d'une tête, elle lui dit :

Tu pourras aller à Paris. Te présenter au Vatican. Quel rêve ! Tu visiteras aussi le Musée des Officiers et la Tombe d'Alexandre le Grand, qui est aussi à Lutèce. Après tu iras au Saint Sépulcre. C'est ainsi que ça doit être. Aucun jeune homme de bonne naissance ne peut manquer son rendez-vous avec Paris.<sup>1826</sup>

Le passage à Paris est perçu comme incontournable par Luisita, et en présentant la capitale de la France comme synonyme de bon goût et de culture, elle reconduit la logique coloniale hiérarchisant les populations, les cultures, les épistémès et les lieux. Par ailleurs, si elle tente de paraître cultivée en utilisant le terme latin pour désigner Paris, elle commet deux erreurs. La première consiste à prétendre que le tombeau d'Alexandre Le Grand se trouve à Paris, alors qu'il n'a jamais été retrouvé, et la seconde consiste à localiser le Saint Sépulcre dans cette même ville, alors qu'il est censé se trouver à Jérusalem. Ainsi, Paris fait office d'espace métaphorique pour reprendre la terminologie de Christian Biet et de Christophe Triau<sup>1827</sup>, réceptacle de projections idéalistes. Paris n'est alors pas une simple capitale dans la bouche de Luisita, elle représente, à mon sens, toute l'Europe, perçue dans une perspective coloniale comme le centre du monde, de la culture, de la civilisation. D'ailleurs, il ne s'agit pas seulement pour Benito d'aller à Paris, sa tante lui suggère également de se rendre dans les palais de Vienne et au Vatican.

Cette idéalisation de l'Europe et la croyance en sa supériorité passent également, dans les remarques de Luisita, par une négation de l'Histoire. En effet, elle demande à Julián de ne pas lui parler de la poudre, car « c'est une invention

---

<sup>1826</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 264. « Podrás ir a París. A presentarte al Vaticano, ¡Qué sueño! También visitarás el Museo de los Oficios y la Tumba de Alejandro el Grande, que también está en Lutecia. Después irás al Santo Sepulcro. Así debe ser. Ningún joven de buena cuna puede faltar a su cita con París ». Je traduis.

<sup>1827</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.

de l'Empire de Chine pour le loisir des dames et des Mandarins »<sup>1828</sup>, et le Client I lui rétorque que « la poudre est arrivée après en Occident »<sup>1829</sup>. Or, Luisita refuse d'entamer une discussion avec le Client I, sûrement parce qu'il a l'air d'appartenir à une classe sociale inférieure, mais peut-être aussi parce que ses considérations sur l'Empire de Chine la gênent. Or, cette gêne s'explique, selon moi, par une réinvention historique, pierre angulaire de l'eurocentrisme. En effet, comme le fait remarquer Enrique Dussel<sup>1830</sup>, l'hégémonie économique, scientifique et technique occidentale n'a que deux cents ans, et ne date pas, contrairement à ce que les manuels scolaires peuvent tendre à faire croire, de la Grèce antique. Tout d'abord, l'Occident est, selon lui, une invention idéologique construite à la Renaissance italienne, reconfigurant l'Histoire et la Géographie, pour faire fusionner le monde grec, latin et chrétien. Une telle reconfiguration est, selon le philosophe argentin, une appropriation purement européenne de la Grèce antique, réappropriation qui nie l'influence helléniste et byzantine dans la construction du monde musulman. Ensuite, toujours selon Enrique Dussel<sup>1831</sup>, l'hégémonie économique de l'Europe n'émerge qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, il remarque que, contrairement à ce que prétend Max Weber, jusqu'à cette période, l'Europe souffre d'un sérieux sous-développement, qu'elle ne peut vendre aucun produit important à l'Inde ou à la Chine, Chine pourtant considérée, même par les Européens de l'époque, comme une puissance économique, politique et culturelle significative, à tel point qu'Adam Smith lui-même la prend en exemple. Selon Enrique Dussel, l'Europe exclue et en périphérie des grands circuits commerciaux, parvient relativement à s'intégrer au circuit commercial chinois à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Si elle n'a toujours rien à vendre à la Chine, elle peut désormais lui acheter des produits grâce à l'argent latino-américain, notamment péruvien et mexicain. Il faut alors attendre, selon lui, le XIX<sup>e</sup> siècle et la Révolution industrielle pour que l'Europe supplante enfin la Chine et se hisse au centre des échanges commerciaux. Cependant, il constate que l'eurocentrisme de la modernité tend à effacer de l'Histoire l'importance économique et politique qu'a pu avoir l'Empire de Chine, pour faire de l'Europe le centre immémorial du monde. Enfin, le philosophe argentin, s'appuyant sur les travaux de Joseph Needham<sup>1832</sup>, souligne que « la Chine avait des siècles d'avance

---

<sup>1828</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 267. « Es un invento de la China Imperial para el recreo de damas y mandarinos ». Je traduis.

<sup>1829</sup> *Ibid.* « Después la pólvora pasó a Occidente... ». Je traduis.

<sup>1830</sup> Enrique Dussel, « Europa, modernidad y eurocentrismo », *op. cit.*

<sup>1831</sup> Enrique Dussel, *op. cit.*

<sup>1832</sup> Voir, notamment, Joseph Needham, *Science and Civilisation in China : Volume 1, Introductory Orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

sur l'Europe d'un point de vue politique, commercial et même scientifique »<sup>1833</sup>. Il rappelle, notamment, les écrits de Marco Polo et la description qu'il fait des villes chinoises, bien en avance, selon l'explorateur, sur Venise, de par la richesse et la technologie qui s'y trouvaient notamment « l'imprimerie, le papier, les billets, la boussole, la poudre à canon, les textiles en soie, la porcelaine à usages divers »<sup>1834</sup>. Ainsi, en refusant d'entendre parler de la poudre à canon et de l'Empire de Chine, il me semble que Luisita reproduit la reconfiguration historique et l'eurocentrisme de la modernité/colonialité.

De plus, Luisita semble nostalgique du temps de la colonisation. Tout d'abord, elle se vante auprès de Julián d'appartenir à une famille proche de Hernán Cortés, comme je l'ai déjà souligné. Ensuite, elle feint de ne pas avoir entendu parler de l'Indépendance mexicaine, lorsqu'elle demande : « Quelle Indépendance ? » à Julián et qu'il s'offense en rétorquant : « Comment !? Eh bien l'Indépendance nationale du Mexique ! L'Indépendance de ceux du quinze septembre, du *grito*, comment ça, quelle indépendance ? »<sup>1835</sup>. Ensuite, Luisita se désole que l'Empereur Maximilien ait été guillotiné. Julián lui fait remarquer qu'il n'a pas été guillotiné, mais fusillé, et elle s'indigne en s'exclamant : « Nous ignorons tout, et nous avons tué Sa Majesté Impériale comme n'importe quel vulgaire soldat »<sup>1836</sup>. Or, je rappelle que l'Empereur Maximilien obtient le trône suite à l'invasion de la République indépendante du Mexique par la France et l'Espagne au cours de l'hiver 1861-1862 et suite à l'alliance de Napoléon III avec des monarchistes, *criollos*<sup>1837</sup> pour la plupart, hostiles à la République. S'il est exécuté en 1867 par les Insurgés, le Second Empire mexicain dure cinq ans et s'illustre comme une tentative française, soutenue par l'Espagne, le Royaume-

---

<sup>1833</sup> Enrique Dussel, *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*, *op. cit.*, p. 146. « China se había adelantado en siglos a Europa de un punto de vista político, comercial, tecnológico y hasta científico ». Je traduis.

<sup>1834</sup> *Ibid.*, p. 288. « había imprenta, papel, papel moneda, brújula, pólvora, textiles de seda, porcelana para diversos fines ». Je traduis.

<sup>1835</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II*, *op. cit.*, p. 265. « ¡Cómo! Pues de la Independencia nacional de México. De los del quince de septiembre, de los del grito, vaya, ¿cómo de que cuál independencia? ». Je traduis.

<sup>1836</sup> *Ibid.* « Pero nosotros ignoramos todo y a Su Majestad Imperial la matamos como a cualquier soldado retinto ». Je traduis.

<sup>1837</sup> Terme désignant les descendants d'Espagnols, nés au Mexique, et grands propriétaires terriens.

Uni, la Belgique, l'Autriche et la Prusse, de renversement de la République mexicaine.<sup>1838</sup>

Par ailleurs, le Client II reproduit dans son discours, non seulement, une logique coloniale, mais également un sexisme. Je voudrais alors partir de ce second point, qui m'amènera ensuite logiquement à montrer comment la logique coloniale et patriarcale s'imbriquent, s'entremêlent. Ainsi, le Client II cherche une nouvelle tête pour son épouse et déclare à Julián : « Hé camarade ! Quel genre de tête tu as là ? Tu en aurais une de femme qui soit présentable ? Tu me comprends, pas vrai ? »<sup>1839</sup>. Puis, il continue : « Maintenant, mon ami, j'aimerais que tu m'aides pour le problème avec ma femme. Tu comprends, quand on change de position sociale, on doit changer, tu me comprends, pas vrai ? »<sup>1840</sup>. Le Client II est, depuis peu, un des nouveaux représentants d'un parti politique qu'il appelle simplement « le Parti » et qui semble tirer ses origines de la Révolution mexicaine. En effet, lorsque le Client I lui suggère de ne pas acheter la tête de la demoiselle Ulloa, car elle est « contre-révolutionnaire »<sup>1841</sup>, le Client II lui rétorque : « Ne vous y fiez pas camarade, le Parti a beaucoup évolué, et on ne se crêpe plus le chignon pour la Révolution, il faut donner bonne impression aux puissances étrangères »<sup>1842</sup>. C'est alors à ce titre qu'il me semble que le Client II est membre du PRI. Plus qu'un membre, il s'agit d'un élu, comme en attestent les propos suivants : « J'ai gagné jusqu'à la confiance de mes concitoyens à la sueur du front, en sachant les écouter »<sup>1843</sup>. Or, cette nouvelle position sociale l'amène sur le marché de la Lagunilla pour trouver une nouvelle tête à son épouse, à l'image de nombreux autres politiciens, comme le fait remarquer Julián en commentant : « J'ai déjà reçu quelques nouveaux clients et j'ai déjà vendu des petites choses aux gens d'en haut »<sup>1844</sup>. J'aimerais alors noter que le Client II

---

<sup>1838</sup> À ce sujet voir : Emmanuel Domenech, *L'Empire au Mexique et La Candidature d'un Prince Bonaparte au trône mexicain*, États-Unis, Wentworth Press, 2018, et Émile Masseras, *Un Essai d'Empire au Mexique*, Londres, Forgotten Books, 2018.

<sup>1839</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II*, *op. cit.*, p. 268. « A ver, compañero, ¿qué cabezas tienen por aquí? ¿Tienes alguna de mujer que sea presentable? Tú me entiendes, ¿verdad? ». Je traduis.

<sup>1840</sup> *I Loc. cit.*, p. 270. « Ahora, manito, quiero que me ayudes con el problema de mi señora. Tú me comprendes, cuando uno cambia de posición, pues tiene uno que cambiar. Tú me entiendes, ¿verdad? ». Je traduis.

<sup>1841</sup> *Ibid.* p. 271. « Contrarevolucionaria ». Je traduis.

<sup>1842</sup> *Ibid.* « No se crea, compañero, el Partido ha evolucionado mucho, ya la Revolución no son las greñas, hay que dar buena impresión a las potencias extranjeras ». Je traduis.

<sup>1843</sup> *Loc. cit.*, p. 270. « Hasta la confianza de mis conciudadanos me la he ganado a pulso, por saberlos escuchar ». Je traduis.

<sup>1844</sup> *Loc. cit.*, « He recibido ya a algunos clientes nuevos y he vendido algo para los de arriba ». Je traduis.

n'achète pas de nouvelle tête pour lui, mais pour celle qui s'affiche à ses côtés dans les événements officiels tels que « le quinze septembre au Palais National »<sup>1845</sup>, « la distribution de cadeau du réveillon »<sup>1846</sup>, ou encore lorsqu'il sera président, « peut-être au prochain sexennat »<sup>1847</sup>, et qu'il agitera « la Cloche de Dolores »<sup>1848</sup>. Chona, l'épouse du Client II, n'est pas l'égale de son mari, elle fait figure d'ornementation, n'est qu'une beauté plastique aux bras d'un élu, et doit faire bonne figure tout en se taisant. À ce propos, le Client II explique à Julien qu'il aime les femmes aux bouches charnues, mais qui ne parlent pas.<sup>1849</sup> Il insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur l'importance, pour lui, des bouches généreuses, et regrette que celle de la demoiselle Ulloa soit si fine, il déclare : « Je n'aime pas sa bouche si petite... »<sup>1850</sup>, et « Si seulement elle avait un peu plus de bouche »<sup>1851</sup>. Enfin, une fois achetée, Julián lui explique que la tête de la demoiselle Ulloa ne parle qu'en français, ce qui ravit le Client II, y voyant un bon prétexte pour obliger sa femme à se taire. Il s'exclame, en effet : « Je suis né avec de la chance ! »<sup>1852</sup>. Or, cette injonction au silence et cette réduction à un corps plastique me font penser aux propos de Rae Langton<sup>1853</sup> sur l'objectivation du corps des femmes. La philosophe australo-britannique complète, en effet, les remarques de Martha Nussbaum<sup>1854</sup> qui établissent sept caractéristiques principales à l'objectivation des femmes par le patriarcat et qui précisent qu'objectivation ne rime pas avec déshumanisation. Ainsi, pour Rae Langton, si certes, l'objectivation des femmes peut, entre autres, prendre la forme d'une interchangeabilité ou d'une violabilité des femmes, elle se manifeste, également, par leur réduction à leur corps ou à une partie de leur corps, à leur apparence, et par leur réduction au silence. Ce réductionnisme des femmes à leur corporéité est

---

<sup>1845</sup> *Loc. cit.*, « quince de septiembre en el Palacio Nacional ». Je traduis. Le 15 septembre au soir, le président lance le cri d'Indépendance, pour célébrer l'Indépendance du Mexique.

<sup>1846</sup> *Loc. cit.*, « reparto de la Nochebuena ». Je traduis.

<sup>1847</sup> *Loc. cit.*, « a lo mejor es en el próximo sexenio ». Je traduis.

<sup>1848</sup> *Loc. cit.*, « la Campana de Dolores ». Je traduis. Le 15 septembre 1810 le curé Miguel Hidalgo y Costilla lance un appel à sédition depuis le village Dolores, et sonne la cloche. Depuis 1843, chaque 15 septembre, le président sonne la cloche de Dolores pour célébrer l'Indépendance nationale.

<sup>1849</sup> Voir la réplique du Client II : « ¡Boconas, compañero, pero que no hablen! ». Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 269.

<sup>1850</sup> *Loc. cit.* « no le gusta su boca tan chica... ». Je traduis.

<sup>1851</sup> *Loc. cit.* « Ojalá tuviera un poco más de boca ». Je traduis.

<sup>1852</sup> *Ibid.*, p. 270. « Nací con suerte ». Je traduis.

<sup>1853</sup> Rae Langton, *Sexual Solipsism : Philosophical Essays on Pornography and Objectification*, Oxford; New York, OUP Oxford, 2009.

<sup>1854</sup> Martha Nussbaum, « Objectification », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 24 / 4, 1995, p. 249–291.

également considéré par Sandra Bartky<sup>1855</sup> comme l'une des caractéristiques principales de la société patriarcale. En effet, selon elle, à l'instar des ouvriers aliénés par le capitalisme, les femmes sont aliénées par le patriarcat qui les identifie uniquement à leur corps et non à leur esprit, ou à leur personnalité. Une femme n'est donc qu'un corps, n'est que matière. Pour Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts<sup>1856</sup>, le *male gaze*, autrement dit le regard masculin, qu'il soit direct ou indirect, est l'une des modalités de cette objectivation des femmes et de ce réductionnisme à leur corps. Ce *male gaze* peut prendre plusieurs modalités. Il peut s'agir d'un regard approuvateur ou réprobateur quant à l'apparence d'une femme, ou d'un commentaire sur son physique, lui rappelant quelle devrait être son apparence pour plaire à celui qui se permet le commentaire en question. Enfin les médias et la publicité véhiculent également des images sexualisées du corps féminin, s'érigeant en modèle à imiter et servant d'injonction normative. Les femmes sont alors, non seulement, réduites à un corps-objet, mais plus particulièrement à un corps-objet de désir. Or, si, dans *Benito Fernández*, les corps en général sont des objets, des produits commercialisables, comme je l'ai déjà commenté, il me semble que le corps féminin l'est spécifiquement et que les remarques du Client II témoignent de cette spécificité. En effet, le fait qu'il achète une tête pour son épouse, et à sa place, le fait qu'il commente cette tête en fonction de ses goûts à lui, et qu'il sexualise cette tête en insistant sur la taille de la bouche, témoignent, il me semble, de ce que Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts appellent le *male gaze*, à savoir l'objectivation et la sexualisation du corps féminin par le regard masculin. Par ailleurs, Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts remarquent que le regard masculin objectivant et sexualisant peut être intériorisé par les femmes elles-mêmes qui se traitent alors comme des objets à contempler ou à consommer. Mona Chollet<sup>1857</sup>, dans son ouvrage *Beauté fatale*, s'intéresse également à cette auto-objectivation et considère, notamment, que la chirurgie esthétique en est un symptôme. Elle reprend les analyses de Nina Power<sup>1858</sup> pour montrer comment le corps des femmes « est raboté, artificialisé, mis aux normes, tandis que la subjectivité s'évanouit »<sup>1859</sup>, comment le recours à la chirurgie esthétique est tellement normalisé que dans certains milieux, des adolescentes demandent, par exemple, comme cadeau d'anniversaire une

---

<sup>1855</sup> Sandra Lee Bartky, *op. cit.*

<sup>1856</sup> Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts, *op. cit.*

<sup>1857</sup> Mona Chollet, *Beauté fatale*, Paris, Zones, 2012.

<sup>1858</sup> Nina Power, *La Femme unidimensionnelle*, 1, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, 128 p.

<sup>1859</sup> *Ibid*, p. 74.



augmentation mammaire. Concernant la chirurgie esthétique, Naomi Wolf<sup>1860</sup> remarque que les décès ou les souffrances liés aux opérations esthétiques sont passés sous silence ou minimisés, car il est normal que les deux vocations des femmes, enfanter et être belles, soient douloureuses et il est malvenu qu'elles s'en plaignent. Plus encore, nommer les conséquences, parfois létales de telles opérations, reviendrait peut-être à dénormaliser de telles pratiques, ou à faire naître un soupçon quant à la misogynie et au sexisme qui les entourent. Enfin, elle note que lorsque les conséquences fatales de telles opérations chirurgicales sont mentionnées, par la presse notamment, la victime est personnellement tenue pour responsable de son décès, alors qu'elle ne fait que répondre aux injonctions sociétales. Il s'agit alors, selon Naomi Wolf, d'une stratégie de dissimulation tant de la responsabilité sociétale que du caractère misogyne de ses injonctions à la beauté normative. Si j'évoque ce dernier point, c'est qu'il me semble que la greffe de tête, et notamment la greffe de la tête de la demoiselle Ulloa sur le corps de Chona, peuvent renvoyer, dans l'esprit du spectateur, à la chirurgie esthétique. Non seulement le Client II achète une tête pour sa femme afin que son corps corresponde davantage à la norme sociale, comme il pourrait lui offrir un lifting ou une rhinoplastie, mais l'opération chirurgicale est, à mon sens, suggérée, lorsque Julián coud, à l'aide de fil et d'une aiguille, une nouvelle tête sur la nuque de Benito. Ainsi, il me semble que le Client II éclaire d'un nouvel angle l'objectivation des corps induite par le commerce de Julián et exhibe son caractère misogyne et patriarcal.

Par ailleurs, je voudrais insister sur le fait que le Client II achète à Chona la tête de la demoiselle Ulloa, précisément, car cette dernière est blanche. Or, comme le fait remarquer Hugo de Burgos :

La domination coloniale en Amérique latine ne se limite pas aux domaines économiques, politiques, militaires, religieux et sociaux. Sa grande puissance colonisatrice a également touché les aspects primordiaux de la conscience des peuples colonisés, transformant profondément l'expérience de l'appréciation esthétique [...].<sup>1861</sup>

---

<sup>1860</sup> Naomi Wolf, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women (Paperback)* - Common, New-York, Harper Perennial, 2002.

<sup>1861</sup> Hugo De Burgos, « Racismo, Símbolos de la Belleza y Autoestima en El Salvador », *Identidades, La Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 1 / 1, 2010, p. 1. « El dominio colonial en América Latina no se limitó a los ámbitos económicos, políticos, militares, religiosos y sociales. Su gran poderío colonizador también llegó a dominar aspectos primordiales de la conciencia de los pueblos colonizados, transformando profundamente la experiencia de la apreciación estética [...] ». Je traduis.

Il précise, en effet, qu'avec la colonisation, une nouvelle stratification de la beauté humaine est introduite en Amérique latine, et que les indigènes, les personnes noires ou métisses sont considérées comme esthétiquement inférieures. Il note, d'ailleurs, que, dans les chroniques des colons, les indigènes sont décrits comme « laids, sales et diaboliques »,<sup>1862</sup> contrairement aux Européens chrétiens perçus comme « propres, beaux et saints »<sup>1863</sup>. Cette dévalorisation esthétique se retrouve, selon Jean-Luc Bonniol<sup>1864</sup>, tant dans les récits des explorateurs que dans ceux des Lumières. Il remarque, en effet, que, dans les écrits de Bougainville, les Noirs y sont qualifiés de hideux, ou encore d'affreux et que *l'Encyclopédie* compare la chevelure des Hottentots à une « toison remplie de crottes »<sup>1865</sup>, faisant alors de la « laideur »<sup>1866</sup> hottentote le paradigme de la « laideur africaine »<sup>1867</sup>. Selon Jean-Luc Bonniol, cette dépréciation esthétique se poursuit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, et il en prend pour preuve l'ouvrage de J.-J. Virey *Histoire naturelle du genre humain* qui, dans l'une de ses planches, superpose une tête de singe, d'une personne noire et d'une statue antique représentant Zeus. Cette superposition devait, d'une part, associer la personne noire à un orang-outang, et d'autre part, montrer comment l'esthétique et la culture vont de pair, « la beauté physique constituant pour lui l'apanage des nations les plus civilisées »<sup>1868</sup>. Selon Hugo de Burgos et Mónica G. Moreno Figueroa<sup>1869</sup> cette infériorisation esthétique a été intériorisée par les populations colonisées et la blancheur est toujours synonyme de beauté en Amérique latine. Je dirais que cette perdurance d'une stratification esthétique est l'une des conséquences de la colonialité du pouvoir qui hiérarchise les cultures et les épistémès, ainsi que les êtres en termes de degré civilisationnel, mais également en termes esthétiques. De plus, j'aimerais remarquer que, selon Jean-Luc Bonniol, cette hiérarchisation esthétique ne se limite pas à la couleur de peau, car celle-là est associée « à d'autres critères, touchant à la forme du visage et du corps, à la

---

<sup>1862</sup> *Ibid.*, p. 2. « feos, sucios y diabólicos ». Je traduis.

<sup>1863</sup> *Loc. cit.*, « limpios, bellos y santos ». Je traduis.

<sup>1864</sup> Jean-Luc Bonniol, « Beauté et couleur de la peau », *Communications*, vol. 60 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1995, p. 185-204.

<sup>1865</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1866</sup> *Loc. cit.*

<sup>1867</sup> *Loc. cit.*

<sup>1868</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1869</sup> Mónica G. Moreno Figueroa, « "Linda morenita" : El color de la piel, la belleza y la política del mestizaje en México », *Entretextos de la Universidad Iberoamericana*, vol. 4, 2012, p. 82-95.

couleur des yeux, à la couleur et à la texture des cheveux »<sup>1870</sup>. C'est alors que la blancheur est associée aux couleurs d'yeux clairs, aux cheveux blonds lisses et fins, en somme aux caractéristiques de la tête de la demoiselle Ulloa. En effet, Julián précise qu'il s'agit « d'un blond authentique »<sup>1871</sup> et vante « la qualité du cheveu »<sup>1872</sup>. Il précise « qu'il n'est pas sec ni cassé aux pointes »<sup>1873</sup> et compare sa douceur à « de la soie pure »<sup>1874</sup>, ce qui fait de la tête Ulloa la tête « la plus fine »<sup>1875</sup> qu'il possède. Jean-Luc Bonniol précise que la hiérarchisation esthétique se fonde sur la racialisation de la population mondiale, et que l'intériorisation de cette hiérarchisation se traduit par un désir de mimétisme avec la « race »<sup>1876</sup> blanche. Il donne plusieurs exemples de la manifestation de ce désir et notamment le défrisage douloureux des cheveux crépus, ou encore le blanchiment de la peau à base de crème. Il raconte, notamment, un rite initiatique congolais qui concerne les futures épouses. Ces dernières s'isolent pour entamer une métamorphose. Il s'agit, tout d'abord de brûler leur peau à base de produits détergents pour qu'une croûte apparaisse sur l'épiderme. Ensuite, elles rabotent leur peau pour procéder enfin au blanchiment grâce à des crèmes à base de cortisone. Si ce rituel se pratique spécifiquement au Congo, l'usage de crème blanchissante utilisant des corticoïdes est courant<sup>1877</sup> sur l'ensemble de la planète et même au Mexique comme en attestent l'article de Fabio Alexis de Ganges-López<sup>1878</sup>, les nombreuses marques vendant de tels produits, ou les tutoriels mis en ligne par des influenceuses pour en vanter les mérites<sup>1879</sup>. Si la vente de produits blanchissant la peau est lucrative, le désir mimétique passe, également, selon Hugo De Burgos, par une volonté d'« améliorer la race »<sup>1880</sup>, ce qui signifie,

---

<sup>1870</sup> Jean-Luc Bonniol, *op. cit.* p. 186.

<sup>1871</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras reunidas II*, *op. cit.*, p. 262. « rubio auténtico ». Je traduis.

<sup>1872</sup> *Loc. cit.* « la calidad del pelo ». Je traduis.

<sup>1873</sup> *Loc. cit.* « No está reseco ni partido en las puntas ». Je traduis.

<sup>1874</sup> *Loc. cit.* « seda pura ». Je traduis.

<sup>1875</sup> *Loc. cit.* « más fina ». Je traduis.

<sup>1876</sup> Les guillemets servent à exprimer qu'il s'agit d'une catégorie sociale et non ontologique.

<sup>1877</sup> Voir à ce propos le podcast de France culture « Le blanchiment de la peau : un obscur désir de clarté ». URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/le-blanchiment-de-la-peau-un-obscur-desir-de-clarte>, dernière consultation le 12/07/2020.

<sup>1878</sup> Fabio Alexis De Ganges López, « Cruz Salazar, Tania (2014), Las pieles que vestimos, corporeidad y prácticas de belleza en jóvenes chiapanecas. México, CESMECA-UNICACH/El Colegio de la Frontera Sur », *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 13 / 2, juin 2015, p. 185-188.

<sup>1879</sup> Je pense, notamment, à l'une des vidéos de la vlogueuse mexicaine Mariebelle Cosmetics ayant fait plus de trois millions de vues consultable sur l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vL3bscGhUTI>, dernière consultation le 01/07/2020.

<sup>1880</sup> Hugo De Burgos, *op. cit.*, p. 5. « Mejorar la raza ». Je traduis.

« s'éloigner des caractéristiques phénotypiques indigènes, noires ou métisses et s'approcher des caucasiennes »<sup>1881</sup> en se mariant et procréant avec une personne caucasienne. Or, cette « amélioration de la race »<sup>1882</sup> ne repose pas uniquement sur une recherche esthétique, selon Hugo De Burgos, mais également sur un désir d'ascension sociale pour les générations futures. Cette pratique remonte, pour lui, au XVI<sup>e</sup> dans toute l'Amérique latine et s'enracine dans le constat que « les fils des Espagnols avaient de plus amples avantages politiques, économiques et sociaux »<sup>1883</sup>. Il en conclut qu'« améliorer la race signifie aussi améliorer la classe et obtenir les bénéfices que cela implique »<sup>1884</sup>. Selon lui, les processus d'Indépendance n'ont pas mis un terme à la hiérarchisation raciale de la population, et à ce titre les diverses tentatives, toujours actuelles, d'« amélioration de la race », ou de blanchiment de la peau, sont autant de moyens « d'acquérir l'apparence des groupes dominants »<sup>1885</sup> pour précisément faire partie de la classe dominante. Ainsi, « dans la quête d'ascension sociale où la classe est associée à la race, certains se voient dans la désolante position d'auto-discrimination de leur propre héritage culturel et phénotypique indien, noir ou métis »<sup>1886</sup>. Or, il me semble que la démarche du Client II s'inscrit dans cette dynamique. En effet, il cherche, non seulement à conserver son nouveau statut social, mais également à s'élever encore plus haut dans la hiérarchie sociale, puisque, comme Julián le suggère, l'idée de briguer la présidence ne lui déplait pas. Or, pour ce faire, il a besoin que sa femme soit blanche. Par ailleurs, Hugo De Burgos reprend les analyses de Naomi Wolf<sup>1887</sup> pour qui la réduction des femmes à la beauté est une réaction du patriarcat suite à l'émancipation des femmes par le travail, le contrôle de la natalité et la libération sexuelle. En effet, enjoindre les femmes à des normes esthétiques inatteignables consiste, selon elle, en un levier efficace pour contrôler les femmes et les cantonner à une position de minorité. Or, selon Hugo de Burgos la prétendue supériorité esthétique de la blancheur et l'entremêlement de

---

<sup>1881</sup> *Loc. cit.*, « [...] alejarse de las características fenotípicas indígenas, negras o mestizas y acercarse a las caucásicas ». Je traduis.

<sup>1882</sup> Les guillemets servent à signifier que l'expression est moderne et coloniale.

<sup>1883</sup> Hugo De Burgos, *op. cit.*, p. 6. « Los hijos de los españoles tenían mayores ventajas políticas, económicas y sociales ». Je traduis.

<sup>1884</sup> *Ibid.*, p. 13. « Mejorar la raza también significa mejorar la clase, y obtener los beneficios que ello implica ». Je traduis.

<sup>1885</sup> *Loc. cit.*, « [...] adquirir la apariencia de los grupos dominantes ». Je traduis.

<sup>1886</sup> *Loc. cit.*, « En la búsqueda de la "clase" como concepto racial, algunos se ven en la desoladora posición de auto-discriminar su propia herencia cultural y fenotípica indígena, negra y mestiza[...] ». Je traduis.

<sup>1887</sup> Naomi Wolf, *op. cit.*

la classe avec la « race » fonctionne de manière analogue. En effet, le mythe de la beauté blanche « dans des sociétés où la majorité des habitantes a le teint châtain et où ses caractéristiques prédominantes ne sont pas caucasiennes »<sup>1888</sup> est un moyen de dévalorisation, pierre angulaire du maintien d'une domination blanche. Ainsi, si l'injonction à une beauté normative pour les femmes peut être considérée comme l'une des armes du patriarcat, l'association beauté/blancheur/classe sociale dominante me semble être celle de la modernité/colonialité. Il m'apparaît donc que la recherche du Client II ainsi que son discours exhibent l'une des modalités que prennent la colonialité du genre et le patriarcat moderne et colonial.

Enfin, je voudrais comparer le discours de Benito et Luisita, d'une part, à celui du Client II et de Victoria, d'autre part, pour montrer comment le premier repose sur une politique théo-logique de la connaissance et le second sur une politique organo-logique. En somme, il me semble que ces deux discours témoignent de la coexistence de la première et de la troisième forme de la modernité/colonialité. Pour ce faire, j'aimerais rappeler, brièvement, que la théo-politique de la connaissance est prise en charge, au XVI<sup>e</sup> siècle, par la péninsule ibérique et repose sur une christianisation des païens, quand l'organo-politique de la connaissance, elle, naît à la suite de la Seconde Guerre mondiale et est prise en charge par les États-Unis. Ainsi, Luisita et Benito semblent, tout d'abord, très attachés à l'Espagne. En effet, comme je l'ai déjà indiqué, ils revendiquent fièrement leur nom en précisant que leur « famille est une très vieille famille castillane »<sup>1889</sup> et que les Fernández sont arrivés en Amérique aux côtés d'Hernán Cortés. Ensuite, Luisita admire la famille Ulloa, une famille respectable, selon elle, venant également d'Espagne bien que la demoiselle Ulloa aime parler français. Or, Julián précise que la tête de la demoiselle Ulloa lui a été vendue par les tantes de la jeune femme en question et Luisita est elle-même la tante de Benito tout en faisant office de mère. Par ailleurs, Victoria ne fait pas mention de sa mère, mais de sa tante Chona. Peut-être alors que la surprésence des tantes ainsi que des origines espagnoles peuvent être interprétées de manière symbolique. Peut-être que ces tantes, ces mères de substitution, dont la parenté reste éloignée, rappellent l'ancienne Mère-Patrie éloignée, à savoir le Royaume Catholique d'Espagne dont le Roi nommait le Vice-Roi gouvernant la Nouvelle-Espagne. Plus encore, tant Luisita que Benito s'affichent comme catholiques. Benito

---

<sup>1888</sup> Hugo De Burgos, *op. cit.*, p. 14. « en sociedades donde la mayoría de sus habitantes tienen la tez morena y sus facciones no son predominantemente caucásicas ». Je traduis.

<sup>1889</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II*, *op. cit.*, p. 268. « una muy vieja familia castellana ». Je traduis.

déclare à sa tante : « Que Dieu puisse t'entendre, ma tante. Je promets que je serai le plus humble de ses servants et que je servirai la Sainte Mère Église Catholique »<sup>1890</sup>. Luisita lui répond, comme je l'ai déjà commenté, qu'il pourra, une fois qu'il aura acheté une tête, se rendre au Saint Sépulcre, ainsi qu'au Vatican. Par la suite, lorsque Julián leur propose une tête d'un des Enfants Héros, Luisita la refuse, car « le suicide est un péché mortel »<sup>1891</sup>. Enfin, une fois que Luisita et Benito achètent une tête, Luisita s'exclame : « Maintenant tu vas aller à Paris et te présenter au Vatican, tu y recevras la bénédiction de Sa Sainteté, pour faire bon usage de ta tête »<sup>1892</sup>. Lorsque Benito se fait coudre sa nouvelle acquisition, il change de personnalité, et repousse sa tante et ses interdits religieux. Il lui reproche notamment d'avoir pratiqué la maxime « Tu ne forniqueras point »<sup>1893</sup>. Ainsi, parce que les Hernández incarnent les valeurs chrétiennes et insistent sur leur attachement au temps de la colonisation et à leurs origines espagnoles, il me semble qu'ils peuvent symboliser la rhétorique et la logique de la première forme de la modernité/colonialité. En revanche, Victoria et le Client II témoignent d'un intérêt particulier pour les États-Unis qu'ils prennent pour modèle. En effet, le Client II affirme que le Parti ne se revendique plus de la Révolution mexicaine, bien qu'il en soit issu, afin de pouvoir plaire aux puissances étrangères et plus particulièrement « aux *gringos* »<sup>1894</sup>. Il défend également, face au mépris de Luisita, un certain Lewis, directeur d'un hôtel qu'il estime être un *gringo* « extrêmement sympathique, bon buveur et mauvais perdant, mais on ne peut pas tout avoir »<sup>1895</sup>. Ensuite, Victoria demande à Julián s'il n'a pas la tête d'Ava Gardner, l'actrice de « *Bobwani Junction* »<sup>1896</sup>. Elle se plaint que son père se soit « arrêté au temps de Tom Mix »<sup>1897</sup> et raconte que sa tante Chona

---

<sup>1890</sup> *Ibid.*, p. 264. « Dios te oiga, tía. Y te prometo que seré el más humilde de sus siervos y que serviré a la Santa Madre Iglesia Católica ». Je traduis.

<sup>1891</sup> *Ibid.*, p. 266. « El suicidio es un pecado mortal ». Je traduis.

<sup>1892</sup> *Ibid.*, p. 278. « Ahora irás a París y te presentarás en el Vaticano y recibirás la bendición de Su Santidad, para que hagas buen uso de tu cabeza ». Je traduis.

<sup>1893</sup> *Ibid.*, p. 282. « ¡ No fornicarás! ». Je traduis.

<sup>1894</sup> *Ibid.*, p. 271. « À los gringos ». Je traduis. Le terme *gringo* est utilisé, au Mexique, pour désigner les Étatsuniens, une première rumeur raconte qu'il tire son origine de la Guerre de 1846-1848 opposant le Mexique aux États-Unis, car l'uniforme des Américains était vert, et *gringo* viendrait alors de *green go home*. Une seconde rumeur raconte que lors de cette même guerre, les soldats américains chantaient la chanson de Robert Burns « green grow the rashes, O », d'où l'origine du terme *gringo*. Mais le mot prend sa source en Espagne, plusieurs siècles avant et désigne les étrangers en général. Voir à ce sujet Charles E. Ronan « ¿ Qué significa gringo ? » *Historia Mexicana*, vol. 8 / 4, 1959, p. 549-556.

<sup>1895</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, « Es rete simpático, buen bebedor y mal perdedor, pero no se puede pedir todo a la vez ». Je traduis.

<sup>1896</sup> *Ibid.*, p. 277-278. « *Bobwani Junction* ». Je traduis.

<sup>1897</sup> *Ibid.*, p. 278. « Se quedó en los tiempos de Tom Mix ». Je traduis.

a été très fâchée de voir son mari lui offrir la tête de la demoiselle Ulloa, mais qu'elle était ensuite ravie d'aller au *Beauty Parlor*. Ainsi Victoria accumule les références hollywoodiennes et insère même dans sa propre langue des mots anglais<sup>1898</sup>. C'est cette modélisation de la culture, de l'économie et de la politique américaines qui m'invite à penser que Victoria et le Client II peuvent incarner symboliquement la troisième forme de la modernité/colonialité. Or, selon Walter Mignolo, les trois phases de la modernité/colonialité sont accumulatives et non successives, tout comme le discours de Benito et Luisita, d'une part, et de Victoria et le Client II, coexistent.

Ainsi, il me semble que les différents personnages véhiculent dans leurs répliques une conception moderne, coloniale et patriarcale. J'aimerais alors, désormais, montrer comment l'architextualité, la métatextualité et la métathéâtralité sont également au cœur de la structure de *Benito Fernández*, et comment elles sont les ressorts d'une mise en crise de la colonialité du pouvoir et du patriarcat moderne et colonial.

### 2.3.2.2. *Architextualité, métatextualité et métathéâtralité de Benito Fernández d'Elena Garro*

Je vais, désormais, tâcher de rendre compte de la manière dont procèdent la transtextualité et la métathéâtralité dans *Benito Fernández* d'Elena Garro. Avant toute chose, j'aimerais souligner qu'il y a, à trois reprises, une mise en abîme du dispositif spectaculaire, à savoir que des personnages, dans un espace délimité, parlent et agissent face à d'autres personnages qui les observent. Cette mise en abîme se déploie, premièrement, lorsque Benito et Luisita s'approchent du stand de Julián et entrent en transaction avec le commerçant. En effet, le Client I, qui souhaitait acheter la tête de la demoiselle Ulloa, mais n'en avait pas les moyens, se place en retrait et observe la transaction : « *Entre Benito Fernández sans tête, accompagné de sa tante Luisita. Lentement, ils se dirigent au stand de Julián. Le Client I se met sur le côté* »<sup>1899</sup>, « *Julián les regarde. Le Client I respectueux, en silence, les laisse avancer* »<sup>1900</sup>, « *le Client I reste sur le côté à regarder la tête blonde de la demoiselle Ulloa* »<sup>1901</sup>,

---

<sup>1898</sup> Mon expérience personnelle atteste qu'à Mexico, encore aujourd'hui, il est de coutume, dans certains milieux sociaux, d'introduire des mots anglais dans la conversation. Il me semble que cette habitude repose, d'une part, sur la volonté de témoigner à un interlocuteur de la maîtrise de l'anglais, et d'autre part, sur la croyance que les États-Unis sont un modèle politique, culturel et économique à imiter.

<sup>1899</sup> Elena Garro « Benito Fernández », *Obras Reunidas II*, op. cit., p. 263. « *Entra Benito Fernández sin cabeza, lo acompaña su tía Luisita. Pausadamente se dirigen al puesto de Julián. El Cliente I se hace a un lado* ». Je traduis.

<sup>1900</sup> *Ibid.*, p. 264. « *El Cliente I, respetuoso y en silencio, los deja avanzar* ». Je traduis.

<sup>1901</sup> *Ibid.*, p. 265. « *El Cliente I se queda a un lado, mirando la cabeza rubia de la señorita Ulloa* ». Je traduis.

« le Client I écoute Julián, Benito et Luisita avec attention »<sup>1902</sup>. Luisita, Benito et Julián échangent trente-quatre répliques avant que le Client I ne sorte de sa position d'observateur pour prendre part à la conversation, mais cette interruption est mal vécue par Luisita qui l'exclut aussitôt de l'échange et le renvoie à sa condition de spectateur. Elle dit, en effet : « Mais qui est cet homme ? Pourquoi se mêle-t-il de conversations qui ne le regardent pas ? »<sup>1903</sup>. Suite à cette remarque, le Client I garde le silence, et sept répliques plus loin, la didascalie mentionne qu'il « *retourne à sa place* »<sup>1904</sup>. Cette indication scénique est problématique, car il n'est pas mentionné que le Client I ait changé de place, mais je peux supposer que son intervention dans la conversation entre Benito, Luisita et Julián a entraîné un mouvement de sa part, et que sept répliques après avoir été vilipendé par Luisita, il regagne sa position d'extériorité et d'observateur. Il n'interviendra que neuf répliques après être retourné à sa place, lorsque Julián propose à Luisita et Benito la tête de la demoiselle Ulloa. À ce moment précis, le Client I entre à nouveau dans l'échange et s'exclame : « Cette tête est celle d'une femme, à aucun moment elle ne sera utile au jeune homme »<sup>1905</sup>. Je constate donc la présence d'une première mise en abîme du dispositif spectatorial, où le Client I est témoin de la scène de transaction entre Benito, Luisita et Julián. Cette scène est interrompue par l'entrée du Client II qui achète la tête de la demoiselle Ulloa, et cette intrusion sort le Client I de sa position d'observateur extérieur, puisqu'il tente de dissuader le Client II de faire l'acquisition de la tête qu'il convoite également. Lorsque le Client II repart, une fois la transaction effectuée, le Client I se transforme, à nouveau, en spectateur de l'échange entre les trois autres personnages. Il ne prendra la parole qu'à une seule reprise dans ce qui ressemble à un aparté : « Toujours la barrière de l'argent. L'unique manière de l'abolir c'est d'en avoir beaucoup, autant qu'en avait le révolutionnaire qui est parti avec la tête des rêves... »<sup>1906</sup>. Enfin, la troisième mise en abîme concerne la transaction de Victoria. Lorsque le personnage féminin entre en scène, le Client I échange avec lui quelques répliques que voici : « Vicky ? Ce n'est pas un prénom américain ça ? »<sup>1907</sup>, « Moi, si. C'est Perséphone ! »<sup>1908</sup>. Puis, il garde le silence pendant que

---

<sup>1902</sup> *Ibid.*, p. 267. « *El Cliente I escucha a Julián, a Benito y a Luisita con atención* ». Je traduis.

<sup>1903</sup> *Loc. cit.*, « Pero ¿quién es este hombre? ¿Por qué se mezcla en las conversaciones ajenas? ». Je traduis.

<sup>1904</sup> *Loc. cit.*, « *regresa a su lugar* ». Je traduis.

<sup>1905</sup> *Ibid.*, p. 268. « Esa cabeza es de mujer, de ninguna manera le sería útil al joven... ». Je traduis.

<sup>1906</sup> *Ibid.*, p. 275. « Siempre la barrera del dinero. La única manera de abolirla es teniendo mucho, tanto como tenía el revolucionario que se llevó la cabeza de los sueños... ». Je traduis.

<sup>1907</sup> *Ibid.*, p. 276. « ¿Vicky? ¿Qué no es un nombre americano? ». Je traduis.

<sup>1908</sup> *Ibid.*, p. 277. « Yo sí. ¡Es Perséfone! ». Je traduis.



les autres personnages échangent trente-quatre répliques. Il ne sortira de son mutisme que lorsque Victoria raconte que le Client II est son oncle. À ce moment-là, le Client I lui demande : « Où vit votre tante, mademoiselle Vicky ? »<sup>1909</sup>. Lorsqu'il obtient l'adresse, il dit à l'assemblée : « À bientôt, don Julián, à bientôt doña Luisita, je vais guetter la maison bleue, avec la piscine et les deux rampes, pour voir si j'arrive à voir quelque chose du Royaume des Ombres et des Rêves... »<sup>1910</sup>. Ce sont donc ces trois positions de retrait et d'observation du Client I qui m'invitent à évoquer la métathéâtralité. Bien évidemment, il ne s'agit pas, à proprement parler, de théâtre dans le théâtre, mais l'analogie du dispositif spectatorial théâtral et de la position d'observation et d'écoute du Client I, m'invite à penser qu'il y a bien une sorte de mise en abîme du théâtre lui-même. Cette hypothèse me semble étayée par la didascalie suivante : « *Julián soulève une [ tête ] et la montre au public qui passe indifférent* »<sup>1911</sup>. J'y note l'utilisation du terme public pour qualifier les passants, donnant l'impression que Julián fait un spectacle, se met en scène. Cette théâtralité du personnage est, selon moi, accentuée par ses répliques, telles que : « Des têtes ! Des têtes ! Les meilleures de Mexico ! Des têtes pas chères ! »<sup>1912</sup>, « Ici des têtes ! Changez de tête pour que la chance tourne ! Nouvelle tête, nouvelle année ! Les têtes de la chance : De jeunes têtes ! »<sup>1913</sup>, « Têtes de la chance ! Des têtes ! »<sup>1914</sup>, « Des têtes pour tous les goûts et tous les besoins. Des têtes pour toutes les occasions et à des prix modiques. Têtes libérales et têtes réactionnaires ! Des têtes ! »<sup>1915</sup>, « Ici j'ai les têtes les plus illustres de l'Empire ! Des têtes ! »<sup>1916</sup>. Ces phrases, criées à tue-tête, faites pour appâter le chaland, ressemblent à des phrases apprises par cœur qui auraient fait leurs preuves dans le passé. Or, non seulement la mémorisation d'un texte, répété, ensuite, face au public fait écho au texte du comédien, mais l'idée qu'une phrase type produise systématiquement un effet sur le public peut faire penser aux *lazzi* de la *commedia dell'arte*.

<sup>1909</sup> *Ibid.*, p. 281. « ¿Dónde vive su tía Chona, señorita Vicky? ». Je traduis.

<sup>1910</sup> *Ibid.*, p. 282. « Hasta luego, don Julián, hasta luego, doña Luisa, voy a rondar la casa azul, con la piscina y las dos rampas, para ver si alcanzo a ver algo del Reino de las Sombras y de los Sueños... ». Je traduis.

<sup>1911</sup> *Ibid.*, p. 261. « Julián levanta una y la muestra al público que pasa indiferente ». Je traduis.

<sup>1912</sup> *Ibid.*, p. 262. « ¡Cabezas! ¡Cabezas! ¡Las mejores de México! ¡Baratas las cabezas! ». Je traduis.

<sup>1913</sup> *Loc. cit.*, « ¡Acá las cabezas! ¡Cambie su cabeza para cambiar su suerte! ¡Cabeza nueva, año nuevo! ¡Las cabezas de la suerte! ¡Cabezaaas, joven! ». Je traduis.

<sup>1914</sup> *Loc. cit.*, « ¡Cabezaaas de la suerte! ¡Cabezas! ». Je traduis.

<sup>1915</sup> *Ibid.*, p. 264. « ¡Cabezas para todos los gustos y todas las necesidades! ¡Cabezas para todas las ocasiones a precios módicos! ¡Cabezas liberales y cabezas reaccionarias! ¡Cabezas! ». Je traduis.

<sup>1916</sup> *Ibid.*, p. 265. « ¡Aquí tengo las cabezas más ilustres del Imperio! ¡Cabezas! ». Je traduis.

Cette association entre les répliques de Julián et les *lazzi* n'est pas anodine. En effet, elle est, selon moi, d'autant plus pertinente que les têtes vendues et cousues par Julián sont, à mon sens, analogiques avec le masque du personnage de théâtre. Je voudrais, tout d'abord, partir de considérations étymologiques. Le terme « personnage » en français et « *personaje* » en espagnol, peuvent avoir plusieurs origines étymologiques, dont la première serait le substantif grec *prosôpon*. Or, ce terme est polysémique, comme le souligne Frédérique Ildefonse<sup>1917</sup> qui en reprend les définitions données par Pierre Chantraine dans son *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de 1975, que voici : « visage, devant, façade, expression du visage, masque, personnage d'une pièce de théâtre, caractère, personne »<sup>1918</sup>. Françoise Létoublon<sup>1919</sup> constate également la polysémie du terme et précise que le sens de masque et de personnage sont postérieurs à celui de visage. En effet, elle remarque que le sens de masque n'est pas attesté avant le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., contrairement à celui de visage. Certes, comme elle le remarque :

l'ordre d'apparition des sens associés aux différents lexèmes dans les textes n'est pas un critère sûr de l'ordre de filiation sémantique, mais c'est le seul critère objectif sur lequel on puisse fonder une histoire de la langue qui se veuille scientifique.<sup>1920</sup>

Frédérique Ildefonse confesse ne pas savoir comment le terme *prosôpon* prend progressivement le sens de masque, mais elle remarque que l'évolution du terme n'a rien de surprenant, car le masque est, selon elle, « un second visage »<sup>1921</sup>. Elle rappelle, en effet, que dans la Grèce antique, lors des cérémonies religieuses et dramatiques, on couvre son visage de masques, « faits de chiffons stuqués ou d'une carcasse de bois mince recouverte de plâtre, peut-être encore de cire »<sup>1922</sup>, afin de « grandir les personnages et [de] les rendre plus fascinants »<sup>1923</sup>. Elle note d'ailleurs que lorsque la tragédie, après Eschyle, compte plusieurs

---

<sup>1917</sup> Frédérique Ildefonse, « La personne en Grèce ancienne », *Terrain. Anthropologie et Sciences humaines*, Association Terrain, mars 2009, p. 64-77, [[en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/terrain/13577>, dernière consultation le 16/07/2020.

<sup>1918</sup> *Loc. cit.*

<sup>1919</sup> Françoise Létoublon, « La personne et ses masques : remarques sur le développement de la notion de personne et sur son étymologie dans l'histoire de la langue grecque », *Faits de Langues*, vol. 3 / 1, 1994, p. 7-14.

<sup>1920</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1921</sup> Frédérique Ildefonse, *op. cit.*

<sup>1922</sup> *Loc. cit.*

<sup>1923</sup> *Loc. cit.*

personnages et trois acteurs, les comédiens couvrent successivement leur visage de différents masques permettant d'identifier les multiples personnages<sup>1924</sup>. Il est alors peu étonnant que de visage, le sens de *prosôpon* évolue vers celui de masque et de personnage, selon elle. La seconde origine étymologique probable de « personnage » ou de « *personaje* » proviendrait du nom latin *persona*, signifiant, là encore, masque, personnage et personne, comme le soulignent, entre autres, Françoise Létoublon<sup>1925</sup> et Maurice Nédoncelle<sup>1926</sup>. Robert Abirached, note, cependant, qu'il existe deux autres termes, en latin, pour désigner le personnage de théâtre, à savoir *character* et *typus*. Il dit, en effet :

La rhétorique latine [...] a eu recours à trois mots [...] : *persona*, *character* et *typus*. Faux visage, interposé entre l'homme et le monde, constellation de marques laissées par le réel et qui peuvent faire effet de réalité, présence, en filigrane, d'un patron originel et d'un modèle fondateur, qui sont établis dans l'imaginaire [...].<sup>1927</sup>

Selon le théoricien, ces trois termes sont des approches métaphoriques complémentaires livrant les différents aspects indissociables et complexes du personnage de théâtre<sup>1928</sup>.

J'aimerais, alors, reprendre les remarques de Robert Abirached sur ces trois approches, afin de montrer comment il me semble que les têtes dans *Benito Fernández* fonctionnent de manière analogique au masque et au personnage de théâtre. Comme je l'ai déjà indiqué, *persona* signifie à la fois masque et personnage. Cette polysémie témoigne, selon Robert Abirached « d'une pratique théâtrale passée de Grèce à Rome et retrouvée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, par exemple,

---

<sup>1924</sup> *Loc. cit.*

<sup>1925</sup> Françoise Létoublon, *op. cit.*

<sup>1926</sup> Maurice Nédoncelle, « Prosopon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique », *Revue des sciences religieuses*, vol. 22 / 3, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1948, p. 277-299.

<sup>1927</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1928</sup> Robert Abirached distingue trois modalités historiques du personnage de théâtre qu'il expose dans trois chapitres successifs. La première forme que prend le personnage dramatique, de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle, est définie, selon lui, par la conception aristotélicienne de la *mimesis*. Ses analyses des termes *persona*, *character* et *typus*, servent alors à délimiter les caractéristiques de cette première forme historique du personnage de théâtre. Le XVIII<sup>e</sup> siècle et l'ère bourgeoise vont, ensuite, selon Robert Abirached, redéfinir la *mimesis*, ce qui entraîne une mutation du personnage, construit alors à l'image d'une personne du monde. Enfin, Robert Abirached note qu'à partir de 1880, le personnage de théâtre est mis en crise. Si Julie Sermon est réticente quant au concept de crise du personnage (voir : Julie Sermon, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Mimyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris 3, 2004), les deux premières catégories historiques du personnage de théâtre définies par Robert Abirached me semblent, quant à elles, utiles pour comprendre l'analogie entre les têtes de *Benito Fernández* et le personnage de théâtre.

dans les divertissements élisabéthains et dans la *commedia dell'arte* »<sup>1929</sup>. Cette pratique théâtrale consiste à recourir au masque pour incarner scéniquement le personnage. Robert Abirached précise alors que le masque « attend pour devenir ce qu'il est qu'un visage le remplisse, comme un vêtement ne trouve sa signification que s'il est occupé par un corps »<sup>1930</sup>. Le rapport du masque et de l'acteur est ainsi paradoxal, pour le théoricien. Selon lui, lorsque le comédien place le masque du personnage sur son visage, il l'incarne, tout en se désincarnant lui-même : en prêtant au personnage son ossature, son corps, sa peau, sa tête, il le fait exister et perd ses propres qualifications. L'acteur masqué « oublié et s'oubliant derrière son personnage [...] perd alors son identité pour devenir tout entier comme un idéogramme en mouvement »<sup>1931</sup>. Le terme de *character* désigne, pour Abirached, l'ensemble de dispositions et d'indices qui expliquent le comportement et les actions d'un personnage. Il s'agit donc du caractère du personnage, qui est constant et soutient sa ligne de conduite. Enfin, le *typus* qui deviendra, en français, type ou encore personnage type, désigne le fait qu'un personnage de théâtre est toujours « doublé d'une ombre immédiatement reconnaissable »<sup>1932</sup>, qu'il « porte les marques d'un imaginaire collectif »<sup>1933</sup>. Ces marques peuvent, entre autres, être celles de la mémoire du public, ce qui signifie que les spectateurs connaissent un personnage et ses caractéristiques avant d'assister à la représentation. L'existence du personnage ne commence ni ne finit alors sur scène. Ces remarques concernant le personnage de théâtre de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1934</sup>, ainsi que ces rapides considérations étymologiques, m'invitent alors à concevoir les têtes vendues par Julián dans *Benito Fernández*, comme des analogies du personnage de théâtre. En effet, à l'instar du masque, une tête n'est pas définitive, elle se met et s'enlève. Plus encore, pour qu'une tête soit vivante, il faut qu'elle soit portée, tout comme le masque doit être « rempli par un visage »<sup>1935</sup>. Ensuite, ces têtes modifient le comportement de celui qui les porte : le personnage perd ses caractéristiques identitaires, change de personnalité, et devient sa nouvelle tête, tout comme l'acteur masqué se désincarne, se dépersonnalise pour incarner son personnage. Tout comme le *character*, la tête a

---

<sup>1929</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1930</sup> *Loc. cit.*

<sup>1931</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>1932</sup> *Loc. cit.*

<sup>1933</sup> *Loc. cit.*

<sup>1934</sup> Ces remarques et ce découpage historique ne sont, bien évidemment, valables que pour le théâtre européen.

<sup>1935</sup> Robert Abirached, *op. cit.*, p. 22.

des caractéristiques immuables qui dictent sa ligne de conduite. La tête de la demoiselle Ulloa est, par exemple rêveuse, « aimait les morts »<sup>1936</sup>, quand celle du marionnettiste italien que choisit Benito fait « beaucoup de morts »<sup>1937</sup>. Enfin, à l'image du *typus* marqué par la mémoire collective, les têtes préexistent et subsistent à leur incarnation par un personnage. Il me semble donc que ces têtes sont construites de manière analogique au personnage de théâtre.

Peut-être même plus qu'au personnage de théâtre, ces têtes me semblent renvoyer à la mutation de ce personnage au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe. En effet, cette mutation, comme je l'ai déjà noté, consiste à doter le personnage de théâtre de caractéristiques susceptibles de l'identifier dans une réalité historique et sociale, et de le considérer comme un individu au sein d'une société. Ces caractéristiques accordent, préalablement à son incarnation scénique, un état civil, une biographie ou encore une psychologie au personnage, comme le fait remarquer Robert Abirached. Le théoricien note qu'avec Diderot, la vraisemblance est supplantée par la vérité et qu'ainsi, cette reconfiguration des théories aristotéliennes fait perdre au personnage la distance qui le séparait de la réalité. L'objectif, selon Diderot, est alors d'effacer le plus possible la minorisation ou la majoration du personnage de théâtre par rapport aux individus qui assistent à la représentation. Or, les têtes vendues par Julián dans *Benito Fernández* ont, comme je l'ai déjà souligné, une biographie, un état civil et une psychologie. Par exemple, la tête de la demoiselle Ulloa, a non seulement un nom mais également une histoire. Julián apprend aux acheteurs que sa famille « vivait dans la rue de la Cadena au temps de don Porfirio »<sup>1938</sup> et qu'elle a tout perdu avec la Révolution. Par ailleurs, il offre une description psychologique assez détaillée de la demoiselle. Le Client I apprend, notamment, que la jeune Ulloa était fascinée par la mort, comme en atteste le champ lexical qu'il emploie : « morts »<sup>1939</sup>, « nuits mortes »<sup>1940</sup>, « oiseaux disséqués, des musiques défuntes, des fêtes paralysées, des calèches noires, des valets endeuillés »<sup>1941</sup>, « la demoiselle

---

<sup>1936</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 262, « amaba a los muertos ». Je traduis.

<sup>1937</sup> *Ibid.*, p. 281, « muchos muertos ». Je traduis.

<sup>1938</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 262-263. « Esa familia vivía en la calle de la Cadena en tiempos de don Porfirio. Sus tías, las ancianitas, me la vendieron porque vinieron a menos con la Revolución ». Je traduis.

<sup>1939</sup> *Ibid.* p. 263. « [...] muertos [...] ». Je traduis.

<sup>1940</sup> *Loc. cit.*, « [...] noches muertas[...] ». Je traduis.

<sup>1941</sup> *Loc. cit.*, « [...] pájaros disecados, músicas difuntas, fiestas paralizadas, carretelas negras, lacayos enlutados[...] ». Je traduis.

Ulloa aimait les morts, visitait les panthéons »<sup>1942</sup>, « vous ne voulez pas connaître les rêves des morts ? »<sup>1943</sup>, « le royaume des noyés »<sup>1944</sup>, « les suicidés et les horribles assassinés »<sup>1945</sup>, « l'ange qui préside les crimes »<sup>1946</sup>, « les poignardés »<sup>1947</sup>. Si cette fascination est explicite dans le discours de Julián, des zones d'ombre entourent tout de même le personnage Ulloa. En effet, cette fascination peut l'avoir conduite à être une meurtrière, comme en témoignent les expressions « assassinés »<sup>1948</sup>, « ange qui préside les crimes »<sup>1949</sup>, et « poignardés »<sup>1950</sup>. Mais elle peut tout aussi bien l'avoir conduit au suicide, dans la mesure où le terme de suicide est employé et où le discours de Julián est saturé par le champ lexical de l'eau et de la noyade. Je note, en effet, les termes suivants : « étangs, lacs, [...] voiliers et [...] cygnes »<sup>1951</sup>, « hérons »<sup>1952</sup> « le royaume des noyés »<sup>1953</sup>, « lacs où vivent les suicidés »<sup>1954</sup>, « poissons »<sup>1955</sup>. Une autre hypothèse consiste à penser que la demoiselle Ulloa était une sorte de médium, capable de « connaître les rêves des morts »<sup>1956</sup>, d'entrer en contact avec eux. Cette hypothèse se fonde sur l'association de la mort et de l'eau qui, au Mexique, prend une dimension symbolique spécifique. En effet, comme le souligne Cécile Petit<sup>1957</sup> chez les Mexicas, la mort et la vie vont de pair, forment un tout, font partie d'un même cycle. Or, Patricia Ávila García<sup>1958</sup> indique que, dans la cosmovision mexica et

---

<sup>1942</sup> *Loc. cit.*, « La señorita Ulloa amaba a los muertos, visitaba los panteones[...] ». Je traduis.

<sup>1943</sup> *Loc. cit.*, « ¿No quiere usted conocer los sueños de los muertos? »

<sup>1944</sup> *Loc. cit.*, « [...] el reino de los ahogados [...] ». Je traduis.

<sup>1945</sup> *Loc. cit.*, « [...] los suicidas y los horribles asesinados [...] ». Je traduis.

<sup>1946</sup> *Loc. cit.*, « [...] el ángel que preside a los crímenes [...] ». Je traduis.

<sup>1947</sup> *Loc. cit.*, « [...] los acuchillados... ». Je traduis.

<sup>1948</sup> *Loc. cit.*, « [...] asesinados[...] ». Je traduis.

<sup>1949</sup> *Loc. cit.*, « [...] el ángel que preside a los crímenes [...] ». Je traduis.

<sup>1950</sup> *Loc. cit.*, « [...] los acuchillados... ». Je traduis.

<sup>1951</sup> *Loc. cit.*, « [...] estanques, con lagos, [...] con veleros y hasta con cisnes »

<sup>1952</sup> *Loc. cit.*, « [...] garzas[...] ». Je traduis.

<sup>1953</sup> *Loc. cit.*, « [...] el reino de los ahogados [...] ». Je traduis.

<sup>1954</sup> *Loc. cit.*, « [...] los lagos en donde viven los suicidas [...] ». Je traduis.

<sup>1955</sup> *Loc. cit.*, « [...] peces [...] ». Je traduis.

<sup>1956</sup> *Loc. cit.*, « [...] conocer los sueños de los muertos [...] ». Je traduis.

<sup>1957</sup> Cécile Petit, « La mort à la mexicaine, originalité ou fruit d'un syncrétisme? », *Localización : Pandora : revue d'études hispaniques*, 2003, p. 55-66.

<sup>1958</sup> Patricia Ávila García, « El valor social y cultural del agua », in *Gestión y Cultura del agua Tomo II*, Vázquez García Verónica, Soares Moraes, Denise, México, Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, 2006, p. 233-248.

maya, l'eau est à l'origine de la vie, du monde et de l'humanité. L'eau a donc une valeur à la fois mythologique et divine, et permet d'entrer en contact avec l'inframonde. C'est pourquoi, le jour de la fête des morts, des cruches emplies d'eau sont disposées sur les autels dédiés aux défunts, afin de faciliter le passage du monde des morts à celui des vivants. Si, selon Patricia Avila García, la dimension divine de l'eau se perd, chez les nouvelles générations, il n'en demeure pas moins que les offrandes d'eau se perpétuent sur les autels. Pour Antonio Guerrero Aguilar<sup>1959</sup>, il s'agit, désormais, de pouvoir combler la soif des morts, ayant fait un long voyage pour venir jusqu'à l'autel. C'est alors cette dimension symbolique de l'eau, au Mexique, qui m'invite à envisager que la demoiselle Ulloa ait pu être une sorte de médium, communiquant avec les morts. Or, qu'elle ait été meurtrière, suicidaire ou médium, il me semble que la description qu'en fait Julián sert de ferment à l'élaboration d'une construction psychologique et biographique du personnage. En effet, le vendeur dispense des éléments permettant d'envisager la demoiselle Ulloa, non comme un type, mais bien comme une personne ancrée dans une réalité sociale, historique et dotée d'une histoire et de caractéristiques personnelles. Ainsi, tout en étant construites à l'image du masque, comme je l'ai indiqué, ces têtes ne me semblent pas renvoyer à la première typologie historique du personnage de théâtre définie par Robert Abirached, mais bien à la seconde, celle qu'il fait naître sous la plume de Diderot. Le masque, comme le note Georfes Zaragoza<sup>1960</sup>, « interdit de travailler sur une prétendue profondeur psychologique du personnage et lui dénie toute histoire »<sup>1961</sup>, il « est directement lié à un type »<sup>1962</sup>. Ainsi, tout en renvoyant au masque de théâtre, les têtes se substituent au personnage type pour être construites à l'image d'une personne du monde. C'est alors cette double dimension des têtes vendues par Julián, que je qualifie de paradoxale, qui m'invite à penser qu'elles renvoient moins au personnage *personae*, qu'à la mutation du personnage de théâtre, telle qu'elle s'opère, en Europe, au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette interprétation est, selon moi, renforcée par deux éléments : la surprésence de la thématique de l'authenticité, et la métatextualité. Tout d'abord, je voudrais rappeler au lecteur l'importance de la place que prend la notion d'authenticité dans l'échange entre le Client I et Julián :

---

<sup>1959</sup> Antonio Guerrero Aguilar, *Calaveras y Altares de muertos, en la tradición popular mexicana*, Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.

<sup>1960</sup> Georges Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

<sup>1961</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1962</sup> *Loc. cit.*

CLIENT I : Non, enfin, je voulais juste savoir si ce n'étaient pas des copies...  
JULIÁN : Des copies ! Comment ça des copies ? Si je vous dis que ce sont des têtes authentiques. Je ne vends rien de falsifié. [...].  
CLIENT I : Hum... On ne sait jamais... Vous voyez maintenant, on imite tout...  
JULIÁN : Ça c'est sûr, jeune homme, mais ce stand c'est la crème de la crème en matière de têtes authentiques [...].  
CLIENT I : Combien vaut celle-là ? (*Il montre une tête de femme blonde avec des yeux grands ouverts.*)  
JULIÁN : Regardez ça, vous avez choisi la plus chère (*Julián prend la tête avec soin et la montre au Client I.*) Ce sont des cheveux blonds authentiques ! Examinez-la, ce n'est pas du blond de coloration, comme on l'habitude de le voir maintenant. Ça, c'est de l'or pur, de morte authentique. Regardez, regardez la qualité du cheveu, jeune homme, juste regardez-là. [...].  
CLIENT I : C'est vraiment du blond authentique ? Ce n'est pas du blond de coloration ?...  
JULIÁN : Du blond de coloration ! Vous ne voyez pas qu'il n'est pas sec ni cassé aux pointes ? C'est de la soie pure ! [...]. Elle n'est pas chère du tout ! Où est-ce que vous allez trouver cette qualité de cheveu authentique ?<sup>1963</sup>

Si j'ai déjà dit que cette thématique de l'authenticité pouvait, d'une part, mettre en relief l'objectivation et la commercialisation des corps, et d'autre part, renforcer la hiérarchisation et la racialisation des êtres dans *Benito Fernández*, j'aimerais identifier, désormais, un troisième niveau de lecture à cette thématique. Il me semble que cette attention à ce qui est véritable peut se lire comme une référence au nouveau paradigme théâtral amorcé par Diderot. En effet, comme je l'ai déjà souligné, sous la plume de Diderot et de Mercier, la *mimesis* aristotélicienne se charge d'une nouvelle définition, et la vérité supplante le principe de vraisemblance. Il s'agit de minimiser au maximum l'écart entre la scène et le réel, pour faire tenter d'oublier au spectateur qu'il est au théâtre. C'est cette dramaturgie de l'illusion, théorisée par Diderot, qui fait dire à Robert Abirached que le philosophe des Lumières est l'inventeur, un siècle avant André Antoine, du quatrième mur. La mutation du personnage théâtral au XVIII<sup>e</sup> siècle

---

<sup>1963</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II, op. cit.*, p. 262-263.

« CLIENTE I: No, yo nada más quería saber si no son copias...

JULIÁN: ¡Copias! Cómo que copias, si le digo que son cabezas auténticas. Yo no vendo nada falsificado.[...]

CLIENTE I: ¡Hum!... nunca se sabe... Ya ve usted que ahora imitan todo...

JULIÁN: ¡Ya lo sé, joven, pero este puesto es la flor y nata de las cabezas auténticas [...].

CLIENTE I: ¿Cuánto vale ésa? (*Señala una cabeza de mujer rubia con los ojos muy abiertos.*)

JULIÁN: ¡Mire, escogió usted la más cara! (*Julián coge la cabeza con cuidado y se la muestra al Cliente I.*) ¡Es pelo rubio auténtico! Exáminelo, no es rubio de botella, como se usa ahora. Esto es oro puro, de muerta auténtica. [...].

CLIENTE I: ¿De verdad es rubio auténtico? ¿No es rubio de botella?...

JULIÁN: ¡Cómo que de botella! ¿No ve que no está reseco ni partido en las puntas? ¡Es seda pura! [...]. ¡Es muy barata! ¿Dónde va usted a hallar esta calidad de pelo antiguo? ». Je traduis.



que repère Robert Abirached, s'explique alors, selon lui, par ce nouveau paradigme du vrai au théâtre. Peut-être alors que l'obsession du Client I et de Julián pour le vrai, l'authentique, et leur mépris de l'imitation, de la reproduction symbolisent ce nouveau paradigme théâtral. Prise isolément, il ne m'aurait pas paru pertinent d'interpréter cette attention à l'authenticité et à la vérité comme un symbole du changement de paradigme esthétique propre au théâtre européen du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, la présence d'une mise en abîme du dispositif théâtral, la théâtralité du personnage de Julián, la référence à un marionnettiste italien, ainsi que l'aspect paradoxal des têtes – renvoyant à la fois au masque du comédien, tout en se substituant au personnage type –, m'invitent à envisager un troisième niveau de lecture à cette thématique de l'authenticité. C'est alors ce faisceau d'indices qui m'amène à envisager l'architextualité de *Benito Fernández*. De plus, il me semble que cette pièce en commente deux autres. C'est alors à l'hypertextualité de *Benito Fernández* que j'aimerais, désormais, m'intéresser. Tout d'abord, je voudrais rappeler que le nom Ulloa n'est pas anodin. Certes, il s'agit d'un nom courant, notamment en Galice ; cependant, comme l'indique Julián, la famille Ulloa est connue et si d'autres portent le même nom, « personne ne le sait »<sup>1964</sup>. Ainsi, Ulloa est le nom de famille du commandeur et de sa fille dans *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina. Il me semble donc que *Benito Fernández* commente indirectement, de par le nom de la tête Ulloa, la *comedia* de Tirso de Molina. Par ailleurs, Benito fait référence, cette fois explicitement, à *Othello, le Maure de Venise* de Shakespeare lorsqu'il dit à Victoria : « C'est moi, je t'ai dit, qui dois porter les têtes de tes esclaves. Ou tu veux provoquer en moi le furieux mal d'Othello ? »<sup>1965</sup>. Or, comme je l'ai déjà mentionné, la *comedia nueva* et le théâtre élisabéthain servent de modèle au drame bourgeois, ainsi qu'au drame romantique, de par la liberté formelle qu'ils offrent. Il me semble alors que cette hypertextualité renforce l'architextualité de *Benito Fernández*.

Or, si *Benito Fernández* est architextuel, dans le sens où la convergence d'éléments métathéâtraux, métatextuels et hypertextuels permet de mettre en lien la pièce d'Elena Garro et le changement de paradigme esthétique introduit par le drame bourgeois, j'aimerais m'interroger sur la valeur subversive de cette architextualité. Tout d'abord, je voudrais rappeler que j'ai précédemment identifié une métaesthétique, corollaire de la politique ego-logique de la connaissance au théâtre, que j'ai appelée le drame moderne et colonial. Cette esthétique naît, selon

---

<sup>1964</sup> *Ibid.*, p. 268. « Nadie lo sabe ». Je traduis.

<sup>1965</sup> *Ibid.*, p. 281. « Soy yo, ya te dije, el que debe cargar con las cabezas de tus esclavos. ¿O quieres provocar en mí el furioso mal de Oteló? ». Je traduis.

moi, au XVIII<sup>e</sup> siècle sous la plume de Diderot, et procède à une supplantation du principe de vraisemblance par celui de vérité ; tisse un rapport analogique à la réalité pouvant se traduire par un illusionnisme ; et individualise le personnage de théâtre<sup>1966</sup>. Il me semble alors que le genre dramatique – si tant est que l'on puisse encore parler de genre – auquel se réfère *Benito Fernández* recoupe ce que j'ai nommé le drame moderne colonial. Ensuite, j'aimerais remémorer au lecteur que la pièce d'Elena Garro met en lumière, dans sa construction même, la colonialité du pouvoir et le patriarcat moderne et colonial. C'est alors peut-être cette coprésence de l'architextualité et de l'exhibition de la colonialité et du patriarcat moderne et colonial qui invite le spectateur à établir un lien entre le genre auquel fait référence *Benito Fernández* et la normalisation de la classification et de la hiérarchisation de la population mondiale. Je m'explique. La coprésence de l'architextualité et de la monstration des mécanismes de domination amène, peut-être, le spectateur à établir un pont entre les deux éléments, et ainsi, à s'interroger sur les présupposés idéologiques du type de théâtre auquel se réfère implicitement la pièce d'Elena Garro. Selon moi, cette passerelle que crée peut-être le public entre le drame d'une part, et la colonialité, d'autre part, est susceptible de s'offrir comme le levier d'un questionnement sur les présupposés idéologiques de l'esthétique amorcée par Diderot. C'est alors à ce titre que l'architextualité de *Benito Fernández* peut être considérée, pour moi, comme un outil dramatique possible de mise en crise de la colonialité du drame moderne.

### 2.3.2.3. Mise en crise de la colonialité du pouvoir et du patriarcat moderne et colonial par le rire

J'aimerais désormais m'intéresser à l'humour dans *Benito Fernández* et interroger sa dimension critique. Avant toute chose, je voudrais souligner les nombreux jeux de mots et effets comiques dont est truffée la pièce d'Elena Garro. J'ai essayé, dans les traductions que j'ai réalisées, de favoriser l'aspect humoristique des répliques, au détriment, parfois, de la fidélité au texte dramatique d'origine. C'est pourquoi j'invite le lecteur ou la lectrice à porter une attention particulière à la version espagnole, retranscrite en notes de bas de page. Tout d'abord, alors que Benito n'a pas de tête, comme l'indique la didascalie « *Entre Benito Fernández sans tête* », il demande à Luisita : « Vraiment, ma tante ? Vraiment ça se voit beaucoup ? Je pensais que seulement de près, c'est-à-dire, que ça ne se voyait pas tant que ça... Quelle honte ! »<sup>1967</sup>. Ce à quoi Luisita répond :

---

<sup>1966</sup> Voir à ce sujet le « 2.4.3 Métaesthétique de la modernité colonialité du théâtre : le drame ».

<sup>1967</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Remidas II*, *op. cit.*, p. 264. « ¿De veras, tía? ¿De veras se nota mucho? Yo creía que sólo de cerca, es decir, que no se notaba tanto... ¡Qué vergüenza! ». Je traduis.

« Je ne voulais pas te le dire, mon fils, mais ça se voit vraiment beaucoup. Vraiment beaucoup ! »<sup>1968</sup>. Le comique naît alors du décalage produit entre le corps de ce personnage décapité et les remarques faites sur son corps, comme si sa mutilation n'était qu'un détail à peine visible. D'ailleurs, l'absence de tête de Benito est l'un des motifs principaux du comique des répliques. En effet, alors que Benito semble vivre sans tête depuis sa naissance, comme le sous-entend Julián en affirmant que « pour une raison Dieu l'a récompensé et ne lui a pas donné de tête »<sup>1969</sup>, il demande tout de même à Luisita si la tête que cherche son neveu « est pour utiliser tous les jours, ou seulement pour les jours de fête ? »<sup>1970</sup>, ce à quoi Luisita répond : « Bien sûr que c'est pour tous les jours ! Vous ne voyez pas ! »<sup>1971</sup>. Encore une fois, le comique est produit par le décalage entre l'ablation de Benito et le discours qui est tenu sur son corps, normalisant et rendant anecdotique son absence de tête. De plus, Luisita précise au vendeur qu'elle et Benito sont à la recherche d'une tête de jeune homme, elle dit en effet à Julián : « Et qu'elles soient jeunes, car mon neveu est très jeune, comme vous pouvez le voir »<sup>1972</sup>. Évidemment, le marchand ne peut se rendre compte de la jeunesse de Benito, dans la mesure où ce dernier n'a pas de tête, et la remarque de Luisita consiste, à nouveau, en une négation de l'ablation de Benito, clef de voûte de l'effet comique. Ensuite, lorsque Julián propose aux Fernández une tête aux cheveux noirs, Luisita s'indigne et affirme que son neveu est blond. Elle dit au vendeur : « Vous ne voyez pas que mon neveu est blond ? Benito, montre le duvet de ta main, pour que cet homme n'insiste pas davantage avec ses têtes brunes et révoltées »<sup>1973</sup>. C'est, ici, le recours aux poils du poignet pour attester de la supposée couleur de cheveux de Benito, né sans tête, qui provoque le rire. Parallèlement au comique de situation, cette absence de tête donne lieu à de nombreux jeux de mots. Alors que Benito se lamente que Dieu lui ait ôté sa tête plutôt que sa jambe, sa tante l'interrompt et le réprimande de la sorte : « Ne blasphème pas, mon grand ! Qu'est-ce que tu ferais si tu étais boiteux ? Tu ne pourrais pas danser. [...] En plus, le boitement fait une belle jambe. »<sup>1974</sup> Ensuite,

---

<sup>1968</sup> *Loc. cit.*, « No quería decírtelo, hijo, pero se nota muchísimo. ¡Muchísimo! ». Je traduis.

<sup>1969</sup> *Ibid.*, p. 278. « Por algo Dios lo premió y no le dio cabeza ». Je traduis.

<sup>1970</sup> *Ibid.*, p. 265. « ¿la cabeza que quieren es para usarla todos los días, o nomás en día de fiesta? ». Je traduis.

<sup>1971</sup> *Loc. cit.*, « ¡Claro que para todos los días! ¿No ve usted?... ». Je traduis.

<sup>1972</sup> *Loc. cit.* « Y que sean jóvenes, porque mi sobrino es muy joven, como usted puede ver ». Je traduis.

<sup>1973</sup> *Ibid.*, p. 270. « ¿No ve usted que mi sobrino es rubio? Benito, enseña los vellos de tu muñeca, para que este hombre no insista más con cabezas oscuras y sublevadas ». Je traduis.

<sup>1974</sup> *Ibid.*, p. 264. « ¡No blasfemes, niño! ¿Qué harías cojo? No podrías bailar. [...] . Además la cojera da mala pata ». Je traduis.

Benito s'approche de l'étal de Julián et demande : « Vous avez une tête à ma taille ? Des têtes de haute lignée ? »<sup>1975</sup>. Le terme *medida* en espagnol est polysémique, il peut se traduire, à la fois, par taille et par mesure. Benito joue alors sur cette polysémie : il demande à Julián s'il possède une tête de son rang social, mais aussi à sa pointure. Par la suite, le vendeur va filer ce jeu de mots puisqu'après avoir proposé une tête d'un des Enfants Héros aux Fernández, il se ravise et dit : « Vous avez raison madame, cette tête ne convient pas au jeune homme... elle est, comment dirais-je ? Trop grande pour lui »<sup>1976</sup>. Le jeu de mots réside, là aussi, dans la polysémie du terme « grande ». Enfin, la dimension comique de *Benito Fernández* est produite, selon moi, par les diverses inepties de Luisita. J'ai déjà souligné sa méconnaissance de l'Europe, et les confusions de lieux qu'elle faisait entre Paris, le Vatican, et Jérusalem, sans parler du fait que le tombeau d'Alexandre Le Grand n'a jamais été retrouvé. Elle emploie également des pléonasmes tels que « le suicide est un péché mortel »<sup>1977</sup>, qui tendent à la ridiculiser et à provoquer le rire du spectateur.

Si *Benito Fernández* met en place une mécanique du rire, j'aimerais interroger la valeur de ce rire, en me demandant s'il est subversif, critique, ou seulement ludique. Jean-Michel Ribes, peut-être héritier d'une tradition moliéresque, postule dans *Le Rire de résistance : de Diogène à Charlie Hebdo*<sup>1978</sup> que le rire est, par essence, une arme de lutte, qu'il permet la critique et la subversion des valeurs dominantes. Or, Mireille Losco-Lena<sup>1979</sup>, qui cite d'ailleurs l'ouvrage de Jean-Michel Ribes, qualifie cette association du rire et de la critique de « cliché théorique aussi puissant que celui selon lequel le comique relèverait nécessairement du divertissement inconsistant et frivole »<sup>1980</sup>. Il s'agit, pour elle, d'un « amalgame »<sup>1981</sup>, car « faire rire n'a jamais suffi à être contestataire ni à produire une image du monde impertinente »<sup>1982</sup>. Au contraire, le rire peut parfois être désengagé, voire complice ou au service d'un « diktat apolitique »<sup>1983</sup>.

---

<sup>1975</sup> *Ibid.*, p. 265. « ¿Tiene usted cabezas a mi medida? ¿Cabezas de alcurnia? ». Je traduis.

<sup>1976</sup> *Ibid.*, p. 266. «Tiene razón, señora, esta cabeza no le va al joven... es, cómo diría yo, más grande que él ». Je traduis.

<sup>1977</sup> *Loc. cit.*, « El suicidio es un pecado mortal ». Je traduis.

<sup>1978</sup> Jean-Michel Ribes, *Le Rire de résistance : De Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2007.

<sup>1979</sup> Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur, Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, version en ligne Kindle, 2010.

<sup>1980</sup> *Loc. cit.*

<sup>1981</sup> *Loc. cit.*

<sup>1982</sup> *Loc. cit.*

<sup>1983</sup> *Loc. cit.*

Reprenant les propos de Peter Barnes, elle constate que la fonction critique du rire n'est pas assurée, et que l'aspect politique du rire peut avoir deux devenirs contradictoires : « soit le pouvoir finit par récupérer le rire – et il tend alors [...] au comique du *showbiz* –, soit la critique devient tellement violente, porteuse d'une telle colère, qu'elle éteint le rire lui-même »<sup>1984</sup>. Peter Barnes est sceptique quant à un certain usage du comique au théâtre qui rendrait non-nécessaire une véritable praxis par la bonne conscience qu'il donnerait à l'artiste et à son public. Il dit, en effet :

si nous rions, alors nous ne faisons rien pour changer la misère et l'injustice. La haine a parfois des vertus plus curatives que le sens de l'humour pour ce qui est de réduire l'injustice. Il est trop facile aux comiques et aux satiristes de dire : Je tourne ça en ridicule, donc je fais du bien, parce que j'aide ainsi à ce que ça change.<sup>1985</sup>

Olivier Neveux<sup>1986</sup> critique, quant à lui, la fétichisation de la farce perçue comme vecteur d'émancipation, et dénonce également la croyance selon laquelle le rire serait, en lui-même, un acte émancipateur.

Or, si le rire n'est pas synonyme de fonction critique, il me semble, tout de même, qu'il participe, dans *Benito Fernández*, à une mise en crise de la colonialité et du patriarcat. En effet, il m'apparaît que cette pièce d'Elena Garro est grotesque et que le grotesque peut être le levier d'une subversion de ce qui a été normalisé. Comme le souligne Nina Jambrina, « tour à tour synonyme de monstrueux, bizarre, caricatural, burlesque, ridicule, la conciliation du différent voire du contradictoire dans un même élément semble [...] une constante au sein des différentes versions de la notion »<sup>1987</sup>. Le grotesque se caractérise comme ce qui est incompatible, contradictoire, oxymorique, étrange. Pour Mireille Losco-Lena, le grotesque, dans les dramaturgies contemporaines, est « lié à l'émergence de visions troublantes qui transgressent les niveaux de réalité et les distinctions ordinaires entre le réel et le rêve ; entre l'actuel [...] et le virtuel [...], le vrai et le

---

<sup>1984</sup> Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur, Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit.

<sup>1985</sup> Peter Barnes cité par Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur, Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit.

<sup>1986</sup> Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le Théâtre militant en France des années 60 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2008.

<sup>1987</sup> Nina Jambrina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, thèse de doctorat sous la direction de Monique Martinez, Université Toulouse Jean Jaurès, 2017, p. 336.

faux »<sup>1988</sup>, il est déformation, instabilité et génère de l'angoisse. Or, cette angoisse qu'évoque Mireille Losco-Lena, était déjà identifiée par Baudelaire dans sa définition du grotesque comme comique absolu<sup>1989</sup>. C'est de cette définition que part Rémi Astruc dans son ouvrage *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique (roman-théâtre-cinéma)*<sup>1990</sup>, pour mettre en évidence l'effet de vertige que produit le grotesque. Il précise cette association entre vertige et grotesque, de la façon suivante :

On pourra donc définir l'effet de grotesque comme ce vertige particulier qui s'empare du récepteur et le déstabilise – au moins provisoirement – par l'intrusion d'éléments (images, codes linguistiques, éléments habituellement antagonistes et exclusifs les uns des autres, etc.) qui perturbent sa perception normale et les conditions habituelles du sens.<sup>1991</sup>

Rémi Astruc se détache de la définition bakhtinienne du grotesque, alors assimilé à une pulsion festive, vitale, euphorique, pour prolonger les travaux de Wolfgang Kayser qui liaient l'esthétique grotesque avec l'étrangeté, l'inquiétude, le fantastique et l'angoisse. L'effet de vertige, produit par le grotesque, peut s'entendre comme une déstabilisation momentanée du spectateur, comme une perturbation de sa perception ordinaire, comme une réorganisation du regard qu'il porte sur le monde et les choses. C'est alors en ce sens que pour Rémi Astruc le grotesque est subversif. Il me semble que Marielle Silhouette abonde dans ce sens, lorsqu'elle définit ainsi le grotesque :

Le propre du grotesque est d'imposer le conflit et sa non-résolution ; le rire né dans le comique [traditionnel] de la violation d'une règle, d'une norme et de son rétablissement est pour ainsi dire signe du dépassement d'un danger. L'effroi, le rire jaune du spectateur, son exclamation "grotesque !" montrent que la réconciliation n'a pas été effectuée, que le grotesque n'a pas, à l'inverse du comique, rétabli l'ordre. Il semble en ce sens plus radical et, dans certains cas, plus subversif.<sup>1992</sup>

---

<sup>1988</sup> Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur, Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit.

<sup>1989</sup> Charles Baudelaire « VI. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » [1855], in *Curiosités esthétiques ; L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962.

<sup>1990</sup> Rémi Astruc, *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique, (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

<sup>1991</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1992</sup> Marielle Silhouette citée par Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur, Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit.

Comme le fait remarquer Mireille Losco-Lena, le grotesque conduit le spectateur « à l'expérimentation d'une violente et irrépessible mise en crise de l'ordre des représentations »<sup>1993</sup>. C'est cette perturbation de l'ordre des représentations qui me semble alors être profondément subversive. Par ailleurs, Rémi Astruc remarque que si le grotesque est critique, subversif, il est également créateur de nouvelles formes, de nouveaux possibles, il « manifeste un pouvoir de création absolue, c'est-à-dire un pouvoir d'invention du monde »<sup>1994</sup>.

Ainsi défini, il me semble que le terme grotesque est adéquat pour qualifier l'esthétique de *Benito Fernández*. En effet, il m'apparaît que ces têtes humaines qui se convertissent en appareils pour les jours de fête, qui s'ôtent et se portent, tels des chapeaux, créent un effet d'étrangeté, questionnant à la fois les limites de l'identité, mais aussi celles de la vie et de la mort. Tout d'abord, des personnages, comme Benito, peuvent vivre sans tête. Si Julián évoque la mort, lors de sa description des caractéristiques de la demoiselle Ulloa, comme je l'ai déjà indiqué, il ne semble pas, cependant, que la perte ou l'absence de la tête soit suffisante pour qu'un personnage décède. Ainsi, si la mort existe, la décapitation ne la donne pas, et c'est cette intrusion d'éléments habituellement antagonistes qui crée une inquiétude, un malaise, un effet de vertige propre au grotesque. Il en va de même avec l'identité : il suffit de changer de tête pour devenir la personne à qui appartenait la tête initialement. Alors que l'identité semble être le propre de la stabilité, voire de l'immuabilité, ici, elle se caractérise par une inquiétante instabilité. Par ailleurs, selon Rémi Astruc, « toute situation où l'homme se sent objet et non plus sujet »<sup>1995</sup> est le ferment du sentiment grotesque. C'est alors ce qui m'invite à penser que l'objectivation et la commercialisation du corps humain, par le commerce de tête, dans *Benito Fernández*, sont éminemment grotesques. Le comique naît donc, pour reprendre l'expression de Marielle Silhouette, de la violation des normes, des lois habituelles : la décapitation n'entraîne plus la mort, l'identité n'est plus stable, et le corps humain peut s'acheter d'occasion sur un marché public. Cette violation et ce non-retour à la normale est alors source, selon moi, du vertige qu'évoque Rémi Astruc, de cette perturbation de la perception du monde, qui s'exprime par le rire. Rire de ce marché fictif de la Lagunilla, c'est alors, peut-être, exprimer une angoisse, un malaise, face à cette hiérarchisation et cette objectivation paroxysmique patriarcale et coloniale des corps.

---

<sup>1993</sup> *Loc. cit.*

<sup>1994</sup> Rémi Astruc, *Vertiges grotesques, Esthétique du "choc" comique, (roman-théâtre-cinéma), op. cit.*, p. 138.

<sup>1995</sup> Rémi Astruc, *Le Renouveau du Grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2010, p. 142.

De plus, comme le souligne Nina Jambrina reprenant les analyses de Rémi Astruc, le grotesque est porteur « d'une dimension créatrice qui peut servir à configurer d'autres mondes possibles »<sup>1996</sup>. Or, cette dimension créatrice reconfigure, ouvre, déplace un imaginaire genré dans *Benito Fernández*. En effet, je voudrais souligner que le Client I, identifié comme un homme par Julián qui l'appelle, à plusieurs reprises, « jeune homme », souhaite vivement acquérir la tête de la demoiselle Ulloa, qui est celle d'une jeune femme. Si le Client I ne précise pas l'usage qu'il compte faire de cette nouvelle tête, l'intérêt indéniable qu'il lui porte semble laisser entendre qu'il souhaite l'acheter pour lui, et non pour une femme. Je rappelle, en effet, que le Client I s'affole lorsque Luisita et Benito évoquent la tête Ulloa, à tel point qu'il sort de son mutisme pour indiquer que « cette tête est une tête de femme, et [qu'] en aucun cas elle ne sera utile au jeune homme »<sup>1997</sup>. Par ailleurs, lorsqu'il apprend de la bouche de Victoria que sa tante Chona est la nouvelle acquéreuse de la tête de la demoiselle Ulloa et qu'il obtient l'adresse de la tante en question, il court pour tenter de l'apercevoir. Or, comme l'indique sa remarque à Benito et Luisita, la tête de la demoiselle Ulloa est une tête de femme qui ne convient pas à un homme, dans cet univers fictionnel. Pour autant, il souhaite vivement l'acheter. Il y a d'ailleurs fort à parier qu'il reste près du stand de Julián dans l'espoir de l'obtenir à un prix raisonnable, ou peut-être, de la dérober. L'intérêt du Client I pour cette tête de femme brouille, déplace, questionne alors les notions de genre, de sexe, et ouvre, selon moi, des possibles. Je vais successivement envisager des hypothèses quant à l'utilisation que pourrait faire le Client I de cette tête de femme, et chacune d'entre elles sera l'occasion d'un développement sur les effets subversifs de cette hypothèse<sup>1998</sup>. Tout d'abord, comme je l'ai déjà indiqué, la couture des têtes sur la nuque des clients peut renvoyer à une opération chirurgicale. De plus, le Client I, identifié comme homme, achète une tête d'une personne identifiée comme femme. La mise en lien de ces deux éléments m'amène alors à émettre l'hypothèse que le Client I est une personne transsexuelle. En effet, le terme de transsexualisme, popularisé

---

<sup>1996</sup> Nina Jambrina, *op. cit.*, p. 337.

<sup>1997</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *op. cit.*, p. 268. « Esa cabeza es de mujer, de ninguna manera le sería útil al joven... ». Je traduis.

<sup>1998</sup> Certaines de ces hypothèses peuvent paraître anachroniques si l'on considère la date de rédaction de *Benito Fernández*. Cependant, comme je l'ai déjà souligné, de telles hypothèses me semblent légitimes pour deux raisons. Tout d'abord, les textes dramatiques d'Elena Garro ne sont publiés dans leur intégralité qu'en 2009, date à laquelle ils sont largement diffusés et par conséquent, représentés. Ensuite, l'approche dramaturgique m'amène à prendre compte le contexte de réception de ces œuvres dans une logique herméneutique. Je postule ainsi que le texte résonne avec les préoccupations du récepteur contemporain et qu'il s'agit de donner à voir, dans mes analyses, cette résonance.



dans les années 1950 par Harry Benjamin<sup>1999</sup>, « semble indissociable des catégories médicales qui l'accompagnent et le rendent possible »<sup>2000</sup>, comme le soulignent Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard. Ces derniers montrent que le transsexualisme est décrit, par une première génération de médecins, comme une « discordance entre l'identité vécue et la réalité corporelle »<sup>2001</sup> qu'il s'agit de « corriger »<sup>2002</sup> au moyen d'opération de réassignation de sexe. Cette première génération de médecins caractérise la transsexualité comme une pathologie, « un trouble psychiatrique nécessitant une prise en charge médicale »<sup>2003</sup>. La personne transsexuelle est alors considérée comme souffrant d'un dimorphisme sexuel, ou encore d'une dysphorie de genre, à savoir la sensation d'être né dans le « mauvais corps »<sup>2004</sup>. Selon Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, une telle conception de la transsexualité – qui serait celle des médecins et d'une première génération de personnes transsexuelles<sup>2005</sup> –, repose sur l'idée « que la transsexualité est une erreur marginale de la nature qui peut être efficacement corrigée par la chirurgie »<sup>2006</sup>. Or, cette correction chirurgicale consiste, notamment, en une opération des organes génitaux<sup>2007</sup>. Si le Client I achète une tête pour qu'elle lui soit cousue, telle une opération chirurgicale, rien n'empêche de penser qu'il s'agisse d'une personne transsexuelle réalisant sa transition, ou souhaitant la

---

<sup>1999</sup> Harry Benjamin, *The Transsexual Phenomenon*, New-York, Julian Press, 1966.

<sup>2000</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, [et al.], *Introduction aux études sur le genre*, 2e édition revue et augmentée, Louvain-La-Neuve, De Boeck, 2015, p. 44.

<sup>2001</sup> *Loc. cit.*

<sup>2002</sup> *Loc. cit.*

<sup>2003</sup> *Loc. cit.*

<sup>2004</sup> *Loc. cit.*

<sup>2005</sup> Voir Pat Califia, *Le Mouvement transgenre. Changer de sexe*, Paris, EPEL, 2003.

<sup>2006</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>2007</sup> L'idée selon laquelle le changement d'organes génitaux est nécessaire pour un changement de sexe est critiquée, dans les années 1990, à l'intérieur du mouvement trans lui-même. En effet, le modèle transgenre déconstruit la notion de sexe, l'exhibe comme construction sociale et biologique, critique la bipartition oppressive de l'humanité en deux sexes distincts, et à ce titre, lutte contre la pathologisation et la médicalisation de la transsexualité. Il ne s'agit plus alors nécessairement de changer de sexe, car la notion de sexe ne fait en elle-même plus sens, mais d'être hors-la-loi du genre, de n'entrer dans aucune catégorie. La transition chirurgicale est alors, parfois, vécue comme une violence : au lieu de modifier, plutôt même d'abolir le sexe en tant que catégorie, c'est le corps lui-même qui a été modifié. À ce sujet, je renvoie le lecteur ou la lectrice à : Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues*, Ithaca, Firebrand Books, 1993. Kate Bornstein, *Gender Outlaw : On Men, Women, and the Rest of US*, New-York, Routledge, 1994. Il me semblait important de préciser au lecteur, d'une part, ma connaissance des remarques anti-essentialistes à l'intérieur même du mouvement trans et, d'autre part, que j'emploie à dessein le terme transsexuel et non transgenre, dans l'analyse que je réalise de *Benito Fernández*.

réaliser. D'ailleurs, si Julián vend des têtes humaines sur le marché de la Lagunilla, peut-être que d'autres stands proposent, quant à eux, des organes génitaux. Une seconde hypothèse consiste à penser que le Client I est une personne intersexe. Le terme d'intersexuation entre dans les années 1990 dans le vocabulaire médical et supplante celui, employé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, d'hermaphrodite, comme le précise Elsa Dorlin<sup>2008</sup>. L'intersexuation désigne, comme le fait remarquer Judith Butler<sup>2009</sup>, reprenant les recherches de Page, les personnes ayant des chromosomes XX, mais étant identifiées de sexe mâle, les personnes aux chromosomes XY, mais identifiées au sexe femelle, ou encore les personnes ayant des chromosomes XXY<sup>2010</sup>. Elle précise que selon les résultats d'une enquête sur une population limitée, au moins 10% de la population mondiale serait concernée par une telle appellation. Le terme d'intersexuation, bien que contesté, a le mérite de mettre deux choses en évidence : d'une part, qu'il n'est pas si simple de déterminer un sexe, d'autre part, qu'une partie significative de la population mondiale n'entre pas dans la catégorisation binaire du sexe. Tout d'abord, j'aimerais souligner que l'identification du sexe mâle ou femelle n'est pas si simple ou unifiée que le sens commun pourrait le croire. En effet, comme le soulignent Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, il existe :

[...] une pluralité irréductible de critères de détermination du « vrai sexe » d'une personne : l'anatomie (pénis/vagin), les gonades (testicules/ovaires), les hormones (testostérone/œstrogène), l'ADN (chromosomes XY/XX) et aujourd'hui l'organisation du cerveau.<sup>2011</sup>

De récents travaux scientifiques montrent que le sexe est déterminé par un ensemble de données, et qu'il n'y a pas un seul et unique critère permettant de distinguer un mâle d'une femelle. C'est ce constat qui amène Anne Fausto-Sterling à affirmer que « le sexe d'un corps est simplement trop complexe. Il n'y a pas de l'un / ou l'autre »<sup>2012</sup>. Pourtant, malgré cette complexité, malgré l'absence

---

<sup>2008</sup> Elsa Dorlin, « Hermaphrodismes », in *Dictionnaire de la pensée médicale*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2004, p. 568-571.

<sup>2009</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

<sup>2010</sup> L'identification au sexe mâle ou femelle se fait soit sur la base des organes génitaux (pénis/vagin), soit sur des critères plus subjectifs, voire sexistes comme la taille des organes génitaux, la capacité à porter des enfants, à uriner debout ou aussi, la capacité d'être pénétré ou de pénétrer, etc. Voir Anne Fausto-Sterling, *Sexing the Body, Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New-York, Basic Books, 200.

<sup>2011</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>2012</sup> Anne Fausto-Sterling citée par Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, *op. cit.*, p. 38.

d'un critère unique, stable, de confiance pour déterminer le sexe, des personnes intersexuelles sont quotidiennement mutilées, lors d'opérations chirurgicales, pour répondre à la nécessité sociale de les assigner à l'un des deux sexes. En effet, aujourd'hui encore, le corps médical considère que l'intersexuation est une anomalie de la nature qu'il faut corriger par la chirurgie. Si les chiffres varient et sont sujets à controverse, certains auteurs estiment que 2% des enfants se voient opérés à la naissance pour corriger leur sexe. Or, cette correction se fait sur la base d'un paradigme, celui de l'existence de deux sexes naturels : mâle et femelle. Plutôt que de considérer qu'il existe autant de sexes que de corps, rendant alors inutile le concept de sexe ; plutôt que de considérer que la bipartition des sexes est une construction de la pensée, qu'elle ne correspond pas à la réalité des corps, que « les sexes sont construits jusque dans leur matérialité par les normes genrées »<sup>2013</sup>, des êtres sont mutilés, quotidiennement. Il me semble alors que l'achat d'une tête dite de femme, pour être greffée sur un corps, dit d'homme, peut renvoyer de manière implicite, dans *Benito Fernández*, à ces chirurgies correctionnelles de l'intersexuation. Par ailleurs, Monique Wittig<sup>2014</sup> souligne l'inexistence d'un sexe naturel. Elle montre comment la bipartition de la population mondiale entre hommes et femmes est une construction sociale reposant sur un principe hétérosexuel de procréation. Comme le souligne Judith Butler, le sexe, selon Monique Wittig, n'est qu'une catégorie discursive, une « abstraction imposée par la force sur le champ social »<sup>2015</sup>. Or, cette catégorie discursive se fonde sur la base d'une fragmentation du corps. En effet, ce qui confère à un être son statut de femelle par exemple, ce sont ses seins, son vagin, ou encore son utérus, toutes les parties de son corps qui sont nommées sexuelles. Comme le remarque alors Judith Butler, « en réalité, l'unité que la catégorie de sexe impose au corps est une dés-unité, une fragmentation, une compartimentation et une réduction »<sup>2016</sup>. Peut-être alors que la fragmentation du corps humain dans *Benito Fernández* renvoie, implicitement, à cette dés-unité du corps nécessaire à la construction du sexe, perçu comme unité. Il me semble, en tout cas, que l'achat d'une tête dite de femme, par un client dit homme, invite à interroger la dimension critique de tout le dispositif dramatique. Une autre hypothèse consiste à penser que le Client I n'est pas plus intersexe que transsexuel, mais qu'en achetant une tête assignée femme qu'il greffe sur un corps

---

<sup>2013</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2014</sup> Monique Wittig, *La Pensée straight*, 1, Paris, Amsterdam, 2018.

<sup>2015</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 226.

<sup>2016</sup> *Ibid.*, p. 228.

assigné homme, il déjoue la binarité construite des sexes. Il s'agit, peut-être, pour le Client I, d'une manière d'exhiber que le genre construit déjà le sexe, et de libérer son corps d'une injonction oppressive, d'une construction élaborée par un regard hétéronormatif. Enfin, une dernière hypothèse consiste à imaginer que le Client I est une *drag-queen*, et que la tête de la demoiselle Ulloa lui sert à se travestir. Je voudrais alors, brièvement, reprendre les analyses de Judith Butler sur la valeur subversive du travestissement et de la performance *drag*. Selon elle, le drag est fondamentalement subversif, car « l'idée qu'il y aurait une identité de genre originale ou primaire est souvent objet de parodie dans les pratiques *drag*, dans le travestissement et la stylisation sexuelle des identités *butch/fem* »<sup>2017</sup>. La chercheuse américaine anticipe la critique de certaines féministes qui voient dans la pratique du travestissement ou dans la performance *drag* une reconduction de stéréotypes sexistes, qu'elle réfute, en affirmant que « le rapport entre l'imitation et l'original est plus complexe que cette critique féministe ne le laisse généralement penser »<sup>2018</sup>. Cette complexité vient du fait que la performance drag « joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance et le genre qui en est l'objet »<sup>2019</sup>. En réalité, selon elle, la distinction s'opère à trois niveaux entre, d'une part, le sexe anatomique, d'autre part, l'identité genrée, et enfin, la performance du genre. En effet, dans la performance *drag*, il y a, selon elle, une dissonance entre l'anatomie et le genre de la personne, mais également avec le genre de la performance. Ainsi, le jeu sur ces trois niveaux a pour effet de dénaturer le sexe et le genre, de mettre en scène leurs mécanismes de fabrication : « En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence »<sup>2020</sup>. La performance *drag* est alors parodique : elle est l'imitation d'une imitation sans original. Il s'agit, en effet, d'imiter le genre qui est lui-même déjà une parodie et « ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité »<sup>2021</sup>. Ainsi, le travestissement ou la performance *drag*, par la parodie du genre qu'ils offrent, exhibent que le genre est une construction sociale, tout comme le sexe, et mettent en évidence leurs processus de construction. Ils s'offrent à voir comme une copie de cette « copie nécessairement ratée d'un idéal que personne ne peut jamais atteindre »<sup>2022</sup>, que serait la femme. Or, j'aimerais rappeler au lecteur que le Client I est obsédé par la

---

<sup>2017</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>2018</sup> *Loc. cit.*

<sup>2019</sup> *Loc. cit.*

<sup>2020</sup> *Loc. cit.*

<sup>2021</sup> *Loc. cit.*

<sup>2022</sup> *Loc. cit.*

question de l'authenticité, il demande à de nombreuses reprises si les têtes « ne sont pas des copies »<sup>2023</sup>, car « aujourd'hui on imite tout »<sup>2024</sup>, puis demande enfin si la tête de la demoiselle Ulloa est authentiquement blonde. De plus, j'aimerais également rappeler que la théâtralité du théâtre est largement exposée dans *Benito Fernández*. En effet, elle passe par la mise en abîme du dispositif spectatorial, par la théâtralité du personnage de Julián, par l'analogie entre les têtes vendues et des masques de théâtre, et enfin par l'évocation d'un marionnettiste. Or, je remarque que Judith Butler utilise le vocabulaire du théâtre pour parler de la pratique *drag*, elle utilise, notamment, les termes de « performance », « performeur », « acteur », « mettre en scène », « jeu ». Compte tenu du fait que la pratique *drag* est une imitation du genre, souvent devant un public, cette référence au théâtre prend tout son sens. C'est alors l'association, dans *Benito Fernández*, entre a) l'attention à l'authenticité et à l'imitation du Client I, b) la dissonance entre le sexe de ce client et celui de la tête qu'il convoite, et c) l'exhibition de la théâtralité du théâtre qui m'invite à émettre l'hypothèse que le Client I est une *drag*. Ainsi, ces diverses hypothèses sur le Client I naissent toutes du décalage entre l'assignation sexuelle de ce personnage et celle de la demoiselle Ulloa. C'est ce décalage que je nomme grotesque et qui révèle, selon moi, toute sa puissance de subversion, de mise en trouble des catégories de sexe et de genre. Non seulement, ce grotesque interroge et perturbe la norme, mais il crée également des possibles, en faisant du corps du personnage du Client I, ce que Mireille Losco-Lena, reprenant l'expression à Michaël Bakhtine, nomme un corps « non-prêt, éternellement créé et créant »<sup>2025</sup>.

Enfin, j'aimerais souligner que le rire, dans *Benito Fernández*, naît de la satire qui prend la forme de ce que Mireille Losco-Lena nomme un jeu de massacre<sup>2026</sup>. Je voudrais alors mettre en lien les analyses de la pièce *Amerika, suite* de Biljana Srbljanović de Mireille Losco-Lena et *Benito Fernández* pour montrer que les deux pièces s'inscrivent dans une logique similaire. Pour Mireille Losco-Lena, le théâtre dans *Amerika, suite* « se met à ressembler à un castelet où une marionnettiste manipulerait sa fiction à vue – et s'en amuserait comme une folle. [...] La marionnettiste déploie librement sa satire en démolissant ses figurines-personnages »<sup>2027</sup>. Elle compare alors le castelet de marionnettes à un chamboule-tout, ce jeu de foire où l'on envoie des balles sur des personnages de cartons ou

---

<sup>2023</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *op. cit.*, p. 261. « ¿ No son copias? ». Je traduis.

<sup>2024</sup> *Loc. cit.*, « ahora imitan todo... ». Je traduis.

<sup>2025</sup> Michaël Bakhtine cité par Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, *op. cit.*

<sup>2026</sup> *Loc. cit.*

<sup>2027</sup> *Loc. cit.*

des boîtes de conserve pour les faire tomber, et cette comparaison l'amène à qualifier cette dramaturgie de « jeu de massacre ». Ce massacre est, selon elle, une satire qui dénonce un système capitaliste de superficialité, qui le déjoue par le jeu et « l'agressivité satirique, dans cette pièce, vaut autant comme *attaque* destructrice que comme *résistance* à la superficialité »<sup>2028</sup>. Il me semble que pareille analyse pourrait être faite concernant la dramaturgie de *Benito Fernández*. En effet, tout d'abord, le castelet est évoqué par la référence de Julián au marionnettiste italien. Ensuite, le stand de tête peut évoquer aussi ce stand de fête foraine où l'on chamboule les figurines de carton<sup>2029</sup>, d'autant plus que les personnages sont tour à tour démolis, au sens figuré. Benito, une fois la tête du marionnettiste italien greffée sur sa nuque, change radicalement de personnalité, se ridiculise par son aspect libidineux et rompt le lien qui l'unissait à sa tante. En effet, voyons plutôt :

BENITO : Je suppose que tu n'ignores pas que le coït africain et asiatique font disparaître le stupide coït blanc, limité et féroce, comme tout ce que nous avons hérité de la terrible et castratrice catholicité.

VICTORIA : Franchement, je ne sais rien des rapports sexuels, mais tu sais tout...

LUISITA (*l'interrompant*) : Benito ! De quoi parles-tu ?

BENITO (*à Luisita*) : Tais-toi, femme glaciale et sèche comme le figuier maudit ! Tais-toi ! Et vous, Victoria, la plus belle des prostituées, ne l'écoutez pas et ne la regardez pas. [...]

VICTORIA : Je ne comprends rien, mais rien. Tant de lecture vous rend fou. [...]

BENITO : Fou, tu as dit ? Oui, fou de vos terribles seins de louve furieuse. L'encre que j'ai passée sur les églogues latines ne peut décrire la folie gouvernementale de tes cuisses, dures comme la pierre des sacrifices et enveloppantes comme la déesse de la fertilité, ton illustre prédécesseuse.

LUISITA : Benito, qu'est-ce que tu as ? Allons-y...

BENITO : Tante ! Victime de l'Empire, de Don Porfirio et de l'Église ! (*Applaudit trois fois et s'adresse au public.*) Voici, mesdames et messieurs, un dinosaure sec digne d'un musée américain ! Voici, mesdames et messieurs, une vierge puante et vicieuse ! Voici la décence mexicaine immaculée, la honte des peuples, ennemie de l'Art et de ses conséquences ! Voici une castratrice inhumaine ! Béni et sec comme un nœud coulant de bourreau et prêt à pendre quiconque s'approche de ses istles rugueux. [...]

LUISITA : Benito, j'ai acheté ta tête...

BENITO : Tais-toi, vierge sèche ! Je suis un Priiste amoureux et des torrents de sciure brûlante parcourent mon corps. Ta langue est le rabot du charpentier qui punit mon corps. [...]

---

<sup>2028</sup> *Loc. cit.*

<sup>2029</sup> Il ne s'agit pas ici, de calquer une lecture européenne sur un corpus mexicain, dans la mesure où les fêtes foraines existent aussi au Mexique comme en attestent les deux pièces de Verónica Musalem qui constituent également mon corpus principal.

LUISITA : Benito, tu étais un Fernández, un aristocrate, qu'est-ce qui ne va pas avec toi ?

BENITO : Je suis un aristocrate du sexe aux pieds. Tu comprends ? (*Il rit.*) Et révolutionnaire du sexe jusqu'à la tête. (*Il éclate de rire.*)<sup>2030</sup>

Ainsi, Benito est chamboulé dans les deux sens du terme : il est devenu autre et est dans tous ses états. Ensuite, la scène finale se déroule sept ans après l'achat de la tête du marionnettiste espagnol : Luisita est restée, durant sept longues années, auprès de Julián pour attendre que son neveu revienne, elle s'est figée, immobilisée, jusqu'à ce qu'un nuage de cendre vienne recouvrir la scène et fasse tout disparaître, comme l'indique la didascalie finale :

*Luisita se lève et entre avec elle dans un tourbillon de cendres qui recouvre le stand et fait disparaître Julián et elle, dans l'obscurité qu'ils produisent. Quand le vent gris foncé passe, tout redevient calme. Il ne reste rien du stand, à part l'enseigne : "ACHETEZ UNE TÊTE ET VOUS SAUREZ QUI VOUS ÊTES."*<sup>2031</sup>

Ainsi, alors que *Benito Fernández* s'exhibe comme théâtre par le dispositif métathéâtral, la théâtralité de Julián, les têtes à l'effigie de masques de théâtre et la référence au marionnettiste italien, ce théâtre est détruit, démolì, et ses personnages aussi. Cette démolition, cette esthétique du massacre, du chamboulement, est source de rire, selon moi, mais un rire satirique, qui critique un système

---

<sup>2030</sup> Elena Garro, « Benito Fernández », *Obras Reunidas II*, *op. cit.*, p. 278-281.

« BENITO: Supongo que no ignoras que el coito africano y el coito asiático hacen desaparecer al estúpido coito blanco, limitado y feroz, como todo lo que hemos heredado de la terrible y castradora catolicidad. VICTORIA: Francamente, no sé nada de coito, pero tú lo sabes todo... »

LUISITA (*interrumpiendo*): ¡Benito! ¿De qué hablas?

BENITO (*a Luisita*): ¡Calla, mujer frígida y seca como la higuera maldita! ¡Calla! Y tú, Victoria, hermosísima ramera, ni la escuches ni la veas. [...]

VICTORIA: No te entiendo nada, pero nadita. Tanta lectura vuelve loco.

BENITO: ¿Loco, has dicho? Sí, loco por tus terribles senos de loba furiosa. La tinta que he gastado en églogas latinas no alcanza a describir la locura gubernamental de tus muslos, duros como la Piedra de Sacrificios y envolventes como la Diosa de la Fertilidad, ilustre predecesora tuya.

LUISITA: Benito, ¿qué pasa? Vámonos... [...]

BENITO: ¡Tía! ¡Víctima del Imperio, de don Porfirio, y de la Iglesia! (*Da tres palmadas y se dirige al público*) ¡He aquí, señores y señoras, a un dinosaurio seco y digno de un museo norteamericano! ¡He aquí, señores y señoras, a una hedionda y viciosa virgen! ¡He aquí a la inmaculada decencia mexicana, oprobio de los pueblos, enemiga del Arte y de sus consecuencias! ¡He aquí a una castradora inhumana! Beata y seca como una sogá de ahorcado y dispuesta a ahorcar a todo aquel que se acerque a sus rasposos ixtles. [...]

LUISITA: Benito, yo te compré la cabeza...

BENITO: ¡Calla, virgen seca! Soy un priísta enamorado y por mi cuerpo corren torrentes de serrín en llamas. Tu lengua es el cepillo del carpintero que castiga a mi cuerpo. [...]

LUISITA: Benito, eras un Fernández, un aristócrata, ¿qué te sucede?

BENITO: Yo soy aristócrata de la cintura para abajo. ¿Entiendes? (*Se echa a reír.*) Y revolucionario de la cintura para arriba. (*Se ríe a grandes carcajadas.*) ». Je traduis.

<sup>2031</sup> *Ibid.*, p. 283. « *Luisita se levanta, y con ella entra un remolino de cenizas, que cubre el puesto y hace desaparecer a Julián y a ella, en la oscuridad que producen. Cuando pasa el vendaval gris oscuro, todo queda quieto nuevamente. Del puesto no queda nada, sólo el letrero: "CÓMPRESE UNA CABEZA Y SABRÁ QUIÉN ES"* ». Je traduis.

colonial et patriarcal. En effet, ce qui est démolé, ce qui disparaît, c'est bien l'univers étrange et inquiétant construit par Elena Garro, cet univers où la colonialité du pouvoir et le patriarcat, fonctionnant de pair, entraînent une commercialisation du corps humain démembré.

Pour conclure, j'aimerais donc dire que *Benito Fernández*, par sa métathéâtralité, sa transtextualité ainsi que par le grotesque et la satire, met en crise la colonialité du pouvoir et le patriarcat moderne et colonial, et à ce titre il me semble que cette dramaturgie peut être qualifiée de féministe et de transmoderne.



Ainsi, l'étude des pièces de mon corpus m'a permis de voir que le théâtre pouvait, dans certains cas, exhiber et dénaturiser l'organisation du système-monde, fondée sur une classification et une hiérarchisation genrée et raciale de l'être et du savoir. Plus encore, elle m'a laissé entrevoir quelques modalités selon lesquelles le théâtre pouvait s'offrir comme un espace imaginaire inventant de nouvelles configurations ni modernes ni postmodernes du monde, mais précisément transmodernes et féministes. Ainsi, si la transmodernité est un horizon utopique auquel aspirent les membres du groupe M/C/D, il m'apparaît que le théâtre, parce qu'il est essentiellement lié à l'imaginaire et qu'il se trouve en dehors du politique, en somme parce qu'il est profondément hétérotopique, peut concrétiser le projet transmoderne et féministe, peut proposer des alternatives au système-monde global, peut inventer de nouvelles cartographies du monde et de la pensée.

L'analyse des sept pièces mexicaines composant mon corpus m'a alors conduite à tracer les prémices des contours du drame féministe et transmoderne. Je dis drame, car mon analyse s'est uniquement portée sur des œuvres dont le texte est à la fois premier et central, écartant, par souci de commodité, les écritures de plateau, ou ce que Joseph Danan nomme le théâtre traversé par l'esprit performatif. Je dis prémices, car il ne s'agit, bien évidemment, que d'une esquisse, d'une première approche, qui gagnerait à être complétée, enrichie, à l'aune de nouvelles pièces à étudier. Pour l'heure, l'étude de sept pièces de Verónica Musalem, Conchi León et d'Elena Garro, m'a uniquement permis de prendre la mesure de quelques modalités selon lesquelles l'esthétique pouvait se faire le levier d'une remise en cause de la rhétorique moderne et de la logique coloniale et patriarcale, tout en procédant à une revalorisation épistémique de ce que la modernité/colonialité a déprécié, pour créer les conditions d'un dialogue interculturel horizontal.

Des concepts tels que le jeu de rêves, le drame à stations, le désemboîtement du dialogue, les dialogues des lointains, ou encore la rhapsodisation du drame, développés par le groupe de recherche « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris - 3, ainsi que le concept de transtextualité de Gérard Genette, m'ont conduite à isoler certaines de ces modalités. Il ne s'agissait pas, bien sûr, de suggérer que toute forme dramatique correspondant à ce que le groupe de recherche de l'Université Paris - 3, appelle le drame moderne est, en réalité, transmoderne et féministe ni de prétendre que la transtextualité est inexorablement féministe et transmoderne. Il s'agissait, simplement, de faire

dialoguer les outils d'analyse des études théâtrales et littéraires avec une perspective décoloniale, pour éclairer d'un nouvel angle des œuvres qui nous sont, plus au moins, contemporaines. Ce dialogue me semble nécessaire et mériterait, à mon sens, d'être poursuivi, pour se prémunir d'un eurocentrisme, risquant de nous faire manquer le déplacement épistémique et le projet éthico-politique de certaines œuvres que nous serions amenés à étudier. En effet, il m'apparaît primordial d'être attentif, non seulement, à la forme que peuvent prendre les œuvres, des formes peut-être toujours nouvelles, à repenser et requalifier, mais également à ce que ces formes sont susceptibles de produire, en termes de propositions éthiques, philosophiques, et utopiques.

## CONCLUSION



Pour conclure, j'aimerais, tout d'abord, rappeler les présupposés desquels je suis partie. Le premier reposait sur la validation de l'hypothèse de l'existence de la modernité/colonialité, autrement dit, il reprenait aux études décoloniales l'idée selon laquelle la colonialité, comprise comme dispositif épistémique, était la face dissimulée, mais constitutive de la modernité, comprise, quant à elle, comme le récit d'un moment de l'Histoire européenne prononcé par des individus ayant réussi à dissimuler leur propre corpo- et géo-politique. Le second présupposé consistait à penser qu'en art, toute forme est idéologique, autrement dit qu'une œuvre est influencée par le contexte culturel, historique, social et politique qui l'a vue naître, qu'elle est traversée par les croyances, représentations, préoccupations et perspectives du lieu et de l'époque, au sein desquels elle voit le jour. Autrement dit, j'ai supposé l'existence d'une équivalence entre des œuvres d'art et les configurations du champ social, culturel et épistémique dans lesquelles ces œuvres émergent. Ce second présupposé m'a amenée à penser qu'il pouvait exister des esthétiques modernes et coloniales. De plus, partant du principe que la transmodernité féministe est un projet utopique auquel devraient conduire le déplacement et la revalorisation épistémiques, amorcés par les études décoloniales, et que l'art s'offre comme un espace hétérotopique (je pense, entre autres, au musée, au théâtre, à la salle de spectacle), comme un espace possible de concrétisation de l'utopie, j'en ai déduit qu'il pouvait exister des esthétiques féministes et transmodernes.

Sur la base de ces présupposés, ma thèse s'est alors proposé de poursuivre un triple objectif. Tout d'abord, il s'agissait d'établir un rapport dialogique entre, d'une part, les études théâtrales et, d'autre part, les études décoloniales. Ce dialogisme ne consistait nullement à instrumentaliser des œuvres d'art pour en faire des exemples ou des illustrations des propositions décoloniales. En revanche, il prenait le pari que la perspective décoloniale et féministe permettait de regarder autrement les productions dramatiques d'hier et d'aujourd'hui, mais aussi les outils, méthodologies et concepts propres à la recherche en théâtre, tout en enrichissant, en retour, le champ de études décoloniales et féministes. Ce dialogisme me semble fructueux pour favoriser une approche féministe et décoloniale des œuvres, permettant de voir comment certaines d'entre elles reconduisent, dans leur forme, une rhétorique moderne, une logique coloniale et patriarcale, ou au contraire, les déjouent, en ouvrant de nouvelles perspectives, de nouveaux horizons, de nouvelles cartographies au monde et à la pensée. Ensuite, dans cette thèse de doctorat, j'ai souhaité relire, à partir du prisme décolonial et à travers lui, l'histoire du théâtre européen et mexicain, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agissait pas, bien évidemment, d'une lecture exhaustive, mais d'une amorce

d'une approche décoloniale de l'histoire du théâtre, visant à repérer quelques formes modernes et coloniales, et à soulever quelques interrogations, notamment concernant le potentiel déplacement épistémique produit par le théâtre épique bréchtien, ou encore par des formes plus contemporaines, jugées postmodernes. Enfin, l'étude d'un corpus mexicain m'a permis d'isoler quelques modalités esthétiques d'un drame mettant en crise la classification et la hiérarchisation ontologico-épistémique de la modernité/colonialité et du patriarcat moderne et colonial, tout en mettant en place les conditions d'un dialogue interculturel. Ce drame aux multiples aspects, je l'ai appelé féministe et transmoderne. Bien sûr, là encore, je n'ai pas la prétention d'avoir su isoler de manière exhaustive, si tant est que cela soit réalisable, les diverses modalités de ce drame. L'étude de mon corpus n'offre qu'un échantillon très réduit de drames pluri-versels et dialogiques, et doit uniquement être accueillie pour ce qu'elle est, à savoir les prémices d'une approche féministe et décoloniale d'esthétiques transmodernes et féministes. En effet, cet échantillon m'a permis d'amorcer l'analyse de certains mécanismes esthétiques permettant de troubler les binarismes et classifications modernes et coloniales, analyse qui mériterait, j'y reviendrai, d'être complétée, étayée, discutée. Pour autant, malgré le panel réduit d'œuvres étudiées, il me semble avoir su montrer comment les esthétiques transmodernes et féministes étaient également des politiques transmodernes et féministes, dans le sens où les dramaturges partagent, de manière plus ou moins consciente, des présupposés épistémologiques et ce que Muriel Plana nomme une « *posture intellectuelle*, au sens, non péjoratif, de point de vue politique et attitude morale »<sup>2032</sup>. C'est ainsi que l'analyse des sept pièces constituant mon corpus a été l'occasion, non seulement, de repérer quelques modalités esthétiques du drame féministe et transmoderne, que j'ai tenté de théoriser, mais également de souligner la nature des propositions éthico-politiques de ces esthétiques.

Si j'ai amorcé les débuts d'un dialogisme entre études décoloniales et théâtrales, autrement dit d'une approche décoloniale et féministe des œuvres de théâtre, il m'apparaît que cette recherche gagnerait à être complétée et poursuivie. En effet, si ma première partie a le mérite d'avoir tenté d'isoler, à partir d'une dynamique transversale, quelques formes modernes et coloniales dans l'histoire du théâtre européen et mexicain, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il me semble cependant que chaque forme canonique, mouvement, courant ou tendance de ces théâtres que je n'ai fait qu'aborder, mériterait d'être pleinement étudié, au travers d'une

---

<sup>2032</sup> Muriel Plana, « Introduction générale », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et Politiques du trouble*, op. ; cit., p. 14.

approche décoloniale et féministe, et gagnerait à se voir dédier une recherche exclusive. En effet, sans invalider pour autant les hypothèses que j'y ai réalisées, je considère que ma première partie ne fait que mettre au jour le potentiel d'une approche décoloniale et féministe des œuvres dramatiques du passé et du présent, qui ne demande qu'à être davantage déployée. Ce déploiement serait alors, sans doute, l'occasion de voir comment, à l'intérieur d'un même mouvement ou d'une même tendance du théâtre européen ou mexicain, il existe des œuvres qui se soustraient à la rhétorique moderne et à la logique coloniale et patriarcale, œuvres dont il s'agirait d'analyser les modalités de pareilles soustractions. Pour le dire en d'autres termes, il m'apparaît que des recherches portant sur chaque forme canonique du théâtre européen ou mexicain, au travers des études décoloniales et féministes, permettraient, sans doute, de voir comment des formes anciennes<sup>2033</sup> troublent déjà, en leur temps et dans leur contexte, les classifications et hiérarchisations modernes, coloniales et patriarcales, sans que le spectateur ou lecteur de l'époque ne soit nécessairement en capacité de le mesurer.

Par ailleurs, si j'ai eu à cœur de relire, à partir des études décoloniales et féministes, quelques grandes formes du théâtre européen et mexicain, j'en ai délaissées bien d'autres, qui gagneraient, sans doute, à être également étudiées depuis le dialogisme des études théâtrales et décoloniales. Je pense, notamment, à la tragédie et comédie classiques. Comme je l'ai déjà signalé, Peter Szondi semble les inclure dans le drame classique qu'il considère être le fruit de l'humanisme renaissantiste. Une telle affirmation invite alors à la réflexion et ne peut qu'encourager à relire le théâtre classique, par le prisme des études décoloniales et féministes. Je pense également à la *commedia dell'arte*, au théâtre élisabéthain et jacobéen, à la *zarzuela*, au théâtre classique allemand, ou encore au mélodrame, au vaudeville, et à tant d'autres que je ne mentionne pas ici. En somme, il m'apparaît que les quelques formes canoniques du théâtre européen et mexicain, du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, que j'ai brièvement étudiées dans ma première partie, ne sont qu'un échantillon des multiples formes du théâtre qu'il me semble pertinent de relire à la lueur du dialogisme entre études décoloniales et théâtrales.

---

<sup>2033</sup> Je voudrais souligner que la partie intitulée « Penser le *queer* avant le *queer* (XVI<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècle) » de l'ouvrage *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et Politiques du trouble*, me semble proposer une réflexion analogue. Emmanuelle Garnier, dans son article, « Du travestissement à l'érotisme : l'effet dispositif dans la mise en scène de *Don Gil de las calzas verdes* (1615) par la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2006) », montre, notamment, comment une mise en scène contemporaine de l'une des *comedias* les plus connues du Siècle d'Or, met en œuvre une esthétique *queer*, sous-tendue par son dispositif dramatique. L'article de Gabriela Cordone, « *Don Gil de las calzas verdes*, ou les chausses du désir » signale également que la pièce de Tirso de Molina interroge, trouble, à sa manière, les normes imposées. Ainsi, s'il existe peut-être des esthétiques *queer* avant le *queer*, peut-être en est-il de même des esthétiques transmodernes et féministes.

De plus, le groupe de recherche « Poétique du drame moderne et contemporain » et Peter Szondi s'accordent à voir dans les années 1880, autrement dit dans le carrefour naturalo-symboliste du théâtre européen, l'avènement d'un nouveau type de drame, épicisé selon Peter Szondi, rhapsodisé selon Jean-Pierre Sarrazac. C'est ainsi qu'ils perçoivent dans les pièces de Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Tchekhov ou Hauptmann une crise du drame qui, selon Jean-Pierre Sarrazac, n'aura de cesse de se poursuivre jusqu'à nos jours. Cette crise du drame est perçue comme « une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société »<sup>2034</sup>, rapport à comprendre en termes de séparation. Une telle conception porte à croire qu'un changement de paradigme épistémique est au cœur d'un changement de paradigme esthétique, mettant en crise le drame classique. Or, il me semblerait intéressant d'interroger ce changement de paradigme au travers d'une approche décoloniale et féministe qui, peut-être, relativiserait la mutation épistémique à laquelle se référaient Peter Szondi et le groupe de recherche de Paris - 3, et porterait alors un autre regard sur le drame et sa crise. Peut-être même qu'une telle approche remettrait en cause la pertinence d'une séparation entre drame classique et drame moderne et ferait émerger d'autres catégories d'analyse, d'autres perspectives sur les mutations diverses du drame, en Europe. C'est du moins ce que m'amène à penser l'ébauche de théorisation du drame moderne et colonial que je me suis proposé d'entreprendre, alors que je cherchais, peut-être en forçant les traits, une méta-esthétique ego-logique. Ainsi, une telle relecture de la crise du drame, au travers d'une approche décoloniale et féministe, me semble offrir de nouvelles pistes, inviter à poser un autre regard sur l'histoire du drame, qui peut, peut-être, en faire émerger d'autres aspects.

Par ailleurs, si j'ai consacré une analyse aux formes que Hans-Thies Lehmann appelle, de manière peut-être trop générique, postdramatiques, celle-ci reposait sur le présupposé selon lequel ces formes étaient postmodernes. Ou, plus précisément, mon analyse portait sur le théâtre postdramatique, quand celui-ci était postmoderne, en convenant que le théâtre postdramatique n'était pas toujours postmoderne, et qu'une œuvre postmoderne n'était pas nécessairement postdramatique. Or, il m'apparaît qu'en dehors d'une réflexion sur le postmodernisme, il serait intéressant d'interroger ce théâtre postdramatique, ou pour le dire autrement et pour reprendre l'expression de Joseph Danan, ce théâtre traversé par « l'état d'esprit performatif »<sup>2035</sup>, au travers des études

---

<sup>2034</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Introduction. Crise du drame », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>2035</sup> Joseph Danan, *Entre Théâtre et Performance*, *op. cit.*, p. 59.



féministes et décoloniales. Une telle perspective est susceptible, à mon sens, de nuancer l'assimilation, parfois systématique, du théâtre postdramatique au théâtre postmoderne, et de redynamiser de la sorte les questionnements relatifs à la politicalité d'un tel théâtre. Autrement dit, l'approche décoloniale et féministe invite à interroger le théâtre postdramatique ou performatif dans sa capacité à être transmoderne et féministe. L'hétérogénéité, la pluri- ou inter-artialité d'un tel type de théâtre, ne construisent-elles pas, justement, la pluri-versalité et le dialogue interculturel de la transmodernité féministe ? L'impossibilité à déterminer le genre, le champ disciplinaire, de certaines œuvres taxées, peut-être un peu maladroitement, de postdramatiques, ne peut-elle pas, dans certains cas, se lire comme l'un des mécanismes d'esthétiques qui renoncent à la classification ontologico-épistémique moderne, coloniale et patriarcale ? L'une des modalités des esthétiques transmodernes et féministes ne consiste-t-elle pas, précisément, dans le trouble formel qu'elle produit ? Il ne s'agit pas, ici, de questions rhétoriques, mais de véritables interrogations qui, à mon sens, mériteraient d'être posées dans de futurs travaux. Ainsi, il m'apparaît nécessaire de poursuivre le travail amorcé, en analysant, non plus uniquement des textes dramatiques, comme je l'ai fait jusqu'à présent, mais bien des écritures de plateau, des spectacles qui, sur nos scènes contemporaines, se situent au carrefour des arts, des genres, renoncent au textocentrisme, voire au texte lui-même, à la *mimesis*, à la représentation, au profit d'une coprésence.

Plus généralement, si j'ai choisi d'étudier des textes dramatiques et non des représentations théâtrales par souci de commodité, comme je l'ai déjà signalé, il m'apparaît que l'analyse de spectacles pourrait être enrichie par le dialogisme entre études théâtrales et études décoloniales. En effet, un tel dialogisme pourrait révéler des aspects jusqu'alors délaissés des spectacles étudiés. Il pourrait, peut-être, montrer comment la scène reconduit des représentations du savoir, de la sexualité et du corps héritées de la classification et de la hiérarchisation moderne, coloniale et patriarcale, ou déjoue, subvertit ces représentations. A l'instar du *queer*, il m'apparaît que l'approche décoloniale et féministe est susceptible de mettre en lumière l'aspect transgressif et subversif de certains spectacles, représentant l'irreprésenté, et délégitimant « l'évidence imposée par un pouvoir subjuguant »<sup>2036</sup>, évidence ayant été « ressassée, héritée, incorporée, partagée et performée à travers le temps et l'espace au point de se faire passer pour la nature, l'origine, la vérité, au point de devenir [...] une norme non questionnée dont il

---

<sup>2036</sup> Muriel Plana, « Introduction. L'art queer : transgression, subversion, politique », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et Politiques du trouble*, op. cit., p. 28.

est extrêmement difficile de s'émanciper »<sup>2037</sup>. En d'autres termes, une approche décoloniale et féministe des spectacles permettrait, à mon sens, de politiser notre regard, en étant attentif à la colonialité du savoir et de l'être, et aux manières dont celles-ci sont dé-essentialisées, dé-légitimées, troublées, critiquées ou reconduites, reformulées, réaffirmées. Il ne s'agit pas, pour autant, de donner dans un manichéisme moral, distinguant une bonne œuvre, féministe et transmoderne, d'une mauvaise œuvre, moderne et coloniale ; mais de porter un autre regard sur les spectacles de théâtre, depuis un autre lieu épistémique et ainsi de regarder autre chose que ce que le prisme de la (post)modernité nous permet de voir. Je dirais qu'il s'agit de déplacer – et le terme est choisi à dessein – tant l'analyse de spectacles présentés sur nos scènes contemporaines, que les questionnements quant à leur politicalité. Par ailleurs, peut-être qu'un même spectacle peut reconduire et déjouer, simultanément, selon des modalités différentes, la colonialité du savoir et de l'être. À ce sujet, Hourya Bentouhami-Molino invite à la prudence en affirmant « qu'il y a toujours de l'illocalisable [...], ce qui rend mal aisé et absurde les catégorisations binaires entre écriture impériale et écriture de la résistance »<sup>2038</sup>. Sans remettre en cause la pertinence de termes comme « esthétiques modernes et coloniales », et « esthétiques transmodernes et féministes » que j'ai utilisés dans ce travail de recherches ; peut-être ne faut-il pas envisager ces esthétiques de manière radicalement opposées, mais comme des polarités vers lesquelles tendraient, plus ou moins, des spectacles. Qu'il faille ou non envisager ces esthétiques selon un continuum ou une binarité, il me semble que l'analyse de spectacles gagnerait à se servir du prisme des études décoloniales et féministes pour faire émerger des questionnements, ainsi que des aspects des œuvres, jusqu'alors, peut-être, insoupçonnés.

Par ailleurs, si une expérience de vie, une affinité personnelle m'ont amenée à privilégier une étude d'un corpus mexicain, plus ou moins contemporain, je suis intimement persuadée que les esthétiques transmodernes et féministes ne sont pas l'apanage d'un tel théâtre. Tout d'abord, aussi bien mes lectures de textes dramatiques latino-américains que les spectacles provenant de toute l'Amérique latine, auxquels j'ai eu l'occasion d'assister, lorsque je vivais au Mexique, m'incitent à penser que les scènes de cette partie du continent américain accueillent, régulièrement, des esthétiques transmodernes et féministes. Je pense, à titre d'exemple, aux spectacles du dramaturge et metteur en scène hondurien Rafael Murillo Selva Rendón, tels que *Loubavagu o « El otro lado lejano »*,

---

<sup>2037</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>2038</sup> Hourya Bentouhami-Molino, *op. cit.*, p. 115.

narrant l'Histoire du peuple garifunas<sup>2039</sup> à partir de ses propres légendes, ou encore *El Bolívar descalzo*, rejouant la guerre de libération, en Colombie, contre les Espagnols, à partir des souvenirs récoltés dans le village des Andes colombiennes, nommé Tibasosa. Je pense également aux spectacles de l'écrivain et metteur en scène équatorien Juan Francisco Montenegro, procédant, notamment, à une revalorisation épistémique de la culture Kichwa. Il ne s'agit là que de deux exemples qui me viennent à l'esprit, mais qui sont, à mon sens, représentatifs d'une dynamique qui parcourt et anime les scènes latino-américaines. Il m'apparaît alors que le champ universitaire français des études en théâtre gagnerait à se tourner vers l'Amérique latine et à être attentif à la dynamique qui anime, à mon sens, ses scènes. Une telle attention implique, selon moi, de ne pas uniquement se centrer sur les spectacles latino-américains programmés au Festival d'Avignon ou dans les Centres Dramatiques Nationaux. En effet, non seulement, ces spectacles ne sont pas nécessairement représentatifs de la production latino-américaine contemporaine, mais leur notoriété internationale, ainsi que les modalités de leur sélection sont, à mon avis, à interroger au prisme des études décoloniales et féministes. Le succès européen de spectacles, comme ceux, par exemple, de Rodrigo García, ne s'explique-t-il pas par leur résonance avec les préoccupations et perspectives postmodernes actuelles ? Ne répondent-ils pas à une logique commerciale selon laquelle la transgression formelle et le *trash* sont de bon ton, attendus et surtout lucratifs ? En d'autres termes, n'est-ce pas parce que ces spectacles correspondent aux attentes d'un certain type de public dont l'horizon d'attente est, peut-être, façonné par la postmodernité, qu'ils rencontrent un accueil aussi enthousiaste sur les scènes européennes ? À mon sens, les choix en termes de programmation, dans nos théâtres français, et sans doute, plus généralement, européens, sont orientés par des logiques de rentabilité qui n'incitent pas forcément les programmeurs à sélectionner des pièces procédant à un déplacement épistémique par rapport à la (post)modernité. Il m'apparaît donc fondamental que les études théâtrales françaises ne regardent pas uniquement vers les spectacles d'Amérique latine programmés sur le territoire national, mais également vers les scènes latino-américaines elles-mêmes. Un tel regard implique, d'une part, un décloisonnement entre les études hispaniques et théâtrales, une porosité entre les champs disciplinaires. D'autre part, il implique, à mon avis, l'émergence d'une démarche collective pour appréhender la multiplicité des propositions contemporaines sur les scènes latino-américaines, démarche qui doit

---

<sup>2039</sup> Le peuple garifunas est un peuple résidant sur la côte atlantique du Honduras, du Guatemala et du Belize, dont la culture est le fruit du métissage entre anciens esclaves africains, autochtones caribéens et arawaks.

se saisir tant des apports conceptuels et théoriques des études théâtrales, que des clés de lectures linguistiques et culturelles offertes par les études hispaniques. Il me semble qu'une telle démarche en est à son stade d'éclosion, mais peut-être est-ce plus un souhait qu'un constat de ma part, participant à la constitution d'un nouveau réseau de jeunes chercheurs et chercheuses sur le théâtre latino-américain, intitulé Questions Théâtrales sur la Zone d'Amérique Latine (QUETZAL)<sup>2040</sup>.

De plus, si je suis persuadée que les scènes d'Amérique latine sont animées, entre autres, par une dynamique contestant l'hégémonie épistémique occidentale et procédant à une revalorisation des cultures dépréciées par la modernité/colonialité, il ne me semble pas que cette dynamique soit propre, uniquement, à l'Amérique latine. En effet, il m'apparaît, à la lecture de l'ouvrage collectif, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, dirigé par Sylvie Chalaye, que le continent africain, depuis les années 1990, compte sa part de dramaturgies exprimant le refus de l'histoire telle qu'elle est narrée, témoignant des « atrocités modernes »<sup>2041</sup>, ou envisageant les « modes opératoires de la révolte et de la subversion »<sup>2042</sup>. Pour le dire autrement, bien que ni Sylvie Chalaye ni aucun des auteurs de l'ouvrage ne convoquent le terme, il m'apparaît que ce que j'ai nommé « esthétique transmoderne », puisse, peut-être, qualifier un type de théâtre qui ne

---

<sup>2040</sup> Si le terme QUETZAL désigne un oiseau d'Amérique centrale, sacré pour les Mayas et les Aztèques car associé aux divinités Quetzalcóatl et Kulkán, il est également l'acronyme choisi pour désigner un réseau de jeunes chercheurs et chercheuses sur le théâtre latino-américain, marrainé par celui des ROSWITA, dont la recherche porte sur le théâtre hispanique depuis les années 1960. Les ROSWITA, ce réseau constitué uniquement de femmes chercheuses sur le théâtre post-franquiste, alors délaissé des études universitaires, ce réseau fertile alimenté par l'engagement passionné de ses membres, s'est rapidement offert comme un modèle inspirant. Il faut dire qu'à l'initiative de QUETZAL se trouvent Nina Jambrina, Gabriella Serban, Joana Sanchez, Erwan Burel et moi-même, et que nous avons tous et toutes réalisé notre thèse de doctorat sous la direction de Monique Martinez, d'Emmanuelle Garnier et de Carole Egger, quelques membres fondatrices des ROSWITA, qui ont su nous faire profiter de leurs expériences enrichissantes. Impressionnés par leur incroyable énergie collective, redevables à leurs apports considérables à la recherche sur le théâtre espagnol contemporain, mais également convaincus de la nécessité de créer une dynamique fédératrice relative à la recherche sur le théâtre latino-américain contemporain, nous voulions créer un espace de rencontre, de dialogue, d'échanges entre jeunes chercheurs et chercheuses, partageant un même objet d'études. Afin d'inaugurer ce jeune réseau marrainé par les ROSWITA, trois journées d'études intitulées « Écritures d'Amérique latine aujourd'hui : quelles émancipations ? » co-portées par le laboratoire LLA-CREATIS et CHER, et accueillant le vingtième anniversaire des ROSWITA, sont prévues le 25, 26 et 27 novembre 2020. Ses actes seront à paraître dans la revue *Amerika*. Cette manifestation scientifique n'est, je l'espère, que la toute première des nombreuses rencontres à venir, stimulantes et enthousiasmantes, entre jeunes chercheurs et chercheuses sur le théâtre latino-américain.

<sup>2041</sup> Sylvie Chalaye, « Introduction », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 17.

<sup>2042</sup> *Loc. cit.*

soit pas uniquement mexicain ou latino-américain. La piste est encore à approfondir, et n'est, pour l'heure, qu'une pure hypothèse.

Par ailleurs, je voudrais souligner que, selon Enrique Dussel, la transmodernité naît d'une position d'extériorité par rapport à la modernité/colonialité, et que cette position d'extériorité existe à l'intérieur même de la modernité. En effet, il rappelle qu'en Europe, un certain nombre de cultures régionales réduites au silence se battent pour la reconnaissance de leur identité, et qu'il en va de même pour les peuples des premières nations au Canada, ou pour les minorités hispaniques ou afro-américaines, aux États-Unis. Il ajoute également que la présence de migrants, en Europe, favorise cette position d'extériorité à l'intérieur de la modernité. Une telle conception de l'extériorité m'invite alors à penser que des esthétiques transmodernes et féministes peuvent, tout aussi bien, émerger en Europe et en Amérique du Nord, peut-être, par exemple, sur des scènes catalanes, dans des communautés autochtones, dans des MJC, ou dans tant d'autres lieux auxquels je n'ai pas pensé. Or, il m'apparaît que pour prendre la mesure du déplacement épistémique de telles productions dramatiques, ainsi que de leurs propositions utopiques, l'adoption d'une perspective féministe et décoloniale se révèle féconde.

Comme le lecteur ou la lectrice l'aura compris, je ne fais ici que soulever quelques hypothèses, quelques pistes de réflexion qui, je l'espère, pourront fleurir dans des travaux à venir. Je le ou la prie également d'accueillir ce travail pour ce qu'il est, une ébauche de dialogisme entre les études théâtrales et décoloniales, cherchant à faire émerger des aspects, peut-être jusque-là insoupçonnés, d'une relecture de l'histoire du théâtre mexicain et européen, et de l'étude dramaturgique de quelques pièces mexicaines. J'espère, cependant, que cette ébauche a su montrer la fertilité d'une approche décoloniale et féministe du théâtre en particulier, et de l'art, en général, et qu'elle pourra figurer parmi d'autres travaux faisant dialoguer les recherches en art et les études décoloniales et féministes. Parce que le groupe de recherche M/C/D est profondément pluridisciplinaire et que les études décoloniales se nourrissent de pensées émanant de plusieurs champs, je continue à croire que la recherche en théâtre peut apporter sa pierre à l'édifice et contribuer au projet épistémique et utopique, amorcé depuis plusieurs décennies. Pour ce faire, il me semble fondamental de privilégier le dialogue avec des chercheurs et des chercheuses, mais également des artistes provenant d'une extériorité à la modernité/colonialité, et d'être attentif et à l'écoute de perspectives, de concepts et de méthodologies qui peuvent se révéler bien différents de ceux du monde académique français. Par ailleurs, il me

semble également crucial de poursuivre le travail déjà entrepris de traduction des ouvrages publiés du groupe M/C/D pour en favoriser l'accès et permettre à des chercheurs et artistes non hispanistes de s'en saisir, pour les faire dialoguer avec leurs propres travaux.

## BIBLIOGRAPHIE





## Bibliographie

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994.

ADRIAN, *Cirque au cinéma, Cinéma au cirque*, Paris, Adrian, 1984.

ADRINGA, Kim, « Réalisme magique postcolonial des Antilles néerlandaises : le cas de Boeli van Leeuwen », in *Phantastik und Gesellschaftskritik im deutschen, niederländischen und nordischen Kulturraum. Fantastique et Approches critiques de la société. Espaces germanique, néerlandophone et nordique*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2015, p. 163-176.

AGUADO, Simón, *El Entremés de negros*, <http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0000029835&lang=es&search=&log=19011201-00000-00076/Revista+de+archivos%2C+bibliotecas+y+museos>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].

ALARCÓN, Juan Ruiz de, *El Dueño de las estrellas*, Madrid, Linkgua, 2010.

ALARCÓN, Juan Ruiz de, *El Examen de maridos*, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/574.pdf>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].

ALARCÓN, Juan Ruiz de, *La Culpa busca la pena y el agravio la venganza*, Madrid, Linkgua, 2010.

ALARCÓN, Juan Ruiz de, *La Verdad Sospechosa*, [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/LitHispano/docs/VerdadSospechosa\\_RuizAlarcon.pdf](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/LitHispano/docs/VerdadSospechosa_RuizAlarcon.pdf), consulté le 06/11/2020 [En ligne].

ALARDÍN, Carmen, « La Realidad concreta son muchas realidades, entrevistas con Elena Garro », *Revista de Facultad de Filosofía y Letras*, 1987, p. 43-52.

ALÈS, Catherine et POUYLLAU, Michel, « La Conquête de l'inutile. Les géographies imaginaires de l'Eldorado », *Homme*, 1992, n° 122-124, p. 271-308.

ALHAMDOU, Ali, *La Conceptualisation de la liberté dans les théâtres de Bertolt Brecht et d'Aimé Césaire : rapprochement, discours, personnages, espaces - temps*, thèse de doctorat, Université Toulouse Jean Jaurès, 1999.

- ALLARD-POESI, Florence et PERRET, Véronique, « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? », 1998, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00537615/document>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- ALLEN, Paula Gunn., *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1992.
- ALLEN-PAISANT, Jason, *Théâtre dialectique postcolonial, Aimé Césaire et Derek Walcott*, Paris, Classique Garnier, 2017.
- ALONSO ALONSO, María, « “Un espacio para lo enigmático” : el realismo maravilloso en la literatura poscolonial contemporánea », in *Sobrenatural, Fantástico y Metareal : La Perspectiva de América Latina*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2014, p. 231-244.
- AMIEL, Anne, « La Figure de Montesquieu dans le débat constitutionnel américain », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 77 / 1, 2013, p. 47-63.
- AMSELLE, Jean-Loup, *L'Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, « Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso », in *Fantasia y Realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan, Michigan State University Press, 1975, p. 39-45.
- ANDERSON, Kevin B., *Marx at the Margins : On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- ANNEQUIN, Jacques, « Esclavage et dépendance », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 42/2 / 2, Presses Universitaires de Franche-Comté, décembre 2016, p. 211-216.
- ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, Table ronde, 1946.
- ARELLANO, Ignacio, « Modelos de teatro cómico en el Siglo de Oro », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 94 / 4, 2017, p. 567-571.
- ARGURDÍN, María Luna et ARGURDÍN, *Historia del teatro en México desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama Editorial, 1986.
- ARON, Raymond, *Les Désillusions du progrès : Essai sur la dialectique de la modernité*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

- ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du "choc comique" (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- AUBRUN, Charles Vincent, *La Comedia española : (1600-1680)*, [2a ed.], Madrid, Taurus, 1981.
- ÁVILA GARCÍA, Patricia, « El Valor social y cultural del agua », in *Gestión y Cultura del agua Tomo II*, México, Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, 2006, p. 233-248.
- AYOUC, Thamy, *Psychanalyse et Hybridité. Genre, Colonialité, Subjectivations*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2018.
- BADIOU, Alain, *Saint Paul. La Fondation de l'universalisme*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2015.
- BAGULEY, David, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKKER, Bard H., *Naturalisme pas mort. Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1971.
- BANDET, Jean-Louis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1998.
- BARBÉRIS, Isabelle, « Dérives « décoloniales » de la scène contemporaine », *Cites*, n°72, 2017, p. 199-212.
- BARBÉRIS, Isabelle, *L'antipolitiquement correct*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2019.
- BARD WIGDOR, Gabriela, ARTAZO, Gabriela, BARD WIGDOR, Gabriela, [et al.], « Pensamiento feminista Latinoamericano : Reflexiones sobre la colonialidad del saber/poder y la sexualidad », *Cultura y representaciones sociales*, vol. 11 / 22, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 2017, p. 193-219.
- BARDOLPH, Jacqueline, *Études postcoloniales et Littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- BARON, Philippe, *Le Drame : du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon - EUD, 2004.

- BARON, Philippe, *Le Théâtre libre d'Antoine et les Théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BARRERA, Reyna, *Antología de dramaturgas. Escena con otra mirada*, México, Plaza y validez, 2003.
- BARTHÉLÉMY, Pascale, CAPDEVILA, Luc et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Colonisations », *Clio Histories Femmes et Sociétés*, 2011, <https://doi.org/10.4000/cliio.9991>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- BARTHES, Roland, « Vingt mots clés pour Roland Barthes. Entretien avec Jean-Jacques Brochier », *Magazine littéraire*, 1975.
- BARTKY, Sandra Lee, *Femininity and Domination*, New York, Routledge, 1991.
- BASTIDE, Roger, « La Femme de couleur en Amérique latine », *L'Homme et la Société*, vol. 31 / 1, 1974, p. 51-71.
- BASURTO, Luis, *Teatro mexicano*, México, Madrid, Buenos Aires, Aguilar, 1959.
- BATISTA ARCELO, Adalberto Antonio et ALVARENGA GONTIJO, Lucas de, « Esclavitud, racismo y modernidad : Trabajo forzado en las sociedades mercantiles/capitalistas versus prácticas de resistencia y decolonialidad », *ABREVISTA DE ABOGACÍA*, 2019, p. 51-66.
- BAUDELAIRE BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier Flammarion, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », *Encyclopaedia Universalis*, 2004.
- BAYARD, Caroline et LAMONTAGNE, André, « Postmodernismes : Poïesis des Amériques, Ethos des Europes », *Études littéraires*, vol. 27 / 1, 1994, p. 5-193.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe, tome 1 : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986.
- BECHTEL, Guy, *La Sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe*, Paris, Pocket, 2000.
- BENELLI, Natalie, DELPHY Christine, FLAQUET, Jules et HAMEL, Christelle, *Sexisme, racisme et postcolonialisme*, Nouvelles Questions Féministes, Vol. 25/3, 2006.

- BENTOUHAMI-MOLINO, Hourya, *Race, Cultures, Identités, une approche féministe et postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2015.
- BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, [et al.], *Introduction aux études sur le genre*, 2e édition revue et augmentée, Louvain-La-Neuve, De Boeck, 2015.
- BERGER, Anne-Emmanuelle et VARIKAS, Éléni, *Genre et Postcolonialismes : dialogues transcontinentaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011.
- BERNARD, Franco, *Le Héros et l'Histoire, Aspects de la dramaturgie romantique chez Kleist, Musset et Stowacki*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- BERTEN, André, « Modernité et postmodernité : un enjeu politique ? », *Berten*, 1991, p. 84-112.
- BERTRAND, Michel, « Bernard LAVALLÉ, Eldorado d'Amérique, mythes, mirages et réalités », *Caravelle*, 2012, p. 279-281.
- BESSIÈRES, Vivien, *Antiquité et Postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée)*, thèse de doctorat, Université Toulouse Jean Jaurès, 2011.
- BEUCHAT, Charles, *Histoire du naturalisme français*, vol. 2, Paris, Éditions Corrêa, 1949.
- BHABHA, Homi K., *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.
- BIDASECA, Karina et VAZQUEZ, Vanesa Laba, *Feminismos y Poscolonialidad : descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, éd. Karina Bidaseca et Vanesa Vazquez Laba, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
- BIET, Christian et KUNTZ, Hélène, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - La dramaturgie », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.

- BIRON, Rebecca E., *Elena Garro and Mexico's Modern Dreams*, Londres, Bucknell University Press, 2014.
- BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas, BOETSCH, Gilles, [et al.], *Sexe, Race & Colonies*, Paris, La Découverte, 2018.
- BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse CNRS, 2006.
- BLUMENBERG, Hans, *La Légitimité des Temps modernes*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOBADILLA ENCINAS, Francisco, Gerardo, « Sátira y nación en la novela mexicana del siglo XIX. El caso de El Periquillo Sarniento de José Joaquín Fernández de Lizardi », *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 37 / 1, 2008, p. 119-128.
- BOCCARA, Michel et WITZ, María Candelaria Pech, « El conocimiento de los meno'ob y el poder del aire (ik') », *Estudios de Cultura Maya*, vol. 55, 2020, p. 255-288.
- BOCCARA, Michel, « Tradición, improvisación y modernidad en el chamanismo maya yucateco : El arte suhuy de Juan Cob, h-men de Yaxcabá », *Salud Colectiva*, vol. 13, Universidad Nacional de Lanús, 2017, p. 429-442.
- BOETSCH, Gilles et SAVARESE, Éric, « Le Corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », *Cahiers d'Études africaines*, 1999, p. 123-144.
- BOGDAN, Robert, « Le commerce des monstres », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 104 / 1, 1994, p. 34-46.
- BOLLACHET, Martin, « Si enfin je pouvais connaître tout ce que le monde cache en lui-même. Le drame du savant dans le *Faust I* de Goethe », in *Faust et les Frontières du savoir*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2019, p. 59-71.
- BOLLACK, Jean, « Sur Peter Szondi. Témoignage de Jean Bollack », *Revue germanique internationale*, 2013, p. 9-12.
- BOND, Edward, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, Paris, L'Arche, 1994.
- BONNIOL, Jean-Luc, « Beauté et couleur de la peau », *Communications*, vol. 60 / 1, 1995, p. 185-204.

- BONNY, Yves, *Sociologie du temps présents : Modernité avancée ou postmodernité ?*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BORNSTEIN, Kate, *Gender Outlaw : On Men, Women and the Rest of Us*, New-York, Routledge, 1994.
- BRANDER, Miriam Lay, *Genre and Globalization : Transformación de géneros en contextos (post-) coloniales / Transformation des genres dans des contextes (post-) coloniaux.*, New York, Georg Olms Verlag, 2018.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre. 1*, Édition nouvelle complétée, Paris, l'Arche, 1972.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre. 2*, Édition nouvelle complétée, Paris, l'Arche, 1979.
- BRECHT, Bertolt, *Entretiens avec Brecht*, Paris, Messidor, 1988.
- BRECHT, Bertolt, *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 2008.
- BRECHT, Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1990.
- BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, Théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, Nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, L'Arche, 1999.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, « Ignacio Arellano, El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro », *Anuario Lope de Vega, Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, vol. 20, <http://www.raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v20-brioso-santos>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- BRODA, Johanna, « El agua en la cosmovisión de Mesoamérica », in *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, México, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, 2016, p. 13-28.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Points, 2014.
- BURGOS, Hugo de, « Racismo, Símbolos de la Belleza y Autoestima en El Salvador », *Identidades, La Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 1 / 1, 2010, p. 1-23.

- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, Gerardo, « Benito Fernández de Elena Garro : una mirada crítica sobre la historia mexicana », *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, juillet 2017, p. 193-1997.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, Gerardo, « El Árbol de Elena Garro : Texto dramático y texto narrativo », in *Yo quiero que haya un monduo... Elena Garro. 50 años de dramaturgia*, México, Editorial Porrúa, 2008, p. 335-340.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.
- CALVO SOTELO, Ana Rosa Erice, « Reconsideración de las creencias mayas en torno al nahualismo », *Estudios de Cultura Maya*, vol. 16 / 1, février 2013, <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/588>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- CAMPOS, Julieta, *Jardín de invierno. Teatro*, México, Ediciones Del Equilibrista, 1988.
- CAMPUZANO, Giuseppe, « Reclaiming Travesti Histories », *IDS Bulletin*, vol. 37 / 5, 2006, p. 34-39.
- CARILLO TRUEBA, César, *Calendario, Astronomía, y Cosmovisión. El conocimiento mesoamericano 1*, México, Siglo veintiuno, 2014.
- CASSIN, Barbara, « ACHÉRON », in *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/acheron/>, consulté le 26/08/2020 [En ligne].
- CASTELLANOS, Rosario, *El Eterno Femenino : farsa*, México, Fondo de cultura económica, 1975.
- CASTRO, Guillem de, *El Caballero bobo*, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/300572.pdf>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- CHABAUD, Jaime et ADLER, Heidrum, *Un Viaje sin fin, Teatro mexicano hoy*, Madrid, Vervuet Iberoamerica, 2004.
- CHABAUD, Jaime, *Dramaturgia de iberescena, antología*, Mexico, Paso de gato, 2014.
- CHALAYE, Sylvie, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.



- CHALAYE, Sylvie, *Race et théâtre*, Arles, Actes Sud Théâtre, 2020.
- CHAMAYOU, Grégoire, *Les Corps vils*, Paris, La Découverte, 2014.
- CHANADY, Amaryll, « The territorialization of the imaginary in Latin America : Self-affirmation and resistance to metropolitan paradigms », in *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, N.C, Duke University Press, 1995, p. 125-144.
- CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Londres, Garland Publishing, 1985.
- CHARBONNIER, Marie-Annie, *Esthétiques du théâtre moderne*, Paris, Armand Colin, 1998.
- CHAUCHADIS, Claude, *La Loi du duel : le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires du Mirail -PUM, 1997.
- CHOLLET, Mona, *Beauté fatale*, Paris, Zones, 2012.
- CHRISTIN, Olivier, *Les Réformes : Luther, Calvin et les Protestants*, Paris, Gallimard, 1995.
- CITOT, Vincent, « Le processus historique de la Modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme) », *Le Philosophoire*, vol. 25 / 2, 2005, p. 35-76.
- CLAVARON, Yves, *Études postcoloniales*, Paris, Nîmes, SFLGC Lucie, 2011.
- CLAVARON, Yves, *Petite Introduction aux postcolonial studies*, Paris, Kimé, 2015.
- COCTEAU, Jean, *La Machine infernale*, <https://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2015/08/Jean-Cocteau>, consulté le 3/10/2019 [En ligne].
- COCTEAU, Jean, *Antigone*, Paris, Gallimard, 2015.
- COLLOBERT, Catherine, « La Littérarité platonicienne : instances et modes narratifs dans les dialogues », *Revue de métaphysique et de morale*, n°80, Presses Universitaires de France -PUF, 2013, p. 463-476.
- COMBES, André, « ... On pourrait l'appeler théâtre : le théâtre du philosophe ou la scène renversée », *Germanica*, 2000, p. pp-68-85.

- COMBES, André, « Le philosophe au théâtre », *Études Germaniques*, n° 250, 2008, p. 205-228.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1991.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- CONEIN, Bernard, « Voir la femme et acheter : éthographie des photographies publicitaires », *Langage et Société*, 1994, p. 59-79.
- CONEXIÓN FONDO DE EMANCIPACIÓN, *Pensando los feminismos*, La Paz, Conexión Fondo de Emancipación, 2012.
- CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO et CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO, *II Congreso iberoamericano de teatro : América y el teatro español del Siglo de Oro : Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996*, Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 1998.
- CORDIER, Marine, « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie », *Sociétés contemporaines*, n° 66, Presses de Sciences Po, septembre 2007, p. 37-59.
- CORDONE, Gabriela, « *Don Gil de las calzas verdes*, ou les chaussures du désir », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon -EUD, 2015, p. 225-237.
- COX-TAMAY, Luis Didier, YAMASAKI, Eriko et HEREDIA-CAMPOS, Elma Beatriz, « Plantas utilizadas en la Ceremonia Maya : Ch'a cháak », *Desde el Herbario CICY*, vol. 8, 2016, p. 167-169.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Alvaro, *La Perfecta Casada, prudente sabia y honrada*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/famosa-comedia-la-perfecta-casada-prudente-sabia-y-honrada/>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gertry et VERGÈS, François, *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018.
- CUMES, Aura Estela, « La Cosmovision maya et le patriarcat : une interprétation critique », *Recherches féministes*, vol. 30 / 1, 2017, p. 47-59.
- CUMES, Aura Estela, « Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo : un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio », *Anuario Hojas de Warmi*, 2012, p. 1-16.

- CUREL, Francois de, *La Nouvelle Idole*, [http://bookparadise.online/pdf?title=La+Nouvelle+Idole%3A+Pièce+En+Trois+Actes+\(Classic+Reprint\)&geo=fr&i=OTc4LTAyODI3OTA2NTM%3D&src=google-sites#read](http://bookparadise.online/pdf?title=La+Nouvelle+Idole%3A+Pièce+En+Trois+Actes+(Classic+Reprint)&geo=fr&i=OTc4LTAyODI3OTA2NTM%3D&src=google-sites#read), consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando, *Visión de los vencido. Relaciones indigenas de la conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- DABEZIES, André, « FAUST », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/faust/>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- DANAN, Joseph et LESAGE, Marie-Christine, *Chemins de traverses L'Apport de Jean-Pierre Ryngaert aux études théâtrales*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2014.
- DANAN, Joseph et RYNGAERT, Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, DUNOB, 1997.
- DANAN, Joseph, *Entre Théâtre et Performance*, Arles, Actes Sud- Papiers, 2016.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud- Papiers, 2010.
- DEDEYAN, Charles, *Le Drame romantique en Europe*, Paris, Société d'édition d'enseignement, 1982.
- DELGADO, Luis R. et MADRIZ FRANCO, Rebeca E., « Colonialidad del poder, patriarcado y heteronormatividad en América latina », *Revista venezolana de estudios de la mujer*, vol. 19 / 42, 2014, p. 95-110.
- DELHALLE, Jean-Claude et LUYKX, Albert, « Coatlicue o la degollación de la madre », *INDIANA*, 1992, p. 15-20.
- DELPHY, Christine, *Classer, Dominer : qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique, 2008.
- DELPHY, Christine, *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Sillepse, 2001.
- DERON, Daphné et WEISS, Frédéric, *Le Mythe antique dans le théâtre contemporain*, France, Presses Universitaires de France -PUF, 2018.
- DESPENTES, Virginie, STEINITZ, Claudia et HEBER-SCHÄRER, Barbara, *King Kong Théorie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch GmbH, 2018.

- DIDEROT, Denis et NAIGEON, J.A., *Œuvres de Denis Diderot : Théâtre*, J.L.J. Brière, 1821, (« Œuvres de Denis Diderot »), <https://books.google.fr/books?id=SmxKAAAAYAAJ>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel, Le Père de famille Est-il bon ? Est-il méchant ?* Paris, Flammarion, 2005.
- DISCH, Lisa, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, New York, OUP USA, 2016.
- DOMENECH, Emmanuel, *L'Empire Au Mexique Et La Candidature d'Un Prince Bonaparte Au Trône Mexicain*, États-Unis, Wentworth Press, 2018.
- DORLIN, Elsa, « Hermaphrodismes », in *Dictionnaire de la pensée médicale*, Paris, Presses Universitaires de France, PUF, 2004, p. 568-571.
- DORNELL, Teresa, « Construcción del discurso académico sobre el enfoque étnico racial desde la triangulación interseccionalidad, colonialidad y marxismo. », in *Horizontes críticos sobre afrodescendencia en el Uruguay contemporáneo Segunda Jornada Académica sobre Afrodescendencia*, Montevideo, Ministerio de desarrollo social, dirección nacional de promoción sociocultural, 2019, p. 51-69.
- DORNELL, Teresa, « Interseccionalidad, colonialidad y marxismo en el enfoque étnico racial », 2017, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64228>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- DOUGLASS, Frederick, *Mémoires d'un esclave*, Canada, Lux Éditeur, 2007.
- DUCANGE, Jean-Numa et BURLAUD, Antony, *Marx, une passion française*, Paris, La Découverte.
- DURIX, Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou auberge latino-américaine », in *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9-18.
- DURIX, Jean-Pierre, *Mimesis, Genres and Post-colonial discourse. Deconstructing Magic Realism*, New York, St. Martin's Press, INC., 1998.
- DUSSEL, Enrique, « Europa, modernidad y eurocentrismo », in *La Colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

- DUSSEL, Enrique, « Sistema-mundo y “transmodernidad” », in *Modernidades coloniales : otros pasados, historias presentes*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004, p. 201-226.
- DUSSEL, Enrique, « Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación) », <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090514.pdf>, consulté le 20/08/2020 [En ligne].
- DUSSEL, Enrique, *Filosofías del Sur, descolonización y transmodernidad*, México, Akal, 2015.
- DUSSEL, Enrique, *Histoire et Théologie de la libération : perspective latino-américaine*, Paris, Économie et Humanisme Éditions Ouvrières, 1974.
- DUSSEL, Enrique, *L'Éthique de la Libération : brève architectonique d'une éthique matérielle et critique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DUSSEL, Enrique, *Liberación latinoamericana y Emmanuel Levinas*, Buenos Aires, Editorial Bonum, 1975.
- DUSSEL, Enrique, *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, Editorial Trotta, 2007.
- DUSSEL, Enrique, *Vingt Thèses de politique*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- ELLMAN, Michael John, LACHER, Smaïn, [et al.], *Les Travailleurs migrants en Israël : Une forme contemporaine d'esclavage*, Paris, FIDH, 2003.
- ESCOBAR, Arturo, « Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano », *Tabula Rasa*, 2003, p. 51-86.
- ESCOBAR, Arturo, *La Invención del tercer mundo*, Bogotá, Norma, 1998.
- ESPINA, Antonio, *Teatro mexicano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959.
- FALQUET, Jules, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides : de nouvelles formes de violences contre les femmes ? – CONTRETEMPS », <https://www.contretemps.eu/des-assassinats-de-ciudad-juarez-au-phenomene-des-feminicides-de-nouvelles-formes-de-violences-contre-les-femmes/>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2004.

- FAUSTO-STERLING, Anne, BONIS, Oristelle et BOUILLOT, Françoise, *Corps en tous genres*, Paris, La Découverte, 2012.
- FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados*, Barcelona, Melusina, 2006.
- FAUSTO-STERLING, Anne, *Sexing the Body, Gender Politics and the Construction of Sexualité*, New-York, New-York, Basic Books, 2000.
- FEDERICI, Silvia, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, Entremonde et Senonevero, 2014.
- FEINBERG, Leslie, *Stone Butch Blues*, Ithaca, Firebrand Books, 1993.
- FERGUSSON, Francis, « Ghosts and The Cherry Orchard : the theater of modern realism », in *The Idea of a Theater*, New York, Doubleday & Company, 1949.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La Comedia nueva*, Toulouse Paris, Edouard Privat Henri Didier, 1947.
- FERRO, Marc, *El Libro negro del colonialismo, siglo XVI al XXI : del exterminio al arrepentimiento*, Madrid, La Esfera de los Libro, 2005.
- FERRY, Jean-Marc, « L’Ancien, le moderne et le contemporain », in *Christianisme et Modernité*, Paris, Cerf, 1990.
- FIGUERA, Edgar, « Impensar desde américa diversa antropología y marxismo en la filosofía de pablo guadarrama », *Cultura Latinoamericana*, vol. 20 / 2, 2014, p. 175-192.
- FLAQUET, Jules et KIAN, Azadeh, « Introduction : Intersectionnalité et colonialité. Débats contemporains », *Les cahiers du CEDREF Centre d’enseignement d’études et de recherches pour les études féministes*, Université Paris Diderot – Paris 7, janvier 2015, <http://journals.openedition.org/cedref/731>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- FLOREZ VAQUIRO, Nelson, *Perfil de los empleadores de las trabajadoras del hogar en México*, México, Organización Internacional del Trabajo, 2019, <https://journals.openedition.org/alhim/499>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.
- FOURMAUX, Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, Vol. 36, Presses Universitaires de France -PUF, 2006, p. 659-668.
- FREDRICKSON, Barbara L. et ROBERTS, Tomi-Ann, « Objectification Theory », *Psychology of Women Quarterly.*, vol. 21 / 2, 1997, p. 173-206.
- FREIRE, Paulo et RÉGNIER, Jean-Claude, *Pédagogie de l'autonomie*, Paris, Erès, 2013, [https://www.amazon.fr/P%C3%A9dagogie-lautonomie-Paulo-Freire/dp/2749236371/ref=tmm\\_pap\\_swatch\\_0?encoding=UTF8&qid=1593617045&sr=8-2](https://www.amazon.fr/P%C3%A9dagogie-lautonomie-Paulo-Freire/dp/2749236371/ref=tmm_pap_swatch_0?encoding=UTF8&qid=1593617045&sr=8-2), consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- FREIRE, Paulo, *Pedagogía de la esperanza*, México, Siglo XXI, 2002.
- FREIRE, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- FRÍAS, Sonia M., « Diferencias regionales en violencia doméstica en México: el rol de la estructura patriarcal », *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*, 2008, 81-136.
- FRIIOUX, Stephane, FOURNIER, Patrick et CHAVEAU, Sophie, *Hygiène et santé en Europe, de la fin du XVIIIe siècle aux lendemains de la Première Guerre mondiale*, Paris, Sedes, 2012.
- FRISCHMANN, Donald H., *El Nuevo Teatro popular en México*, México, INBA, 1990.
- FRITZ, Jean-Claude, « Les Métamorphoses de l'esclavage, mutations et avatars contemporains », *Droit et Cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, L'Harmattan, novembre 2015, p. 15-41.
- FUEGI JOHN, *Brecht & Cie : sexe, politique et l'invention du théâtre moderne*, Paris, Fayard, 1995.
- GABRIEL, Marianne, « El uso ritual de alcohol, tabaco, cacao e incienso en las ceremonias agrarias de los mayas yucatecos contemporáneos », *Estudios de cultura maya*, vol. 29, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, p. 155-184.
- GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1910.

- GALEANO, Eduardo, *Las Venas abiertas de América latina*, Madrid, Siglo Veintiuno España, 2016.
- GALÉRA, Marie-Jeanne, « Le théâtre bref d'Elena Garro : une esthétique de la communication humaine, entre la mexicanité et l'universalité », thèse de doctorat, Université de Perpignan, Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines, 1998.
- GANGES LÓPEZ, Fabio Alexis de, « Las pieles que vestimos, corporeidad y prácticas de belleza en jóvenes chiapanecas », *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 13 / 2, juin 2015, p. 185-188.
- GARCÍA AVILA, Patricia, *Agua, Cultura y Sociedad en México*, México, El Colegio de Michoacán, 2002.
- GARCÍA-ARTEAGA, Ricardo, ORTIZ, Alejandro et PARTIDA, Armando, *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2008.
- GARNIER, Emmanuelle, « Du travestissement à l'érotisme : l'effet dispositif dans la mise en scène de *Don Gil de las calzas verdes* (1615) par la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2006) », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2015, p. 239-250.
- GARNIER, Emmanuelle, *La Versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle basée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-1615)*, Toulouse 1997.
- GARNIER, Emmanuelle, *Les Dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine : Le tragique au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- GARRO, Elena et LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, *Cristales de tiempo. Poemas de Elena Garro : Edición, estudio preliminar y notas de Patricia Rosas Lopátegui*, Albuquerque, Rosas Lopátegui Publishing, 2017.
- GARRO, Elena, « Benito Fernández », in *Obras reunidas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GARRO, Elena, « El Árbol », in *Obras reunidas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GARRO, Elena, « La Dama boba », in *Obras reunidas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.



- GARRO, Elena, *Teatro completo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- GARZON LOPEZ, Pedro, « Pueblos indígenas y decolonialidad : sobre la colonización epistemológica occidental », *Andamios*, vol. 10 / 22, 2013, p. 305-331.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde : Une histoire politique de la religion*, Paris, Folio, 2005.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8 / 1, 1966, p. 152-163.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction, précédé de « Introduction de l'architecte »*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 2014.
- GENOUN, Pierre, *L'Abuseur de Séville*, Paris, Montaigne, 1962.
- GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, 2006, <http://journals.openedition.org/narratologie/329>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- GILLIOZ, Lucienne, « Marie France Labrecque : Féminicides et impunité. Le cas de Ciudad Juárez », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 33, Éditions Antipodes, octobre 2014, p. 138-142.
- GIRAUDOUX, Jean, « Amphitryon 38 », [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/giraudoux\\_amphitryon\\_38.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/giraudoux_amphitryon_38.pdf), consulté le 3 octobre 2019 [En ligne].
- GIRAUDOUX, Jean, « La guerre de Troie n'aura pas lieu », [http://michel.balmont.free.fr/pedago/giraudoux\\_troie/giraudoux\\_guerre\\_de\\_troie.pdf](http://michel.balmont.free.fr/pedago/giraudoux_troie/giraudoux_guerre_de_troie.pdf), consulté le 21/02/2018 [En ligne].
- GIRAUDOUX, Jean, *Electre*, Paris, Grasset, 1987.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, [https://fr.wikisource.org/wiki/Faust\\_\(tr.\\_Nerval\)/Édition\\_Garnier\\_1877/Texte\\_entier#FAUST](https://fr.wikisource.org/wiki/Faust_(tr._Nerval)/Édition_Garnier_1877/Texte_entier#FAUST), consulté le 06/11/2020 [En ligne].

- GOLLIAU, Catherine, « Karl Marx en version française », [https://www.lepoint.fr/culture/karl-marx-en-version-francaise-10-05-2018-2217407\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/karl-marx-en-version-francaise-10-05-2018-2217407_3.php), consulté le 17/02/2020 [En ligne].
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Arturo, « El Agua en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec », in *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, México, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, 2016, p. 101-116.
- GÓMEZ-QUINTERO, Juan David, « La Colonialidad del ser y del saber : la mitologización del desarrollo en América Latina », *EL ÁGORA USB*, vol. 10 / 1, p. 87-105.
- GONTARD, Marc, *Écrire la crise, l'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- GOROSTIZA, Celestino, *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- GORZ, André, *Adiós al proletariado*, Barcelona, El Viejo Topo, 1981.
- GOT, Olivier, *Le Mythe antique dans le théâtre du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, 1998.
- GRÖSFOGUEL, Ramón, « Descolonizando los universalismos occidentales : el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas », in *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, p. 85-100.
- GRÖSFOGUEL, Ramón, « La Descolonización de la economía, política y los estudios postcoloniales : Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global », *Tabula Rasa*, 2006, p. 53-74.
- GRÖSFOGUEL, Ramon, « Negros marxistas o marxistas negros? : una mirada descolonia », *Tabula Rasa*, 2018, p. 11-22.
- GUEDJ, Aimé, « Diderot et Zola. Essai de redéfinition du Naturalisme », *Europe*, mai 1968, p. 287-324.
- GUERRERO AGUILAR, Antonio, *Calaveras y Altares de muertos, en la tradición popular mexicana*, Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.

- GUILLEBAUD, Jean-claude, *La Trahison des Lumières : enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- GUILLOT, Vincent, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 27, Éditions Antipodes, 2008, p. 37-48.
- GUTIÉRREZ CASTAÑEDA, Griselda, *Violencia sexista : algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez*, México, UNAM, 2004.
- HABERMAS, Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine, « Entre naturalisme et symbolisme », in *Anton Pavlovitch Tchekhov : « La Cerisaie »*, Paris, Presses Universitaires de France -PUF, 1993, p. 48- 75.
- HAMROUNI, Naïma et MAILLÉ, Chantal, *Le Sujet du féminisme est-il blanc ? Femmes racisées et recherches féministes*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2019.
- HANS-THIES, Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- HANS-THIES, Lehmann, *Tragédie et Théâtre dramatique*, Paris, L'Arche, 2019.
- HASDEU, Iulia, « Un féminisme « décolonial » est-il possible ? », in *Le Féminisme change-t-il nos vies ?* Paris, Textuel, 2011, p. 68-83.
- HEITZ, R., « The dramatic theory of Bertolt Brecht », *Études Germaniques*, vol. 68 / 1, 2013, p. 153–160.
- HEITZ, Raymond, « La Théorie dramatique de Bertolt Brecht », *Études Germaniques*, n° 269, 2013, p. 153-160.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Juan Camilo, « El Ometeotl : la dualidad como fundamento metafísico trascendental », *Perseitas*, vol. 3 / 1, 2015, p. 66-82.
- HIDALGO-CAPITAN, Antonio Luis et CUBILLA-GUEVARA, Ana Patricia, *Transmodernidad y transdesarrollo, el decrecimiento y el buen vivir como dos versiones análogas de un transdesarrollo transmoderno*, Huelva, Ediciones Bonanza, 2016.

- HUGO, Victor, « Cromwell », [https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface\\_de\\_cromwell\\_-\\_hugo.pdf](https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface_de_cromwell_-_hugo.pdf), consulté le 30/11/2019 [En ligne].
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, Saint-Amand, Gallimard, 2009.
- HURLEY, Erin et LÉGER, Isabelle, « Les Corps multiples du Cirque du Soleil », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11 / 2, Globe, Revue Internationale d'Études Québécoises, 2008, p. 135-157.
- HURTADO LÓPEZ, Fátima, « Universalisme ou pluriversalisme ? : Les apports de la philosophie latino-américaine », *Tumultes*, vol. 48 / 1, 2017, p. 39.
- ILARREGUI, Gladys, « Hacia un feminismo descolonial », *Letras Femeninas*, vol. 38 / 1, Asociación de Estudios de Género y Sexualidades, 2012, p. 9-16.
- ILDEFONSE, Frédérique, « La Personne en Grèce ancienne », *Terrain. Anthropologie & Sciences humaines*, Association Terrain, mars 2009, p. 64-77.
- ITA, Fernando de, *Teatro mexicano contemporáneo : antología*, Madrid, Centro de documentación teatral Fondo de cultura económica, 1991.
- JACOB, Pascal, « Pistes et plateaux, l'art de la métamorphose », « *Le Cirque contemporain, la piste et la scène* », *Théâtre Aujourd'hui*, vol. 7, 1998, p. 10-25.
- JAMESON, Fredric, « On Magic Realism in Film », *Critical Inquiry*, 1986, p. 301-32.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2018.
- JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 372-384.
- JOHNSON, Lyman L. et LIPSETT-RIVERA, Sonya, *The Faces of honor : sex, shame, and violence in colonial Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998.
- JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO, *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios almerienses, 2007.
- KANT, Emmanuël, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Paris, Garnier Flammarion, 2006.

- KAPLAN, E. Ann, *Looking for the Other : Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York, Routledge, 1997.
- KATZ, Esther, « Les Fourmis, le maïs et la pluie », *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, vol. 37 / 1, 1995, p. 119-132.
- KING, Deborah, « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness : he Cotext of Black Feminist Ideology », *Signs. Journal of Women Culture and Society*, vol. 14 / 1, 1988, p. 42-72.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique de l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- KUPCHICK, Christian, *La Leyenda de El Dorado y otros mitos del Descubrimiento de América: la auténtica historia de la búsqueda de riquezas y reinos fabulosos en el Nuevo Mundo.*, Madrid, Ediciones Nowtilus S.L., 2008.
- LABRECQUE, Marie-France, *Féminicides et Impunité - Le Cas de Ciudad Juarez*, Montréal, ECOSOCIETE, 2012.
- LACIS ASJA, *Profession révolutionnaire sur le théâtre prolétarien Meyerhold Brecht, Benjamin, Piscator*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble - PUG, 1989.
- LAGARDE, Marcela, « Del femicidio al feminicidio », *Desde el Jardín de Freud*, 2006, p. 216-225.
- LAGARRIGA ATTIAS, Isabel, « El nahual y el diablo en la cosmovisión de un pueblo de la ciudad de México », *Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, vol. 30 / 1, 1993, p. 277-288.
- LANDER, Edgardo, « Marxismo, eurocentrismo y colonialismo », in *A Teoria marxista oje. Problemas e perspectivas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, p. 222-260.
- LANDER, Edgardo, « Modernidad, colonialidad y postmodernidad », *Estudios Latinoamericanos*, vol. 4 / 8, 1997, p. 31-46.
- LANDER, Edgardo, *Colonialidad del Saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

- LANG, Miriam, « La Violence faite aux femmes et les nouveaux enjeux féministes au Mexique », *Cahiers des Amériques latines*, Institut des hautes études de l'Amérique latine, juillet 2001, p. 85-100.
- LANGTON, Rae, *Sexual Solipsism : Philosophical Essays on Pornography and Objectification*, Oxford, New York, OUP Oxford, 2009.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, « L'Utopie symboliste », in *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scènes*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 413-421.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain et NAUGRETTE, Florence, *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, France, L'avant-scène théâtre, 2008.
- LAPLANE-CAILLOL, Edith, « La Femme-objet ! », *Après-demain*, n°26, NF, Association Après-demain, 2013, p. 17-19.
- LAVALLÉ, Bernard, *Eldorado d'Amérique : Mythes, Mirages et Réalités*, Paris, Histoire Payot, 2011.
- LAVOISIER, Bénédicte, *Mon Corps, Ton Corps, Leur Corps*, Paris, Seghers, 1978.
- LAVOU, Victorien et MARTY, Marlène, *Imaginaire racial et Projections identitaires*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009.
- LAZARUS, Neil, GROULEZ, Marianne, JAQUET, Christophe, [et al.], *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, ÉdAmsterdam, 2006.
- LE COLLECTIF WRITE BACK, *Postcolonial studies : modes d'emploi*, eds. Collectif Write Back et École normale supérieure, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013.
- LE FUSTEC, Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? », *Amerika*, 2010, <http://journals.openedition.org/amerika/1164>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- LEBEAU, Anne et DEMONT, Paul, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Livre de Poche, 1996.
- LECOURT, Dominique, *L'Avenir du progrès : entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1997.

- LEÓN, Bracho et ALBERTO, Carlos, « Revisión crítica del marxismo por el programa modernidad/colonialidad/descolonialidad y prospectiva para la discusión sobre el Socialismo del Siglo XXI », *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, 2011, <https://www.aacademica.org/000-093/287>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- LEÓN, Conchi, « Mestiza Power », *Mestiza Power*, México, E-books Malaleta, Editions Kindle, 2014.
- LEÓN, Conchi, « Piedra de lluvia », *Mestiza Power*, México, E-books Malaleta, Editions Kindle, 2014.
- LEÓN, Conchi, *Todo lo que encontré en el agua*, México, Paso de gato, 2013.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, « El agua : universo de significaciones y realidades en Mesoamérica », *Ciencias*, 1992, p. 7-14.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, « Ometeotl, el supremo dios dual, y Tezcatlipoca” Dios Principal” », *Estudios de cultura Náhuatl*, 1999, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2263275>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- LEPE-CARRIÓN, Patricio, « Civilización y Barbarie : la instauración de la “diferencia colonial” durante los debates del siglo XVI y su encubrimiento como “diferencia cultural” », *Andamios*, vol. 9 / 20, Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, décembre 2012, p. 63-88.
- LESPINAY, Charles de, « Post-scriptum. L’Esclavage... en quelques définitions », *Droit et Cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, L’Harmattan, novembre 2015, p. 133-146.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Klincksieck, 2010.
- LÉTOUBLON, Françoise, « La Personne et ses masques : remarques sur le développement de la notion de personne et sur son étymologie dans l’histoire de la langue grecque », *Faits de Langues*, vol. 3 / 1, 1994, p. 7-14.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d’intertextualité », in Marie Miguet-Ollagnier, (éd.). *L’Intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, p. 17-64.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

LLARENA, Alicia, « De Nuevo el Realismo Mágico : Del Mito a la Posmodernidad », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, XXX, 2003, p. 312-333.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas et CASEY REED, James, « Cambie su cabeza por una importante : La ironía metafórica en *Benito Fernández* de Elena Garro », *Latin American theatre review*, vol. 32 / 1, 1998, p. 51-67.

LOPÁTEGUI , Patricia Rosas, « Crónica del teatro de Elena Garro : La vida imitando el arte », in *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, México, Porrúa, 2008, p. 15-78.

LOPÁTEGUI , Patricia Rosas, « La Magia innovadora en la obra de Elena Garro », *Revista Casa del Tiempo*, vol. 1 / 10, p. 42-46.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, *El Asesinato de Elena Garro : periodismo a través de una perspectiva biográfica*, Monterrey, México, Editorial Porrúa, 2005.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, *Elena Garro, obras reunidas, teatro*, Mexico, Fondo de cultura economica, 2009.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, MARTÍNEZ, Luz María Zárate et ROSAS, Ana Patricia Patraca, *Diálogos con Elena Garro : Entrevistas y otros textos*, México, GEDISA, 2020.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, *Testimonios sobre Elena Garro : biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Monterrey, México, Ediciones Castillo, 2002, 516 p.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, *Yo quiero que haya un mundo... Elena Garro, 50 años de dramaturgia*, México, Porrúa, 2008.

LOPÁTEGUI, Patricia Rosas, *Yo Solo Soy Memoria : Biografía Visual de Elena Garro*, Monterrey, Nuevo León, México, Castillo, 2000.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, « Cuarenta clases de magos de mundo náhuatl », in *Estudios de Cultura Nahuatl VII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, 1968, p. 87-117.



- LOPEZ HERNANDEZ, Mariam et RODRIGUEZ-SHADOW, Maria. J., *Genero y Sexualidad en el México antiguo*, Puebla, Centro de antropología de la mujer, 2011.
- LORAU, Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espace-Temps*, vol. 87 / 1, 2005, p. 127-139.
- LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2010.
- LOSCO-LENA, Mireille, *Rien n'est plus drôle que le malheur. Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- LUCET, Sophie, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1997.
- LUDEC, Nathalie, « De la campagne à la ville : les employées domestiques à Mexico », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, groupe de recherche Amérique Latine Histoire et Mémoire de l'Université Paris-VIII, avril 2002, <http://journals.openedition.org/alhim/499>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- LUGONES, Maria, « Colonialidad y Genero », *Tabula Rasa*, 2008, p. 73-102.
- LUGONES, Maria, « Colonialidad y Género : hacia un feminismo descolonial », in *Género y Descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008, p. 13-42.
- LUGONES, Maria, « Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples », in *Pensando los feminismos en Bolivia*, La Paz, Conexión Fondo de Emancipación, 2012, p. 129-140.
- LUGONES, María, COUSSIEU-REYES, Javiera et FLAQUET, Jules, « La Colonialité du genre », *Les cahiers du CEDREF Centre d'enseignement d'études et de recherches pour les études féministes*, Université Paris Diderot – Paris 7, septembre 2019, p. 46-89.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Livre de poche, 1988.
- LYOTARD, Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, n°5, 1988.
- MACHILLOT, Didier, « Machos et Machistes : (brève) histoire de stéréotypes mexicains », *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires*, LIRA-Université de Rennes 2, mars 2011, <http://journals.openedition.org/amerika/2149>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- MAETERLINCK, Maurice, *L’Intruse*, [http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck\\_lintruse\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck_lintruse_fr.htm), consulté le 18/10/2019 [En ligne].
- MAETERLINCK, Maurice, *Les Aveugles*, [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/FJIB501/Les\\_Aveugles\\_scan.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/FJIB501/Les_Aveugles_scan.pdf), consulté le 4/01/2020 [En ligne].
- MAFFESOLI, Michel, *La Transfiguration du politique, la tribalisation du monde postmoderne*, France, La Table Ronde, 2002.
- MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des tribus : le déclin de l’individualisme dans les sociétés postmodernes*, La Table Ronde, 2019.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, *Breve Historia del teatro mexicano*, Mexico, Manuales Studium-8, 1958.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, *Imagen y Realidad del teatro en México*, México, Escenologia, A. C., 2000.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MALDONADO-TORRES, Nelson, « Sobre la colonialidad del ser : contribuciones al desarrollo de un concepto », in *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 127-167.
- MAMZER-BRUNEEL, Marie-France et HERVÉ, Christian, « Trafic d’organes », *Cites*, N° 65, Presses Universitaires de France -PUF, avril 2016, p. 41-52.

- MANDEL, Ernest, *Le Troisième Âge du Capitalisme*, Paris, Édition 10/18 Série « Rouge », 1976.
- MARCHAND, Sophie, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°47, 2012, p. 9–24.
- MARTINEZ, Ariane, « La Dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2002, p. 12-21.
- MARTIN-HAAG, Éliane, *Un aspect de la pensée politique de Diderot : savoirs et pouvoirs*, Paris, Ellipses, 1999.
- MASSERAS, E., *Une soirée Em piréum exique*, Londres, Forgotten Books, 2018.
- MASSON, Sabine, *Pour une critique féministe décoloniale*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- MATTENKLOTT, Gert et CORNILLE, Sabine, « Peter Szondi comparatiste », *Raison présente*, vol. 68 / 1, 1983, p. 69-83.
- MAYER, Hans, *Brecht et la tradition : essai*, Paris, l'Arche, 1977.
- MENA, Lucila Inés, « Hacia una formulación teórica del realismo mágico », *Bulletin hispanique*, vol. 77 / 3, 1975, p. 395-407.
- MENDEZ, « Carillo Meza R., Grand Fannie. Le Nahual », *Langage et Société*, 1978, p. 37-40.
- MENDIETA, Eduardo, « Modernidad, posmodernidad y transmodernidad : una búsqueda esperanzadora del tiempo », *Universitas philosophica*, décembre 1996, p. 63-86.
- MENDOZA, Breny, « Coloniality of gender and power. From potcoloniality to decoloniality », in *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, New York, OUP USA, 2016, p. 100-121.
- MENDOZA, Breny, « La Cuestión de la colonialidad de género », in *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América*, México, Editorial Herder, 2014, p. 45-71.

- MENDOZA, Breny, « La Epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano », in *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, Buenos Aires, En la frontera, 2010, p. 19-36.
- MENDOZA, Breny, *Ensayos de crítica feminista en nuestra América*, México, Herder Editorial, 2014.
- MÉNIL, Alain, *Diderot et le drame : théâtre et politique*, Paris, Presses Universitaires de France -PUF, 1995.
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MERCIER, Louis Sébastien, *De la littérature et des littérateurs, suivi d'un nouvel examen de la tragédie française...*, Yverdon, 1778.
- MEYRAN, Daniel et ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro, *El Teatro mexicano visto desde Europa* actes des Ires Journées internationales sur le théâtre mexicain en France, 14, 15 et 16 juin 1993, Université de Perpignan, Perpignan Paris, Presses Universitaires de Perpignan, 1994.
- MEYRAN, Daniel, ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro et SURÉDA, François, *Théâtre, Public, Société*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1998.
- MEYRAN, Daniel, *Théâtre et Histoire*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999.
- MICHAUD, Yves, *L'Art de la gaze ux*, Paris, Stock, 2003.
- MICHELOT, Isabelle, « Haut les masques ! ou la construction du personnage de l'acteur », *L'Année balzacienne*, n° 6, Presses Universitaires de France -PUF, 2005, p. 109-124.
- MIGNOLO, Walter D. et WALSH, Catherine E., *On Decoloniality : Concepts, Analytics, Praxis*, London, Duke University Press, 2018, 256 p.
- MIGNOLO, Walter D., *The Idea of Latin America*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2009.
- MIGNOLO, Walter et GOMEZ, Pedro Pablo, *Trayectorias de re-existencia : ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*, Bogotá, Facultad de Artes ASAB, 2015.

- MIGNOLO, Walter, « Géopolitique de la connaissance, Colonialité du pouvoir et Différence coloniale », *Multitudes*, n° 6, Association Multitudes, 2001, p. 56-71.
- MIGNOLO, Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, n 73, 2013, p. 181–190.
- MIGNOLO, Walter, « Introducción ¿cuáles son los temas de género y (des)colonialidad », in *Género y Descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2014, p. 9-13.
- MIGNOLO, Walter, « La Colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad », in *La colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, p. 55-86.
- MIGNOLO, Walter, « La Razón postcolonial : herencias coloniales y teorías postcoloniales », *Revista Chilena de Literatura*, 2016, p. 91-114.
- MIGNOLO, Walter, *Capitalismo y Geopolítica del conocimiento : el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2001.
- MIGNOLO, Walter, *Historias locales-diseños globales : colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- MIGNOLO, Walter, *La Désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, Bern, Berlin, PIE Peter Lang, 2015.
- MIGNOLO, Walter, *Literatura fantástica y Realismo maravilloso*, Madrid, La Muralla, 1983, 70 p.
- MIGNOLO, Walter, LUGONES, María, LUCENA, Isabel Jiménez, [et al.], *Género y Descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008.
- MIGNOLO, Walter, *The Darker Side of the Renaissance : Literacy, Territoriality, and Colonization*, Michigan, University of Michigan Press, 1995, 452 p.
- MILLARD ROSENBERG, S.L., « El Naturalismo en Méjico y Don Federico Gamboa », *Bulletin Hispanique*, vol. 36 / 4, 1934, p. 472-487.

- MIRANDA PINEDA, Joab Emanuelle Isai, SERRANO DÍAZ, Federico et TOVAR GARCÍA, Rosalinda, « Patrimonio cultural inmaterial : los maromeros de Santa Teresa, en Santiago Sochiapan, Veracruz », *Estudios de Antropología Biológica*, vol. 18 / 2, janvier 2017, p. 139-162.
- MOLAND, Louis, *Molière et la comédie Italienne*, Didier, 1867.
- MOLINA, Tirso de, *L'abuseur de Séville*, [https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjU1v-7ruDdAhVMXBoKHcJnAHcQFjAAegQICRAC&url=http%3A%2F%2Flectures.actives.free.fr%2FEspace\\_eleves\\_2004\\_2005%2F1Litteraire%2FDocuments%2FTirso.doc&usg=AOvVaw2UHKl\\_qn\\_B7oiy44v9h7S3](https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjU1v-7ruDdAhVMXBoKHcJnAHcQFjAAegQICRAC&url=http%3A%2F%2Flectures.actives.free.fr%2FEspace_eleves_2004_2005%2F1Litteraire%2FDocuments%2FTirso.doc&usg=AOvVaw2UHKl_qn_B7oiy44v9h7S3), consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- MONEGAL, Emir Rodríguez, *El boom de la novela latinoamericana : ensayo*, Madrid, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- MONTERDE, Francisco, *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- MONTOYA HUAMAN, Segundo, « Improntas del marxismo de Mariátegui en la perspectiva de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano », [https://www.catedramariategui.com/anteriores/2016/15\\_Segundo.pdf](https://www.catedramariategui.com/anteriores/2016/15_Segundo.pdf), consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- MONTSERRAT FONSECA IBARRA, Enah, « ¿Ideales femeninos y masculinos? Un acercamiento a la identidad de género de teotihuacanos y mexicas », in *Género y Sexualidad en el Mexico antiguo*, Puebla, Centro de estudios de antropología de la mujer, 2011, p. 75-98.
- MORADI, Bonnie et HUANG, Yu-Ping, « Objectification Theory and Psychology of Women : A Decade of Advances and Future Directions », *Psychology of Women Quarterly.*, vol. 32 / 4, p. 377–398.
- MORAÑA, Mabel, *Sujeto, decolonización, transmodernidad, debates filosóficos latinoamericanos*, Madrid Frankfurt am Main, Vervuet Iberoamerica, 2018.
- MOREL-FATIO, Alfred, *La Comedia espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle* *Leçon d'ouverture*, Paris, Honoré Champion, 1923.
- MORENO FIGUEROA, Mónica G., « “Linda morenita” : El color de la piel, la belleza y la política del mestizaje en México », *Entretextos de la Universidad Iberoamericana*, vol. 4, 2012, p. 82-95.

- MORENO ROMERO, « El retorno de la mujer maya. (análisis de las mujeres mayas en la obra de Conchi León) », in *Ensayos críticos sobre literatura femenina*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Facultad de Filosofía y Letras, 2017, p. 115-222.
- MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et Société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- MOSQUERA SARAVIA, María Teresa, « Usos y significados de la palabra nawal / nahual /nagual », *Revista del Instituto de Estudios Interétnicos –IDEI-USAC–*, 2017, p. 131-150.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 / 3, 1975, p. 6-18.
- MUÑIZ, Elsa, « Pensar el cuerpo de las mujeres : cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista », *Sociedade e Estado*, vol. 29 / 2, août 2014, p. 415-432.
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando, *Nuevos Dramaturgos de Yucatán*, México, Tierra Adentro, CONACULTA, 2004.
- MURILLO LICEA, Daniel et CHÁVEZ HERNÁNDEZ, Pablo, « Una tradición campesina que perdura : El ritual del C'ha Cháak en los mayas de Yucatán », in *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Comisión Nacional del Agua, 2016, p. 145-159.
- MUROLO, « Sobre los estereotipos de belleza creados por el sistema, impuestos por los medios de comunicación y sostenidos por la sociedad », *Question/Cuestión*, vol. 1 / 22, 2009, <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/764>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- MUSALEM, Verónica, « Adela and Juana », *The Mercurian. A Theatrical Translation Review*, vol. 2 / 2, p. 166-251.
- MUSALEM, Verónica, « Adela y Juana », in *Antología de dramaturgas. Escena con otra mirada*, México, Plaza y validez, 2003, p. 289-318.
- MUSALEM, Verónica, « Delirio... 3.45 am. », texte non édité.
- MUSALEM, Verónica, « Latitud », texte non édité.

- MUSALEM, Verónica, « Los Maromeros », texte non édité.
- MUSALEM, Verónica, « Nueva York versus El Zapotito », in *HOMO HISPANISTICUS*, Hongrie, SZEGED, 2018, p. 35-65.
- MUSALEM, Verónica, « Porque así son las cosas del mar », texte non édité.
- MUSALEM, Verónica, « Punta Cometa », texte non édité.
- MUSALEM, Verónica, *La Nueva Alejandría*, México, Paso de gato, 2008.
- MUSALEM, Verónica, *New York versus El Zapotito*, Aubervilliers, Le Miroir qui fume, 2013.
- MUSALEM, Verónica, *Nueva York versus El Zapotito*, Coyoacán, Los Textos de la Capilla, 2012.
- MUSSET, Alfred de, *Lorenzaccio*, <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/131/Lorenzaccio>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- NÄGELE, Rainer, « L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, n°310, 2004, p. 147–154.
- NAGY-ZEKMI, Silvia, « Estrategias poscoloniales : la deconstrucción del discurso eurocéntrico », *Cuadernos Americanos*, vol. 1 / 97, 2003, p. 11-20.
- NAUGRETTE, Florence, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011, p. 27-41.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.
- NÉDONCELLE, Maurice, « Prosopon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique », *Revue des sciences religieuses*, vol. 22 / 3, 1948, p. 277-299.
- NEEDHAM, Joseph, *Science and Civilisation in China : Volume 1, Introductory Orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.
- NEUMAYER, Michel, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht », *Pratiques*, vol. 15 / 1, 1977, p. 79-100.



- NEVEUX, Olivier, « Savoir et Émancipation (notes sur Bertolt Brecht) », *Raison présente*, vol. 185 / 1, 2013, p. 83-90.
- NEVEUX, Olivier, *Politique du spectateur. Les Enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.
- NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le Théâtre militant en France des années 60 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2008.
- NGUYEN, Marine Bachelot, « Décoloniser son théâtre à tâtons », *Tumultes*, vol. 48 / 1, juin 2017, p. 127-140.
- NICHET, Jacques, « La Critique du théâtre au théâtre. Aristophane, Molière, Brecht », *Littérature*, vol. 9 / 1, 1973, p. 31-46.
- NIZINCOURT, Isabelle, « Mon regard sur la violence au Mexique », *Chimères*, n°85, ERES, juin 2015, p. 143-145.
- NOUSS, Alexis, *La Modernité*, Paris, Presses Universitaires de France -PUF, 1998.
- NOVELO VILLEGA, Marco Antonio, *Ciudad de dioses*, Édition Kindle, 2020.
- NOVELO, Luciano Pool, « Dinámica de la milpa en Yucatán », *Ecofronteras*, 2001, p. 26-28.
- NUSSBAUM, Martha, « Objectification. », *Philosophy & Public Affairs*, vol. 24 / 4, 1995, p. 249-291.
- OCHOA MUÑOZ, Karina, *Miradas en torno al problema colonial*, México, Akal, 2019.
- OKO AJAH, Richard, « Modes de transgression : l'écriture francophone africaine et les tendances de la théorie postcoloniale », *Recherches en Langue et Littérature Françaises Revue de la Faculté des Lettres*, vol. 8 / 13, p. 1-24.
- OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en Mexico 1538-1911*, México, Biblioteca de Porrúa, 1961.
- OLIVERA GROTTI, Gladys del Valle et MONTIEL, Edgar, *Aux Abords de l'identité étatique no-américaine*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2003.
- OYEWUMI, Oyeronke, *Invention Of Women : Making An African Sense Of Western Gender Discourses*, Univ Of Minnesota Press, 1997.

PACHÓN SOTO., Damián, « Modernidad, Eurocentrismo y Colonialidad del saber », <http://nuevasideasdamian.blogspot.com/2009/05/modernidad-eurocentrismo-y-colonialidad.html>, consulté le 28/08/2020 [En ligne].

PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France (réédition numérique FeniXX) Que sais-je ?, n° 604 1, 1993.

PAÍS, EL, « Historias del “boom” : 50 años de la literatura que cambió el español. », <https://books.google.fr/books?id=Xr3ekJKZBCsC>, consulté le 4/10/2020.

PALERMO, Zulma, « Una violencia invisible : la “colonialidad del saber” », *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, juillet 2010, p. 79-88.

PALLARÈS PIQUER, Marc, « El legado de Paulo Freire en la escuela de hoy. De la alfabetización crítica a la alfabetización en medios de comunicación », *Teor. educ.*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 59-76.

PAREDES, Alberto, « También con discusiones literarias se hacen países : Alfonso Reyes y la mexicanidad de Ruiz de Alarcón », *Literatura Mexicana*, vol. 21 / 1, 2010, p. 101–121.

PARIS, Myriam, « La Page blanche. Genre, esclavage et métissage dans la construction de la trame coloniale (La Réunion, XVIIIe-XIXe siècle) », *Les Cahiers du CEDREF Centre d'enseignement d'études et de recherches pour les études féministes*, Université Paris Diderot – Paris 7, janvier 2006, p. 31-51.

PATRACA, Víctor Manuel Muñoz, GAXIOLA, Fernando Arce et CABRERA, Lázaro Avila, *Partido revolucionario institucional, 1946-2000 / Institutional Revolutionary Party, 1946-2000 : Ascenso Y Caida Del Partido Hegemonico*, 1, México, Siglo XXI, 2007.

PAUL, André, « II<sup>e</sup> LIVRE DES MACCABÉES », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ii-livre-des-maccabees/>, consulté le 26/10/2020 [En ligne].

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale Nouvelle*, Paris, Presses Universitaires Septentrion, 2000.

PAVÓN-CUÉLLAR, David, « La Psicología mesoamericana », *Memorandum : Memória e História em Psicologia*, vol. 25, octobre 2013, p. 93-111.

- PAZ, Octavio, *Le Labyrinthe de la solitude suivi de Critique de la pyramide*, France, Gallimard, 1972.
- PEPERSTRAETE, Sylvie, « Ometeotl et l'émergence de la polarité masculin-féminin dans la cosmogonie aztèque », *Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 2012, p. 87-98.
- PEREIRA, Miguel, *Horizontes críticos sobre afrodescendencia en el Uruguay contemporáneo* [Segunda Jornada Académica sobre Afrodescendencia, Montevideo, Ministerio de desarrollo social. Direccion nacional de promoción sociocultural, 2019.
- PERUS, Marcos Cueva, « Poder, familia y arcaísmos en Mexico y América Latina: reflexiones desde el origen », *Tecsis-tecatl*, vol. 3 / 10, 2011, p. 19-35.
- PESCAYRE, Charlotte, « La Création transculturelle face à la standardisation du spectacle : le processus de création de Transatlancirque à Mexico », *Artelogie*, 2012, p. 1-12.
- PESCAYRE, Charlotte, « Traverser sur un fil. La maroma mexicaine contemporaine : patrimoine ou « cirque indigène » ? », *Terrain. Anthropologie & Sciences humaines*, Association Terrain, mars 2015, p. 3-15.
- PETIT, Cécile, « La Mort à la mexicaine, originalité ou fruit d'un syncrétisme ? », *Localización : Pandora. Revista de estudios hispaniques*, 2003, p. 55-66.
- PINÇONNAT, Crystel, « Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien », in *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 35-52.
- PITROU, Perig, « Nourrir les morts ou Celui qui fait vivre, les différents régimes de commensalité rituelle chez les Mixe (Oaxaca, Mexique) », *Journal de la Société des américanistes*, vol. 100 / 100-2, Société des américanistes, décembre 2014, p. 45-71.
- PLANA, Muriel, « Introduction. L'art queer : transgression, subversion, politique », in *Fictions queer [Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle]*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon -EUD, 2015, p. 23-32.
- PLANA, Muriel, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, printemps 2003, p. 31-45 ?

- PLANA, Muriel, *Fictions queer : esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon - EUD, 2018.
- PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric et COLLECTIF, *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon -EUD, 2015.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et Féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon -EUD, 2012.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Tome I. Modèles et Concepts*, Paris, Orizons, 2014.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Tome II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, 2014.
- POLO BLANCO, Jorge, « Descolonizar el marxismo. Algunas observaciones críticas en torno a un pensamiento que apenas pudo dejar de ser eurocéntrico », *Themata. Revista de Filosofía*, 2018, p. 191-210.
- POULET, Jacques, « ÉPIQUE THÉÂTRE », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www-universalis-edu.com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/theatre-epique/>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- POWER, Nina, *La Femme unidimensionnelle*, 1, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.
- PRADA, Raúl, « ¿Qué se entiende por colonialismo, descolonización y colonialidad? », in *Escenarios (des)colonizadores*, Sarzuri-Lima, La Paz, Instituto Internacional de Integración Convenio Andrés Bello, 2012.
- PRESOTTO, Marco, « Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014). Balance y perspectivas », *Etiopicas : revista de letras renacentistas*, 2015, p. 157–191.
- PRUM, Michel, *Racialisation dans l'aire anglophone*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- QUIJANO, Aníbal et MARIÁTEGUI, José Carlos, *José Carlos Mariátegui. Textos Básicos*, Lima, FCE, 1991.
- QUIJANO, Aníbal, « « Race » et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, vol. 51 / 3, 2007, p. 111–118.

- QUIJANO, Aníbal, « Colonialidad del poder y clasificación social », in *Cuestiones y Horizontes de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014, p. 285-327.
- QUIJANO, Aníbal, « Colonialidad y modernidad-racionalidad », in *Los Conquistadores*, Bogota, Tercer Mundo, 1992, p. 437-447.
- QUIJANO, Aníbal, « Coloniality and Modernity/ rationality », *Cultural Studies*, vol. 21 / 2-3, 2007, p. 168–178.
- QUIJANO, Aníbal, *Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*, Buenos Aires, UNESCO-CLASCO, 2000.
- QUIJANO, Aníbal, *Des/colonialidad y bien vivir : un nuevo debate en América Latina*, Lima, Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2014.
- QUIJANO, Aníbal, *Reencuentro y Debate. Una introducción a Mariátegui*, Lima, Mosca Azul Editores, 1981.
- QUINTERO, Pablo et PETZ, Ivanna, « Refractando la modernidad desde la colonialidad. Sobre la configuración de un locus epistémico desde la geopolítica del conocimiento y la diferencia colonial. », *Gazeta de Antropología*, vol. 2 / 25, 2009, <http://hdl.handle.net/10481/6892>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- QUINTERO, Pablo, « Desarrollo, Modernidad, Colonialidad », *Revista de Antropología Experimental*, vol. 67-83 / 13, 2013, <http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2013/05quintero13.pdf>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- QUITT, Ricardo Pérez, *Dramaturgos de tierra adentro III*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, 2006.
- RABY, Dominique, « Un mal nommé machisme : masculinités et colonialité dans la représentation nahua de la violence intrafamiliale (Alto Balsas, Mexique) », *Anthropologica*, vol. 60 / 2, University of Toronto Press, 2018, p. 523-535.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

- RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RAZOUANI, Abdel, *Sur quelques aspects du Nouveau Roman*, Paris, Edilivre, 2013.
- REGUERA, José Montero et CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Castalia ediciones, 2016.
- RENAUT, Alain et FERRY, Luc, *PHILOSOPHIE POLITIQUE. Tome 3, Des droits de l'Homme à l'idée républicaine*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1992.
- RENAUT, Alain, *L'Ére de l'indi vidu*, Paris, Gallimard, 1989.
- RENNEVILLE, Marc, « De Barnum à Freaks. Le monstre en spectacle », *Revue de la BNF*, n° 56, Bibliothèque Nationale de France, mars 2018, p. 80-91.
- REYES, Luis Alberto, *El Pensamiento indígena en América Los Antiguos Andinos, Mayas y Nahuas*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- RIBES, Jean-Michel, *Le Rire de résistance : de Diogène à Charlie Hebdo*, Boulogne : Paris, Beaux Arts Editions, 2007.
- RICCI, Cristián H., « La Literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la transmodernidad y la hibridación poscolonialista », *Afro-Hispanic Review*, vol. 25 / 2, 2006, p. 89-107.
- RICH, Adrienne, *On Lies. Secrets en Silence. Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979.
- RICHARD, Lionel, *Brecht*, Nyons, Éditions Borderie, 1979.
- RÍOS ZÚÑIGA, Rosalina, « Circo, maroma, teatro y algo más : entre la diversión pública y la disciplina civil (Zacatecas, 1794-1853) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, EHESS, septembre 2017, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71249>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- RISCO, Antón, « Le Postmodernisme latino-américain », *Études littéraires*, vol. 7 / 1, 1994, p. 63-76.
- ROA FIGUEROA, Soraya, *Proyecto político – pedagógico : planeación dialógica basada en el pensamiento de Paulo Freire.*, Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2006.

- ROBERT, Richard, *Premières Leçons sur le mythe antique dans le théâtre contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France -PUF, 1998.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957.
- RODÍGUEZ TORREZ, Azucena, « Cuatro momentos en la escritura de El Árbol de Elena Garro », *La Palabra y el Hombre*, 2005, p. 7-25.
- RODRIGUEZ MAGDA, Rosa, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, María J. et CAMPOS RODRÍGUEZ, Lilia, « Concepciones sobre las sexualidades de las mujeres entre los aztecas », in *Género y Sexualidad en el México antiguo*, Puebla, Centro de estudios de antropología de la mujer, 2011, p. 99-118.
- ROJAS, Rafael, *La Polis literaria : el Boom, la Revolución y otras Polémicas de la Guerra Fría*, Penguin Random House Grupo Editorial México, 2018.
- RONAN, Charles E., « ¿Qué significa gringo ? », *Historia Mexicana, El Colegio de México*, vol. 8 / 4, 1959, p. 549-556.
- ROUANE SOUPAULT et ROUANE ISABELLE SOUPAULT, *Tiempo e Historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.
- ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire, du réalisme magique chez Marysè Condé*, Sylvie Germain et Marie Ndiaye, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre, Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient représenté par l'Occident*, Paris, Points, 2015.
- SAISON, Maryvonne, *Le Théâtre du réel, pratique de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Raquel, « Teatro del Siglo de Oro : ¿historia o poesía? », *Castilla: Estudios de Literatura*, 2018.
- SANCHEZ, Jean-Pierre et BENNASSAR, Bartolomé, *Mythes et Légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- SÁNCHEZ-ANTONIO, Juan Carlos, « Abrir las ciencias sociales : transmodernidad, pluralismo epistémico y diálogo mundial de saberes », *Utopía y Praxis latinoamericana. Revista internacional de filosofía y teoría social cesa-fces-universidad del zulia*, vol. 24 / 86, 2019, p. 32-46.
- SANELEUTERIO, Elia, « Teoría y práctica de Lope y Moratín : la nueva comedia, la “comedia nueva” », *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2012, p. 153–167.
- SANNA, Maria Eleonora et VARIKAS, Eleni, « Genre, modernité et colonialité du pouvoir : penser ensemble des subalternités dissonantes », *Cahiers du Genre*, novembre 2011, p. 5-15.
- SANTO GÓMEZ, Marcos, « Idea filosóficas que fundamentan la pedagogía de Paulo Freire », *Revista Iberoamericana de Educación, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, 2008, p. 155-173.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le Retour au théâtre », *Communications*, vol. 63 / 1, 1996, p. 11-22.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, CATHERINE, Naugrette, KUNTZ, Hélène, [et al.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, France, Circé, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parole ou l'Enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain-La-Neuve, Études théâtrales, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.



- SCHEEL, Charles. W, « Le Réalisme magique : mode narratif de la fiction ou label culturaliste ? », in *Études culturelles : anthropologie culturelle et comparatisme, Actes du XXXVe colloque de la SFLGC*, II, Neuilly-lès-Dijon, Les Éditions du Murmure, 2010, p. 211-222.
- SCHEEL, Charles. W, *Le Réalisme magique et le Réel merveilleux. Des Théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHILLER, Friedrich von, *Les Brigands, Drame en cinq actes*, [https://www.ebooksgratuits.com/pdf/schiller\\_les\\_brigands.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/pdf/schiller_les_brigands.pdf), consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- SCHOPENHAUER, Arthur, « Le Monde comme volonté et représentation », <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf>, consulté le 18/10/2019 [En ligne].
- SEGATO, Rita Laura, « Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder », *Casa de las Américas*, septembre 2013, p. 17-39.
- SEGATO, Rita Laura, « El Sexo y la norma : frente estatal, patriarcado, desposesión, colonidad », *Revista Estudios Feministas*, vol. 22 / 2, août 2014, p. 593-616.
- SEGATO, Rita Laura, « Género y Colonialidad : en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial », in *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina*, Buenos Aires, Godot, 2011, p. 17-48.
- SEGATO, Rita Laura, « La Perspectiva de la colonialidad del Poder y el giro descolonial », in *Reinventar la izquierda en el siglo XXI, Hacia un diálogo Norte-Sur*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014, p. 175-189.
- SERANO, Julia, *Manifeste d'une femme trans et autres textes*, Paris, Cambourakis, 2020.
- SERMON, Julie et RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SERMON, Julie, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat, Université-Paris 3, 2004.

- SERRANO MARTÍNEZ, Encarnación Irene, « *Honneur* » y « *honor* » : *su significación a través de la literatura francesa y española (desde los orígenes hasta el siglo XVI)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1956.
- SICROFF, Albert A., *Les Controverses des statuts de « pureté de sang » en Espagne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier, 1960.
- SILHOUETTE, Marielle et VALENTIN, Jean-Marie, *Bertolt Brecht : la théorie dramatique*, Paris, Klincksieck, 2012.
- SILHOUETTE, Marielle, « Le Théâtre et le réel. Questions sur le réalisme », *Revue germanique internationale*, novembre 2015, p. 153-167.
- SILVERBLATT, Irene, « Chasteté et pureté des liens sociaux dans le Pérou du XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers du Genre*, 2011, p. 17-40.
- SIMARD, Camille, « La Catégorie « femme-objet-d'échange » et son actualité », *Revue étudiante de sociologie de l'UQAM*, vol. 5 / 1, 2015, p. 55-64.
- SIZORN, Magali et LEFEVRE, Betty, « Transformation des Arts du Cirque et identités de genre », *Staps*, n°61, De Boeck Supérieur, 2003, p. 11-24.
- SLEMON, Stephan, « Magic Realism as Post-Colonial Discourse », *Canadian Literature*, 1988, p. 9-24.
- SMOUTS, Marie-Claude et BALANDIER, Georges, *La Situation postcoloniale : les « postcolonial studies » dans le débat français*, Paris, Sciences Po, les Presses, 2007.
- SOLORZANO, Carlos, *Testimonias teatrales de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- SOTO, Damián Pachón, « Modernidad, Eurocentrismo y Colonialidad del saber. », Communication présentée au Séminaire sur le débat Modernité et Postmodernité et son incidence en Colombie, à l'Université Javeriana-Instituto Pensar, Bogotá, Colombie, du 15 février au 22 mars 2007.
- SOTO, Damián Pachón, « Nueva perspectiva filosófica en América Latina : el grupo Modernidad/Colonialidad », *Ciencia Política*, vol. 3 / 5, 2008, p. 8-35.
- SOUTY, François J. L., « Aux origines de l'histoire guyanaise (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) : *El Dorado* et la Guyane, mythe et réalité », *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 1986, p. 303-334.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value », in *Literary Theory Today*, New York, Cornell University Press, 1990, p. 219-245.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- STOLL, Anita. K., *A Different Reality, Studies on the Work of Elena Garro*, Londres, Toronto, Bucknell University Press, 1990.
- STRAUSS, Léo et NAFI, Michael, « Les Trois vagues de la modernité », *Le Philosophoire*, n° 25, 2005, p. 167-180.
- STROSETZKI CHRISTOPH, *Teatro español del Siglo de Oro : teoría y práctica*, Frankfurt am Main Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998.
- STYAN J. L., *Modern Drama in Theory and Practice. 3. Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge, University Press, 1983.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.
- SZYMANSKI, Dawn M., MOFFITT, Lauren B. et CARR, Erika R., « Sexual Objectification of Women : Advances to Theory and Research », *The Counseling Psychologist*, vol. 39 / 1, 2011, p. 6-38.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Le Sens du progrès : une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2000.
- TAIBO, Paco Ignacio, *68: El Otoño mexicano de la masacre de estudiantes en Tlatelolco*, México, Siete Cuentos Editorial, 2018.
- TAULIAUT, Yannick, *L'Invisible théâtral : de Shakespeare à Ibsen et Strindberg - Pour un nouveau théâtre dramaturgique et l'intériorité*, Orizons, 2013.
- TAYLOR, Charles et MELANCON, Charlotte, *Le Malaise de la modernité*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015.
- THÉNARD-DUVIVIER, Frank, *Hygiène, santé et protection sociale, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Ellipses, 2012.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, 1995.
- THOSS, Michaël et BOUSSIGNAC, Patrick, *Brecht pour débutants*, Paris, La Découverte, 1985.

- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 2015.
- TORO, Alfonso de, « Introducción más allá de la postmodernidad, postcolonialidad y globalización: hacia una teoría de la hibridez », in *Genre and Globalization: Transformación de géneros en contextos (post-) coloniales / Transformation des genres dans des contextes (post-) coloniaux*, New York, Georg Olms Verlag, 2018.
- TORO, Alfonso de, ANGEHRN, Claudia et CEBALLOS, René, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez y medialidad, cuerpo*, Madrid Francfort, Iberoamericana Vervuert, 2004.
- TORO, Alfonso de, *El Debate de la postcolonialidad en Latinoamérica: una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid Francfort, Iberoamericana, 1999.
- TOURAINÉ, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, LGF - Livre de Poche, 1995.
- TRIGO, Abril, « Una lectura materialista de la colonialidad », <https://kb.osu.edu/handle/1811/64795>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- UANZOR, Marta. A., *La Visión de la mujer en la obra de Elena Garro: El Árbol, Los Perros, Los Recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al río*, Miamie, Universal, 1996.
- UBERSFELD, Anne, « Qu'est-ce Florence ? », in *Le Héros et l'Histoire. Aspects de la dramaturgie romantique chez Kleist, Musset et Stowacki*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, p. 138- 139.
- UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- URUETA, Margarita, *Teatro nuevo*, México, Joaquín Mortiz, 1963.
- USLAR PIETRI, Arturo, « El Cuento venezolano », in *Letras y Hombres de Venezuela*, Madrid, Mediterraneo, 1948, p. 280-2888.
- USLAR PIETRI, Arturo, « Realismo mágico », in *Godos, Insurgentes y Visionarios*, Barcelona, editorial Seix Barral, 1986, p. 133-140.
- VAILLANT, Alain, « « Romantisme et mondialisation », *Romantisme*, 2014/1 (n° 163), p. 3-13, <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-1-page-3.htm>, dernière consultation : 17/06/2019. [En ligne]
- VAILLANT, Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

- VAILLANT, Alain, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
- VALENTIN, Jean-Marie, *Aristote écartelé. Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, Paris, Klincksieck, 2014.
- VALLE-FAJE, Minea, *La Violence domestique envers les femmes au Mexique. Une Analyse multidimensionnelle et intersectionnelle*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2014.
- VAN BEYSTERVELDT, A.A., *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la « comedia nueva » espagnole*, Paris, Albert Guillot, 1996.
- VÁQUEZ, Rolando et BARRERA, Miriam, « Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales Entrevista a Rolando Vázquez », *Calle 14*, vol. 11 / 18, 2016, p. 76-94.
- VAUTIER, Marie, « La Révision postcoloniale de l'histoire et l'exemple réaliste magique de François Barcelo », *Études littéraires canadiennes*, vol. 16 / 2, p. 1991.
- VAUTIER, Marie, « Les Métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la « marge » », *Études littéraires*, vol. 7 / 1, 1994, p. 43-61.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Las Paces de los reyes y judía de Toledo*, Barcelona, Linkgua, 2014.
- VERGÈS, François, *Un Féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.
- VERGÈS, Françoise, « Mémoires fragmentées. Histoires croisées. Esclavage colonial et processus de décolonisation », *NAQD*, n°30, SARL NAQD, 2013, p. 117-136.
- VÉRONNEAU, Pierre, « Cinéma ambulante et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est », *Le Cinéma muet au Québec et au Canada nouveaux regards sur une pratique culturelle*, vol. 6 / 1, 1995, p. 47-80.
- VERSCHUUR, Christine, *Genre, postcolonialisme et diversité des mouvements de femmes*, Paris Geneva, l'Harmattan the Graduate institute, 2010.
- VILALTA, Maruxa, *Maruxa Vilalta Teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

- VILALTA, Maruxa, *Teatro I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- VILALTA, Maruxa, *Tercera antología de obras en un acto*, México, Teatro Mexicano, 1960.
- VILLA ROJAS, Alfonso, « Terapéutica tradicional y medicina moderna entre los mayas de Yucatán », *Anales de Antropología*, vol. 18 / 2, janvier 2011, p. 13-28.
- VILLANUEVA, Nancy Beatriz, « La Concepción de los aluxes, según niños de ascendencia maya yucateca Temas Antropológicos », *Revista Científica de Investigaciones Regionales*, vol. 36 / 2, 2014, p. 97-125.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Teatro mexicano*, Madrid, Aguilar, 1968.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1998.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1998.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- VON DER WALDE, Erna, « Realismo mágico y poscolonialismo : construcciones del otro desde la otredad », in *Teorías indisciplina latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate.*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 207-231.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, « Le masque, la figure et le concombre : réflexions théâtrales », *Littératures classiques*, vol. 51 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2004, p. 69-89.
- WAGNER, Peter, *Liberté et Discipline. Les deux Crises de la modernité*, Paris, Métailié, 1996.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Ouvrir les sciences sociales : Rapport de la Commission Gulbenkian pour la restructuration des sciences sociales*, Paris, Descartes & Cie, 1996.
- WALSH, Catherine E., MIGNOLO, Walter et LINERA, Álvaro García, *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006.

- WALSH, Catherine, « Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo », *Polis. Revista Latinoamericana*, avril 2003, <http://journals.openedition.org/polis/7138>, consulté le 06/11/2020 [En ligne].
- WAUGH, Patricia, *Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide*, New York, Oxford University Press, 2006.
- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme suivi d'un autre essai*, Paris, Plon, 1964.
- WEISGERBER, Jean, *Le Réalisme magique. Roman. Peinture. Cinéma*, Bruxelles, L'Âge d'Homme, 1987.
- WILSON, Edward M. et MOIR, Duncan, *Historia de la literatura española : teatro (1492-1700). Siglo de oro*, Barcelona, Ariel, 1985.
- WITTIG, Monique, « On ne naît pas femme », *Questions féministes*, 1980, p. 45-84.
- WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, 1, Paris, Amsterdam, 2018.
- WOLF, Naomi, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women*, New-York, HARPER PERENNIAL, 2002.
- YEHIA, Elena, « Descolonización del conocimiento y la práctica : un encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad /colonialidad / decolonialidad latinoamericanas y la teoría actor-red », *Tabula Rasa*, juin 2007, p. 85-114.
- YNCLÁN, Gabriela, « Rituales de tinta : antología de dramaturgas mexicanas », México, Paso de gato, 2019.
- YON, Jean-Claude, « Henry Becque ou vérité vivante au théâtre », in *La mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Louvain-La-Neuve, Études théâtrales, 1999, p. 13-17.
- ZAMORA, Lois et FARI, Wendy, *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, N.C, Duke University Press, 1995.
- ZARAGOZA, Georges, *Le Personnage de théâtre*, Armand Colin, 2006.
- ZARKA, Yves Charles, « La Marchandisation de l'humain », *Cités*, Presses Universitaires de France -PUF, 2013, p. 57-159.

- ZARKA, Yves Charles, « La Marchandisation du corps humain : réalité du corps fétichisé », *Cités*, n° 65, Presses Universitaires de France, avril 2016, p. 33-40.
- ZARKA, Yves Charles, « Présentation », *Cités*, n° 65, Presses Universitaires de France, avril 2016, p. 13-14.
- ZOLA, Emile et DORT, Bernard, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Complexe, 2003.
- ZOLA, Emile, « Émile Zola, Préface de la seconde édition de Thérèse Raquin », [En ligne : <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/zola/textes/raq-pref.html>]. Consulté le 29 juillet 2019.
- ZOLA, Emile, « Préface de la seconde édition de Thérèse Raquin », <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/zola/textes/raq-pref.html>, consulté le 29/07/2019 [En ligne].
- ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod\\_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf), consulté le 3/05/2020 [En ligne].
- ZOLA, Emile, *Œuvres complètes. La Critique naturaliste*, tome X, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.

## Sitographie

[https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_Libros/58.Politica\\_liberacion\\_historia\\_Vol1.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/58.Politica_liberacion_historia_Vol1.pdf). Dernière consultation : le 16/10/2020.

<https://journals.openedition.org/cedref/731>. Dernière consultation : le 16/10/2020.

<https://euophilomem.hypotheses.org/3487>. Dernière consultation : le 16/10/2020.

<https://euophilomem.hypotheses.org/apropos/presentation-prasentation>. Dernière consultation : le 16/10/2020.

[https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-bonimenteurs-du-postcolonial-business-en-quete-de-respectabilite-academique\\_2112541.html](https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-bonimenteurs-du-postcolonial-business-en-quete-de-respectabilite-academique_2112541.html). Dernière consultation : le 16/10/2020.



<http://minoritart.org/index.php/qui-sommes-nous/>. Dernière consultation le 10/11/2020.

<https://www.dramaturgiamexicana.com/consejo-editorial>.  
Dernière consultation : le 25/20/2020.

<https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-elsa-aguirre-diva-cine-mexicano-anos-40-cumple-87-anos-20170925080945.html>. Dernière consultation : 24/08/2020.

[https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=\\_suri:DGB:TransObject:5bce598a7a8a0222ef15e7c2](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5bce598a7a8a0222ef15e7c2). Dernière consultation : 26/06/2020.

<http://cdmxtravel.com/es/lugares/mercado-de-antiguedades-de-la-lagunilla.html>. Dernière consultation le : 07/07/2020.

<https://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-internationale/la-revue-de-presse-internationale-emission-du-jeudi-20-fevrier-2020>. Dernière consultation le : 10/07/2020.

<http://mapafemicidios.blogspot.com/p/inicio.html>. Dernière consultation le : 10/07/2020.

<https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/le-blanchiment-de-la-peau-un-obscur-desir-de-clarte>. Dernière consultation le : 12/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=vL3bscGhUTI>. Dernière consultation le : 06/07/2020.

[https://blogs.univ-tlse2.fr/lla-espana31/les-roswita/?doing\\_wp\\_cron=1605013421.5616838932037353515625](https://blogs.univ-tlse2.fr/lla-espana31/les-roswita/?doing_wp_cron=1605013421.5616838932037353515625), Dernière consultation le : 06/07/2020.

<https://veronicamusalem.com>. Dernière consultation : le 27/10/2020.

<https://www.cairn.info/revue-le-philosophe-2005-2-p-35.htm>. Dernière consultation le : 05/09/2020.

<https://www.epeedebois.com/wp-content/uploads/2016/08/Dossier-presse-Duc-valid---220816-EMAIL.pdf>, dernière consultation le : 14/06/2019.

<https://calenda.org/203076>. Dernière consultation le 16/10/2020.

<http://conchileon.com>. Dernière consultation : le 31/10/2020.



# ANNEXES



## Entretien avec Verónica Musalem – 14 mars 2020

L.B : Bueno, muchísimas gracias Verónica por aceptar esta entrevista, después de haber leído y estudiado sus obras, estoy muy contenta de poder encontrarla.

V.M: Pues gracias a ti por tu interés en mi teatro.

L.B : La primera cosa que me gustaría preguntarle es acerca de su obra *Los Caminantes* : ¿ese estado de final del mundo que es el universo de la obra será una manera de hablar de la Conquista de nuevo ? Yo, al leerla, tenía la impresión que los personajes se quedaban encerrados o prisioneros de la memoria de la Conquista, que no lograban salirse de ese recuerdo.

V.M : Pues sí, totalmente. Porque al principio, cuando yo proyecté esta obra, yo quería que llegaran españoles hoy, como haciendo un guiño, porque lo que ve el personaje Román es la conquista de hace 500 años. Van a entrar, van a chingar, van a matar todo. Esa era mi primera puesta de la obra. Pero cuando ya la estaba escribiendo, decidí que ya no podían llegar los españoles. Es una conquista pero no llega nadie.

Para mí era como... Bueno tengo que hablar de esto que es muy personal y que lo hablo ya en algunas entrevistas. Cuando yo estaba escribiendo *Los Caminantes* me separé de 20 años de matrimonio. Y en ese momento pasó esto y yo decía: "Yo ya no quiero escribir esta historia, no me interesa". Pero logré trasponer mi dolor como mujer con esta gran alegoría del país y de la conquista finalmente. Entonces apareció Anabela, la mujer tarántula, como un alter ego mío sobre la devastación del amor, donde yo estaba en un gran duelo. Es una obra autobiográfica, aunque no parece. Es una obra con un material muy autobiográfico.

L.B : Pero también tenía la impresión que hablaba un poco del narcotráfico y de la violencia en México. ¿La segunda invasión no es la de los narcos ?

V.M : Sí, total. Porque fíjate la separación amorosa dolorosa, la traición me llevan no a hablar de mí, sino hablar del país donde yo estoy viviendo una violencia tal. La violencia no está solamente adentro, sino afuera, así que yo empecé a querer hablar sobre estos personajes, sobre las drogas, sobre las muertes, sobre los narcos...Y creo que es una obra que tiene muchas lecturas. Por eso yo la quise dirigir, porque no podía darla a nadie. Y ha sido una aventura

dirigir este texto tan poético que me lleva a una reflexión sobre la sierra, sobre el venado, que son como esta parte mágica que aún tenemos en México. Yo odio México y lo amo. Odio vivir en un lugar tan violento donde matan a las mujeres, pero a la vez hay una cosa de una posibilidad aquí muy fuerte, de un Renacimiento. Cuando me separo, que es así de una manera brutal y todo mi mundo se vino abajo, estaba en plena escritura. Me acuerdo de la casa donde compartí muchos años con esta relación, encerrada y escribiendo este texto así, con mi gato: toda mi devastación como mujer la puse en este macro universo que es México, que es la violencia, que es la conquista y que era finalmente también una destrucción. Es un texto que a mí me encanta, que forma parte de esta trilogía con *Los Errantes* y *Los Maromeros*. *Los Maromeros* no se ha estrenado, pero quiero que ya se estrene, que es como lo primero también. Ese texto me encanta también, creo que es muy poderoso, trata de la sierra que era mi proyecto de beca. Cuando empiezo *Los Maromeros* ya estoy yo en una crisis muy fuerte y yo decía: “Pero yo sí quiero hablar de esto, pero también quiero hablar de mí y ¿cómo voy a hacer con esos materiales que no tienen nada que ver conmigo?”. Pues lo hice, lo logré, porque dije: “Tengo que hacerlo”. Y aparte me di cuenta de que, hablando de una cosa muy personal e interior, podía abrir estos universos oaxaqueños, hablar de la Sierra, de mi memoria tanto familiar como poética que es muy muy oaxaqueña, muy Sierra y muy el recuerdo de mi abuela y de mi familia.

L.B : De hecho, hay un tema que podemos encontrar en varias de sus obras : el nahual y lo leo como una manera de valorizar una cosmovisión indígena. O sea, se me hace que su teatro da también mucha importancia a la tradición oral, los cuentos, las leyendas... y no sé si podríamos decir que su trabajo teatral será como un teatro también poético y político al valorizar todo eso ¿cómo lo ve usted?

V.M : Claro, porque yo vengo de una familia de zapotecas, que hablaban el idioma, hasta mi madre que aún está viva y que tiene 81 años. Con mi tía son las últimas habitantes de mi familia que fue un matriarcado. Y tienen una visión del mundo muy particular, como la gente de Juchitán. Y entonces mi abuela es una mujer totalmente fantástica en el sentido de vivir en un mundo muy irreal, de cuentos fantásticos, de nahuales, de historias, que uso en mis obras. A mí no me gusta que me digan que mis obras pertenecen al realismo mágico. Mi trabajo no es realismo mágico, es realidad. Yo conocí a mi abuela que hablaba con pájaros... En *El Zapotito*, cuando la madre dice que va a ver a una amiga que es medio bruja, me lo contó mi abuela y para ella era real y yo decía: “No abuela, no viste

eso ¿sí?”. Entonces yo crecí con una mujer aparte. Mi abuela está en casi todo mi trabajo, como lo está mi tío Goyo, que es un filósofo zapoteca que murió en 2008. También tengo una gran influencia de este hombre sobre todo lo que contaba, desde donde veníamos los zapotecas. Tiene libros que no se han publicado, que los tengo yo en mi poder, sobre filosofía zapoteca. Y entonces, hay una página de Gregorio López, y yo tengo influencia de esas historias. Yo no invento historias, yo las oía en esta casa familiar donde se hablaba zapoteco, donde traían todos los recuerdos, porque aparte se exiliaron a la ciudad de México, y había como un recuerdo muy muy nostálgico, muy vivo. Yo siempre he pensado que mi familia es como el teatro de Chekhov, pero tropical. Hay algo del recuerdo, de la nostalgia de lo que se fue, y yo cuando empecé a escribir, lo utilicé. Mi trabajo es también como un acto de reivindicación política, porque mi mamá, por ejemplo, sufrió racismo en México por ser indígena. La gente indígena sufre racismo en México. Entonces, sí era como un poco reivindicar esta cosa de pertenecer a un mundo indígena, a una cosmovisión, y mi literatura es eso, trato de que sea eso. No sé si lo logro o no, pero me parece muy importante el rescate de esas historias ancestrales aparte. Yo tengo muchas historias que ahí están, que siempre regresan, y se trata de tener un no tiempo. Si tú pudieras venir a Oaxaca te darías cuenta de que es un lugar donde no hay tiempo. Yo he vivido en Francia, estuve casada con un francés y tengo la nacionalidad francesa y viví tres años y medio en Francia en el 95, 96 y 97. Entonces, pues conozco muy bien, por ejemplo, la cultura francesa. Al conocer esta cultura, pues me doy cuenta de la parte política de mi familia. Con 20 años de relación con la cultura francesa, me doy cuenta que, en México, sí tenemos otro tiempo y sobre todo en lugares como Oaxaca, como la Sierra, como Juchitán, como la costa también. Y hay mucho de eso en mi trabajo.

L.B : ¿Y será por eso que la cronología, la linealidad del tiempo casi no existen en su trabajo? Bueno en ciertas obras sí, pero en la mayoría tenemos que reconstruir, o sea, construir de nuevo una linealidad que al final ya no existe porque ni siquiera sabemos si lo que tenemos en frente es real o no, si es sueño o no, y si los personajes son fantasmas. ¿La ausencia de linealidad del tiempo es una manera de poner el tiempo oaxaqueño a dentro de su estética?

V.M : Total, y creo que no solamente el mundo oaxaqueño, sino el mundo indígena en México, desde los huicholes, desde la Sierra de Puebla... Cuando tú vas a esos lugares detenidos en el tiempo, hay una cosa en la Sierra que atraviesa todo México, donde hay un pensamiento mágico. Mi tío Goyo hablaba de eso, que ya había una filosofía, él hablaba del ser, como hablan los griegos del ser, y él

estudió mucho la lengua zapoteca, y estudió de dónde venía el origen. Él estudió lenguas toda su vida. Tenía una biblioteca con no sé cuántos libros de todas las lenguas del mundo. Y su investigación era sobre la etimología, de donde venía el zapoteco, y él tenía la teoría, y yo también, que del Estrecho de Bering, ¿no? Y todo el físico que tenemos nosotros, cuando yo voy a Francia me dicen que si soy japonesa o china. Mi mamá parece una vietnamita. Mis tíos tenían unos rostros muy extraños. Y todo eso me hace pensar que, claro, el tiempo acá y en esos lugares, en esa cosmovisión, es otro tiempo. Eso es el tiempo y tú lo sientes cuando estás ahí. Y sí, yo soy una persona que tengo un tiempo aparte. Claro, soy una mujer occidental, pero por otro lado tengo un tiempo y una fantasía en muchas cosas, que ahí sí me conecto totalmente con mi ser indígena.

L.B : Se me hace que hay dos aspectos en su trabajo : la cosmovisión indígena, con los cuentos, las leyendas, el sueño, pero también se siente el DF. Y se me hace que estos dos aspectos se están mezclando, están dialogando, o sea, como si fueran épocas que estuvieran dialogando, que estuvieran conversando, pero también como si fueran visiones del mundo que se estuvieran encontrando.

V.M : Sí. Por ejemplo, hace dos años, justo el 16, en la madrugada del 15 al 16, mi hermano tuvo un primer infarto y cuatro meses después murió. Y entonces, por ejemplo, el lunes va a haber una reunión en casa de mi madre donde se van a abrir las botellas de vino, el champán (le gusta mucho el champán a mi mamá), se va a comer un pastel, van a hacer mole oaxaqueño y van a venir amigos para conmemorar el fallecimiento de mi hermano de dos años. Y seguramente cuando llegue van a decir mi tía y todos que Gerardo vino, que el perro ladró, y que Gerardo ya estuvo en la casa. Van a poner veladoras en la mesa con flores que van a comprar ese día. O sea, es el ritual absoluto de esta cosa y no desaparece la persona. Lo tengo que decir, aunque es un cliché para los europeos: en México nosotros sí tenemos una relación de verdad con el más allá, con la otra realidad, y mi obra que estoy ahorita escribiendo es sobre la muerte de mi hermano y lo tengo que hacer así. El día que mi hermano le da un primer infarto fue el 2 de noviembre, que aquí es de verdad una fiesta de la muerte. Y yo, en los primeros momentos que estaba proyectando el texto, no quería hacerlo el 2 de noviembre que es la fiesta de los muertos. Yo decía: “Va a parecer un cliché”, y no lo es. Recuerdo ese día, me habla mi mamá y me dice: “Tu hermano tuvo un infarto”. Yo estoy como en *shock*, y era un 2 de noviembre. Yo siempre pongo también altar en mi casa con velas y todo, y me acuerdo de que fui al hospital a cardiología, terapia intensiva, y yo decía: “Es el 2 de noviembre”, porque veía toda la ciudad con cempasúchil, con ofrendas, con fiesta. Me acuerdo de que



cuando llegué mi hermano ya estaba un poco saliendo de este trance de muerte, y me dijo mi hermano: “Vi una procesión”. Y yo dije: “¿Una procesión de qué? ¿Una procesión de muertos? ¿Dónde?”. Y dijo: “Aquí pasaron. Y pasó mi abuela y mi tío Goyo y me dijeron que aún no era el momento.” Y cuatro meses después murió. Pues vivo en una familia que se conecta con un mundo mágico, surreal, pero también real y entonces es inevitable trabajar con esto. Entonces yo la escena la abro diciendo todo esto que pasó. Es muy fuerte porque en mi trabajo pues solamente hablo de donde vengo y de este tiempo trastocado. Yo he tenido acontecimientos que están un poco en mis obras, pero de alguna manera veladas, que me han pasado con la muerte de mi tío Goyo, con la muerte de mi tío Manuel, con la muerte de mi abuela y con la muerte de mi hermano. Entonces dices: “Sí, hay una cosa extraña”. Y esta cosa es para los indígenas la vida y la muerte y el más allá, el aquí y ahora, el sueño... A mí no me gusta que digan que *El Zapotito* es una historia de realismo mágico. No. *El Zapotito* es real. Hay lugares en la tierra donde pasan cosas así, que no puedes explicar de una manera racional. Tienes que entrar a otro nivel.

No has mencionado *Latitud*. Ahí están mi tío Goyo y mi tío Manuel, pero son dos curanderos. Y esa obra me gusta mucho porque también vuelvo a hablar de México. Sí, yo creo que la violencia viene de algo muy ancestral aquí, muy fuerte, que tiene que ver con un pasado muy trágico también.

L.B: Pues Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* dice que la colonización, o sea, la conquista, impactó los cuerpos, pero también los imaginarios, las actitudes y el lenguaje, ¿no? Todo eso pues, al final, sigue como siendo en los cuerpos.

V.M: Sí, totalmente. Es eso el cuerpo ¿no? Cómo habita el mexicano esto. Y yo me pregunto mucho por qué la violencia y en contraparte con estos curanderos que sí están conectados, pero también lo que iban a hacer en el primer cuadro es un sacrificio humano. Es muy violenta la obra, porque los personajes están en la Sierra y están esperando para robar una niña. Es muy violenta ahora que lo veo. Y luego pues se quedan perdidos de alcohol. Y luego pasa toda esta gran visión que es México. Es muy fuerte.

L. B: ¿Y cómo le viene la inspiración?

V.M: Yo trabajo de una manera muy intuitiva. Son temas que vienen, cosas que me impresionan y mucho en autobiografía. No solamente mía, sino del pasado y de estas historias que siempre trato, me sorprenden y digo: “Es un

imaginario que quiero que esté en mis textos”. Porque sí quiero que la gente sepa que esas realidades existen y que sí son cosmovisiones que tendrían que ser rescatadas y conocer en el mundo, como la tradición china o tal. Es igual. Es como estas cosas, estas historias, como ponerlas ahí y decir que existen. Porque esto contaba. Porque esta mujer que se vuelve, que tiene las patas de guajolote en *Los Maromeros* me lo han contado muchos viejos. Que lo han visto, que supieron y dices: “¿Dónde? ¿Dónde la vieron? Yo la quiero ver”. Pero no se te aparece. Y a aquel tipo de hombres se le aparece. Tendríamos que ver.

L.B : Me gustaría hablar de los personajes masculinos en sus obras. Ellos traicionan, se van, no podemos fiarnos en ellos. De cierta forma, los hombres tienen mala fama en sus obras.

V.M : Sí, pero fíjate. Viví en un matriarcado con mujeres poderosas que podían sacar a sus hijos adelante, pero había una nostalgia por el hombre perdido, por el hombre ausente, por el hombre que se fue. Mi abuela se enamoró de un hombre y está muy presente que fue engañada por unas joyas. Eso es real. Y, entonces, mi madre odiaba a este hombre, y yo crecí con ese odio, o como nostalgia o deseo. Y mi abuela me decía: “Cásate para que no se vaya”. Como una sentencia de que ahí ibas a tener una seguridad. Y yo todo el tiempo quise combatir eso. Eso yo lo veía como un karma cuando era niña y adolescente. Yo no me quería parecer a esa mujer. Y que ironía: ahora están en muchas obras mías y yo las juzgaba mucho cuando era joven. Juzgaba esta como karma o como lamento, y yo decía: “¿Por qué estas mujeres que son fuertes, bellas, porque se quedaron así?” Y luego yo las entendí y dije: “Pues claro, la destrucción del amor es una cosa voluntaria en una mujer”. Y el otro día mi madre, manejando yo, me dice: “Tu abuela se enamoró muchísimo de tu abuelo, lo amó toda su vida”, y entonces yo le dije : “¿Y tú ahora qué opinas de eso?”, “Que está bien, que es bonito amar así como amó tu abuela. Tú no eres así”, y dije: “No, yo no soy así”, y entonces mi madre me dijo: “Habría que entender que la abuela y que esas mujeres eran mujeres de un solo hombre, no como ustedes que ya tienen una libertad”. Y creo que por eso yo escribo tanto, porque yo también crecí con mi padre, yo también tuve conflictos con mi padre. Y tú lo conoces, en México la mayoría de los hombres se van. Se van y son ausentes. Claro que hay otros que no. Pero me interesa mucho esa figura del hombre que se va como un fantasma, que no están muy bien parados en mi obra porque aún pienso que, a mí, una mujer contemporánea que ha viajado, que tengo una mente muy abierta, me toca una traición amorosa. Que también eso es una violencia muy fuerte. Y deberíamos de hablar de eso. Entonces yo hoy sí creo que también el engaño, la

traición, todo eso es una violencia machista muy fuerte. Tendría que ser más brutal con el personaje masculino y soy muy suave. A veces me dan ganas de decir: “No puede ser que una relación se acabe así, sin explicaciones”. Cualquiera se enloquece. Y sí, creo que hay muchos pendientes sobre el hombre en mi historia. Y cuando hay hombres en mi trabajo siempre es una tragedia amorosa. Hay un dramaturgo mexicano que le gusta mucho mi trabajo: en una conferencia hace muchos años en Alianza Francesa, él decía que mi dramaturgia no era ni feminista ni femenina, que mi dramaturgia era una dramaturgia hembra, que eran muchísimo más ancestrales los personajes. Hembra, ponía esa palabra. Y yo me he quedado mucho siempre pensando en eso, y creo que yo tengo un pendiente y lo pongo mucho, en que una de las grandes tragedias en México es la ausencia de un ser masculino a la altura del centro.

L.B : Me gustaría hablar de su obra *Eso que dicen los sueños*. En ella parece que los personajes tienen sus dobles, una versión más joven de ellos mismos. Lo vemos por ejemplo con Serafín.

V.M : Sí sí sí.

L.B : Gabriela parece ser la versión más joven de Gina, como un recuerdo de lo que era joven. Pero hay una diferencia: Gabriela se muere y Gina no.

V.M : No, Gina no se muere y Gabriela es como las mujeres que se metían al río de dolor. Mujeres que viven una tragedia. Mi abuela, por ejemplo, fue una mujer bellísima que nunca más tuvo una relación con otro hombre y que tenía una nostalgia de ese ser masculino que la engañó. Y contaba todo esto de las joyas. Y a mí se me hizo una historia tan triste que la he repetido en muchas obras, en *Eso que dicen los sueños*, en *Nueva York versus el Zapotito*. Esta historia está aquí en mí : las joyas, el hombre que se va, el hombre que no puede enfrentar una relación, y es como que se evapora. Y sí, hay un destino trágico en muchas de mis obras.

L.B : Y otra pregunta sobre el símbolo de la barca. En varias obras hay una barca. ¿Cómo interpretar esa barca? ¿Qué es?

V.M : Pues mira, es el pasaje hacia el más allá, es este Caronte y es la barca de Caronte. Al tío Goyo le encantaba ese mito de Caronte y a mí también me encanta. Y también hay los ríos... Juchitán ha sido dividido por un río que se llama el río de los perros. No sé por qué se llama así. Y es un río muy caudaloso cuando llueve mucho, hubo inundaciones y se llevaba muchas cosas. Y mi abuela siempre me hablaba del río porque ahí iban a lavar la ropa. Y hablaba del río y

hablaba de muchas cosas. El mar también está presente y la barca es algo muy mágico en mi obra, y es una cosa real que a mí me pasó con mi tío Goyo. En 2008, en septiembre, yo voy a Nueva York y mi tío estaba moribundo, estaba muy grave. Voy con mi mamá, mi hermano y mi ex esposo, y fuimos a festejar los 70 años de mi madre. Estábamos en este gran museo, que ahorita no recuerdo el nombre, estábamos en la sala de los egipcios y yo veo un mapa, que luego está en mi obra *Punta Cometa*, y me acuerdo que veo el mapa y digo: “Este mapa le gustaría mucho a mi tío Goyo”, y en eso sentí como una cosa de dolor. Yo le dije a mi mamá: “Mi tío Goyo ya se está muriendo”, y mi mamá dijo: “No, todo está bien” y llamó y le dijeron que estaba bien, no sé qué, y fuimos a la estatua de la libertad. Yo no me quise subir en el barco. Fue como: “Yo no me voy a subir en ese barco para ir a la estatua”, y algo pasó conmigo. Pero luego los alcancé, ellos ya estaban en el barco, subí al barco y estando en el barco nos llaman que acababa de morir mi tío Goyo. Y estaba yo en un barco y era Caronte, y era Nueva York, y era el Hudson... Y yo me acuerdo que dije: “Claro, no te podías despedir de mí si no era en la barca de Caronte”. Y yo sabía que si subía el barco se iba a morir mi tío. Y así fue. Pero de todos modos tuve que subir. Y, por eso, hay una cosa muy fuerte con relación a los barcos, al mar, y el agua que purifica, que te lleva a otras realidades. Y, sí, yo creo que debo toda mi poética cosmovisión, fantasía y locura, como dice Cora Cardona, esta directora de Dallas, a mi familia... Creo que todo esto se lo debo a estos tíos zapotecas, mi tío Goyo, mi tío Manuel, mi abuela, mi tía Hilda, que es una mujer guapísima que murió de amor. O sea, todas esas historias se las debo a mi familia. Yo no sería lo que soy hoy si no hubiera vivido ahí en esa familia con esa visión tan mexicana. Pero más que mexicana, indígena, zapoteca.

L.B : Y en casi todas sus obras hay una fiesta, hay mezcal, la gente toma, se emborracha, grita, baila... O sea, eso ¿qué? ¿Es como la fiesta mexicana?

V.M : Sí. La fiesta mexicana, pero también es la fiesta familiar, es la fiesta chejoviana que te decía, es la fiesta donde nos reunimos. Antes cuando iba a casa de mi mamá, estaba el tío Goyo, la abuela y la tía Fina, que es la única que queda, ahora tiene 94 años, vive con mi mamá. Todos nos reuníamos, iba mi ex marido que está también en obras y mi hermano, que se casó cuatro veces, y todos los amigos... Y sí, había esta cosa muy dionisiaca, bacanal donde mi tío Goyo llegaba y decía : “El mezcal y la plática y la filosofía”, y de repente daban poemas en zapoteco, y luego ya todos borrachos, mi tío mandaba su canción favorita *Zorba, el griego* y bailaban todos los hombres, y luego ponían *sones istmeños* y todas mis tías se paraban a bailar con cualquier pañuelo. Yo vivo sola, no tuve hijos, bueno,

vivo con mi gato, pero una de las grandes pasiones que yo tengo es recibir en mi casa y hacer de comer, y hacer mole. Yo con mis amigos sigo esa tradición siempre. Una vez cada tanto tengo que hacer una cena, una comida. Y soy muy de la fiesta y creo que hay un ritual en los pueblos de los Frijolitos, matamos el marrano de la fiesta como un acto de liberación y purificación, creo, también. Nos viene de lejos, creo.

L.B : Sí, es interesante porque cuando hay fiestas en sus obras pues hay teatro también. Es casi lo mismo la fiesta y el teatro.

V.M : Sí, sí.

L.B : ¿Es acto de liberación?

V.M : De ritual... Yo soy una mujer muy de ritual y mi familia aún es muy de ritual. Bueno ya nada más quedamos tres mujeres y la señora que trabaja con mi mamá, que es también oaxaqueña. Somos cuatro mujeres y, a veces, voy a la casa y se abre un vino, porque no toman ellas mezcal. Ahora mi mamá es especialista en vino francés, y abre siempre una botella, y somos las cuatro mujeres, yo, mi madre, mi tía y Rafa, y en ese momento está la foto de toda la familia y todos brindamos con los muertos también. Es impresionante esta cosa del ritual y la conexión que no se rompe. Y aquí está mi madre, todas las veces que abre el vino va a brindar con mi hermano que está en la foto. Y entonces esto creo que también es una cosa de comunidad, de familia, que yo sí mantengo en mi obra como una especie de conexión cósmica con esos personajes, más allá del tiempo y del espacio. A mí, *Punta Cometa* no me gusta, por ejemplo, como obra, pero fue una obra que escribí durante un duelo y era sobre la representación de mi tío, la filosofía y todo eso. Entonces, sí, hay algo que siempre siento que los oaxaqueños, y eso lo compruebo, siempre tienen una conexión muy especial con la fiesta. O sea, las Calendas de Oaxaca, que es en la calle, eso es una manifestación que es de locura con la banda. La banda siempre está. Y para mí la banda oaxaqueña es como cacofonía y locura; mezcal y locura. Ya empiezan a abrir mundos muy paralelos y que sí existen ¿no? Yo he estado en la sierra de Huautla de Jiménez, donde se comen los hongos alucinógenos, y tuve una experiencia con una chamana partera que me dio a comer hongos alucinógenos hace muchísimos años, y de ahí hay una escena completa de *El Zapotito*, sobre esa experiencia.

L.B : ¿Cuál es esa escena?

V.M : Cuando la encierra Nicanor en la cabaña y ella empieza a oír todo y se vuelve loca ahí como : “¿qué está pasando?”. Eso me pasó a mí en esa ceremonia, una ceremonia de curación con esa chamana, que nos encerraron en una cabaña y realmente se abrió como las fuerzas de la naturaleza y del más allá. A mí me pasaron cosas que nunca he dicho, muy fuertes de percepción, así de duendes y cosas así, y a partir de eso yo cuando voy a la Sierra siempre tengo como el cuidado de pedir permiso, de que también sé dónde estoy pisando, sé que la tierra habla y que el día que nosotros volvamos a tener y pedir permiso a nuestras tierras, a nuestros ancestros, México podrá salir de muchas cosas que hoy no me gustan. A lo mejor pueden decir que soy muy romántica, no lo sé, lo hago desde lo que soy yo. Hablo como una mujer con una mezcla muy interesante de occidente y de otro mundo, que es indígena totalmente. Y en eso sí, lo que yo hablo me lo puedes discutir como una visión romántica y folclórica. Y te voy a decir que no, porque mi trabajo ni es folclórico ni es romántico. Entonces, sí, creo que la fuerza de mi trabajo es que los materiales que yo visito son con un respeto, amor y con una cosa de “sí, eso me tocó”. Y agradezco tener sangre indígena, agradezco tener esta cosa de atavismo ancestral hoy, porque eso sí me hace una escritora particular. Y espero que ahí esté mi trabajo. Y buscando siempre, ¿no? Este año cumpla 27 años de escritora y más de treinta y tantos como mujer de teatro, y cada vez pienso que la escritura es un acto de fe, es un acto de amor, es un acto de muchas cosas, ¿no? Y cada vez creo también mucho hoy en los materiales autobiográficos, como reivindicar la parte de que yo puedo más. Claro que escribo también mi historia citadina y eso, pero el pendiente grande es con eso, ¿no?, con eso que hay como un atavismo muy fuerte y que casi es como un deber amoroso dar a conocer estos mundos, estas historias.

L.B : ¿Y cuál es la recepción del público frente a su obra?

V.M : Pues, le gusta siempre, le sorprende al público mexicano historias así... como de mucho respeto, como que hay un eco. La gente que fue a ver *Los Caminantes* se quedaba muy impresionada con el material, porque estamos hablando de México. Hay una cosa que les gusta mucho a la gente que me sigue, que es esto, los materiales muy mexicanos donde ellos se ven reflejados. *El Zapotito*, por ejemplo, pues siempre gusta aquí porque es una cosa muy circense, muy loca, donde se conectan. Y ahora que nos presentamos en el faro Tláhuac hice una versión muy corta de *Los Caminantes*. Y era en un pueblo a las afueras de Xochimilco, y en una carpa con gente muy extraña porque es entre pueblo y urbano. Y les encantó. Y había más circo también. Logré que la obra fuera más circo. Y había niños que no sé qué entendían de la obra porque no es una obra

para niños, pero se quedaron toda la función y estaban participando de la obra. Me encantó eso. Entonces sí, el público se identifica con mi trabajo. Este año voy a Francia, voy al estreno de *El zapotito* en París, en el Teatro 13, a finales de noviembre.

L.B : ¿Y quién monta su obra?

V.M : Luís Jiménez, el que hizo la lectura del año pasado, es director del festival Don Quijote, con dos mexicanos y una actriz uruguaya. Y lo van a hacer en francés y con fragmentos en español. Y yo voy a estar ahí en un mes en París como 15 días, y quiero llevar... Bueno, hay el interés de David Ferrer de traducir la trilogía completa. Ya quiero que lo haga. Y publicarlo con su nueva editorial. Y pues hay un interés de parte de un productor acá de llevar *Los caminantes* a Madrid y a Barcelona y a París o Francia. Espero que se logre, pues estamos en eso. Pues eso, desde hace tiempo también quiero hacer algo en Madrid de mi trabajo. Hay interés en Grecia. Pues eso, creo que es muy bueno que David Ferrer me haya pedido la traducción de *La sierra*, de la trilogía, porque sí, me interesa mucho que estas tres obras tengan una proyección más hacia afuera, sobre todo, *Los caminantes*. *Los caminantes* ahorita es muy pertinente. Es una obra que estoy segura que va a llegar lejos. Y también estoy segura que *Los maromeros* es una obra que va a tener una buena recepción porque es México, pero es otra cosa muy mágica y muy actual, y profundamente feminista, creo.

L.B : Es que es muy completa esa obra porque, con esas varias historias que se están mezclando, es una ocasión de tratar de muchos temas en México, la cuestión de la mujer y del papel de la mujer en la sociedad, pero también de la conquista, del neocolonialismo. A mí me encantó, y por eso la estudio en mi tesis de doctorado.

V.M : Gracias. A mí esa también me gusta mucho. Es una obra que la hice también desde un lugar muy profundo de dolor, muy de ya cuestionarme como: “¿qué pasó en mi vida?” Después de un matrimonio de 20 años y una separación con violencia, no violencia física pero la infidelidad es violencia, la traición es violencia, la mentira es violencia. Desde ahí yo escribía estos textos como cuestionando. Quería hablar, pero desde un lugar muy fragilizado en *Los Maromeros*, *Los Caminantes* y *Los Errantes*, de una mujer destruida que tiene que volver a levantarse en su feminidad y en su relación con su cuerpo y con su estar. Si hoy me preguntas, a mis 53 años, cómo me siento, te diré que soy muy feliz. Pude superar un duelo como ese y salí adelante. Entonces en *Los Maromeros*, yo quise que Elena fuera escritora, que tuviera 48 años, yo tenía en ese momento

cuarenta y tantos, y toda con esta historia quería yo hablar de mi caída, cómo me estaba sintiendo con la posibilidad de que pierda la mirada del otro ¿no?, el deseo de la relación. Y me he cuestionado mucho ahora sobre el amor romántico, el amor en la historia de amor ¿no? Y creo que es algo que tiene *Los Maromeros*, es de una fuerza tan brutal que el final lo tuve que rehacer porque la primera versión, ella va al cabaret, que es como muy David Lynch el cabaret, que es su representación, y luego regresaba a casa y ahí lo dejaba. Y yo decía: “No, con esto no estoy cerrando”, y después dije: “Claro lo que te falta es la purificación y liberación en el acto no del suicidio, en el acto de la inmolación como en Asia”. Y ahí va...

L.B : Bueno Verónica, muchísimas gracias por esta entrevista.

V.M : Gracias à ti.



# I N D E X



**A**

ABIRACHED, 134, 145, 146, 147, 149, 150, 151,  
158, 159, 160, 168, 184, 190, 192, 193, 194,  
208, 222, 224, 225, 227, 230, 571, 572, 573,  
576, 609  
ADRIAN, 609  
ADRINGA, 609  
AGUADO, 609  
ALARCÓN, 119, 120, 123, 132, 393, 609, 642  
ALARDÍN, 452, 609  
ALÈS, 609  
ALLEN, 63, 64, 65, 68, 243, 265, 266, 267, 268,  
269, 270, 610  
ALLEN-PAISANT, 243, 265, 266, 267, 268, 269,  
270, 610  
ALONSO ALONSO, 610  
AMIÉL, 177, 610  
AMSELLE, 610  
ANDERSON, 252, 253, 254, 277, 459, 610  
ANDERSON IMBERT, 610  
ANNEQUIN, 610  
ANOUILH, 203, 204, 207, 215, 610  
ARELLANO, 610  
ARGURDÍN, 610  
ASTRUC, 582, 583, 584, 611  
AUBRUN, 114, 123, 130, 611  
ÁVILA GARCÍA, 611  
AYOUCH, 611

**B**

BADIOU, 611  
BAGULEY, 611  
BAKHTINE, 221, 313, 420, 421, 469, 589, 611  
BAKKER, 611  
BANDET, 162, 163, 164, 165, 611  
BARBÉRIS, 28, 611  
BARON, 137, 181, 611, 612  
BARRERA, 27, 78, 612, 653  
BARTHES, 612  
BARTKY, 351, 560, 612  
BASTIDE, 336, 612  
BATISTA ARCELO, 548, 551, 612  
BAUDELAIRE, 200, 582, 612  
BAUDRILLARD, 612  
BAYARD, 277, 612  
BEAUVOIR, 269, 351, 612  
BECHTEL, 505, 612

BENELLI, 612  
BENTOUHAMI-MOLINO, 26, 73, 551, 602, 613  
BERENI, 49, 55, 379, 585, 586, 587, 613  
BERGER, 613  
BERNARD, 613  
BERTEN, 613  
BERTRAND, 99, 340, 613  
BESSIÈRES, 204, 205, 613  
BEUCHAT, 184, 613  
BHABHA, 26, 467, 613  
BIDASECA, 24, 613  
BIET, 269, 555, 613  
BLANCHARD, 614  
BLAY, 614  
BLUMENBERG, 614  
BOBADILLA ENCINAS, 135, 614  
BOCCARA, 421, 422, 437, 614  
BOETSCH, 614  
BOGDAN, 369, 386, 387, 614  
BOLLACHET, 164, 165, 614  
BOLLACK, 614  
BOND, 315, 614  
BONNIOL, 562, 563, 614  
BONNY, 615  
BORNSTEIN, 585, 615  
BRANDER, 615  
BRECHT, 229, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,  
245, 246, 247, 248, 249, 255, 259, 260, 261,  
265, 266, 268, 269, 270, 275, 315, 435, 609,  
615, 623, 627, 629, 635, 640, 641, 646, 650,  
651, 653  
BRIOSO SANTOS, 615  
BRODA, 361, 615  
BROOK, 507, 615  
BURGOS, 561, 562, 563, 564, 565, 615  
BUSTAMANTE BERMÚDEZ, 452, 616  
BUTLER, 586, 587, 616

**C**

CALVO SOTELO, 616  
CAMPUZANO, 67, 616  
CARILLO TRUEBA, 616  
CASSIN, 390, 616  
CASTELLANOS, 616  
CASTRO, 21, 31, 34, 36, 126, 127, 134, 254, 292,  
463, 468, 616  
CHABAUD, 616

CHALAYE, 27, 604, 616, 617  
CHAMAYOU, 552, 617  
CHANADY, 464, 465, 466, 471, 481, 617  
CHARBONNIER, 218, 226, 227, 230, 237, 617  
CHAUCHADIS, 121, 617  
CHAUVIN, 49, 55, 379, 585, 586, 587, 613  
CHOLLET, 560, 617  
CHRISTIN, 103, 617  
CITOT, 103, 104, 106, 171, 199, 617  
CLAVARON, 617  
COCTEAU, 203, 204, 205, 207, 211, 212, 214, 617  
COLLOBERT, 424, 617  
COMBES, 246, 248, 259, 617, 618  
COMPAGNON, 282, 283, 288, 618  
CONEIN, 618  
CORDONE, 599, 618  
COX-TAMAY, 440, 618  
CUBILLO DE ARAGÓN, 618  
CUMES, 618  
CUREL, 189, 619  
CURIEL DEFOSSÉ, 619

**D**

DABEZIES, 163, 619  
DANAN, 1, 3, 269, 271, 272, 311, 378, 408, 409,  
593, 600, 619  
DEDEYAN, 164, 165, 168, 172, 178, 179, 619  
DELGADO, 45, 66, 67, 68, 81, 181, 619  
DELHALLE, 522, 619  
DELPHY, 51, 612, 619  
DERON, 619  
DESPENTES, 356, 619  
DIDEROT, 22, 23, 27, 114, 134, 139, 140, 141,  
142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152,  
159, 160, 183, 184, 185, 192, 198, 205, 208,  
218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 230,  
231, 232, 236, 244, 573, 576, 578, 620, 622,  
626, 633, 635, 636, 642  
DISCH, 25, 620  
DOMENECH, 558, 620  
DORLIN, 586, 620  
DORNELL, 252, 265, 620  
DOUGLASS, 70, 549, 620  
DUCANGE, 158, 254, 620  
DURIX, 458, 463, 471, 472, 477, 478, 479, 620  
DUSSEL, 21, 22, 23, 26, 29, 31, 33, 38, 39, 40, 42,  
43, 44, 60, 61, 62, 69, 71, 102, 290, 291, 292,  
300, 303, 304, 307, 308, 309, 394, 414, 423,  
441, 447, 448, 473, 530, 537, 556, 557, 605,  
620, 621

**E**

ELLMAN, 552, 621  
ESCOBAR, 21, 300, 621  
ESPINA, 621

**F**

FALQUET, 27, 553, 621  
FANON, 77, 447, 493, 621  
FAUSTO-STERLING, 49, 50, 51, 586, 622  
FEDERICI, 622  
FEINBERG, 585, 622  
FERGUSSON, 201, 622  
FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 622  
FERRO, 622  
FERRY, 107, 622, 646  
FIGUERA, 622  
FLOREZ VAQUIRO, 413, 622  
FOUCAULT, 73, 186, 469, 492, 494, 622, 623  
FOURMAUX, 623  
FREDRICKSON, 352, 560, 623  
FREIRE, 533, 534, 536, 623, 642, 646, 648  
FRÍAS, 623  
FRIOUX, 186, 623  
FRISCHMANN, 532, 623  
FRITZ, 623  
FUEGI JOHN, 623

**G**

GABRIEL, 437, 463, 581, 623  
GAIFFE, 136, 140, 148, 149, 151, 156, 623  
GALEANO, 624  
GALÉRA, 624  
GANGES LÓPEZ, 563, 624  
GARCÍA AVILA, 624  
GARCÍA-ARTEAGA, 88, 624  
GARNIER, 1, 3, 7, 78, 106, 165, 200, 243, 504,  
582, 583, 599, 604, 610, 612, 624, 625, 628  
GARRO, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 95, 270,  
305, 449, 452, 453, 457, 473, 480, 481, 482,  
485, 487, 488, 490, 491, 497, 508, 510, 512,  
515, 518, 520, 523, 524, 527, 528, 530, 532,  
534, 535, 536, 539, 541, 542, 543, 544, 547,  
549, 550, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 559,  
565, 567, 573, 576, 577, 578, 581, 584, 589,  
591, 592, 593, 609, 614, 616, 624, 625, 632,  
647, 651, 652  
GAUCHET, 625  
GENETTE, 424, 506, 507, 508, 512, 533, 539, 541,  
593, 625  
GENOUN, 131, 625

GIGNOUX, 507, 625  
 GIRAUDOUX, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210,  
 211, 213, 214, 215, 625  
 GOETHE, 163, 164, 165, 224, 286, 614, 625  
 GÓMEZ MARTÍNEZ, 391, 392, 496, 626  
 GÓMEZ-QUINTERO, 388, 389, 626  
 GONTARD, 32, 273, 277, 626  
 GOROSTIZA, 626  
 GOT, 203, 626  
 GRÖSFOGUEL, 262, 263, 264, 626  
 GUEDJ, 184, 626  
 GUERRERO AGUILAR, 575, 626  
 GUILLEBAUD, 627  
 GUILLOT, 48, 99, 627, 653  
 GUTIÉRREZ CASTAÑEDA, 553, 627

**H**

HABERMAS, 36, 104, 281, 294, 627  
 HAMIDI-KIM, 273, 627  
 HANS-THIES, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 311,  
 627  
 HEREDIA-CAMPOS, 440, 618  
 HUGO, 137, 169, 172, 173, 174, 175, 184, 219,  
 221, 223, 481, 561, 562, 563, 564, 565, 615,  
 628

**J**

JACOB, 369, 628  
 JAMESON, 276, 293, 294, 295, 296, 297, 298,  
 301, 466, 628  
 JAUNAIT, 379, 585, 586, 587, 613  
 JENNY, 540, 628  
 JOHNSON, 183, 628

**K**

KANT, 104, 105, 106, 109, 628  
 KAPLAN, 336, 629  
 KATZ, 440, 629  
 KING, 53, 356, 619, 629  
 KRISTEVA, 195, 506, 507, 539, 540, 629  
 KUPCHICK, 339, 629

**L**

LABRECQUE, 554, 625, 629  
 LACIS ASJA, 629  
 LAGARDE, 629  
 LAGARRIGA ATTIAS, 393, 519, 629

LANDER, 20, 21, 23, 31, 36, 96, 250, 251, 255,  
 256, 257, 258, 261, 289, 291, 292, 298, 334,  
 388, 629  
 LANG, 22, 630, 637  
 LANGTON, 559, 630  
 LAPLACE-CLAVERIE, 184, 196, 197, 199, 200,  
 630  
 LAPLANE-CAILLOL, 630  
 LAVALLÉ, 339, 340, 342, 613, 630  
 LAVOISIER, 351, 630  
 LAVOU, 630  
 LE FUSTE, 630  
 LEÓN, 88, 89, 182, 250, 251, 270, 305, 392, 395,  
 397, 402, 403, 405, 406, 410, 416, 418, 422,  
 423, 425, 426, 430, 432, 434, 435, 438, 441,  
 442, 447, 496, 521, 522, 524, 575, 593, 626,  
 631, 632  
 LEÓN-PORTILLA, 392, 496, 522, 524, 631  
 LESPINAY, 548, 549, 631  
 LIPOVETSKY, 283, 284, 285, 286, 288, 632  
 LOPATÉGUI, 632  
 LOSCO-LENA, 197, 227, 580, 581, 582, 583, 589,  
 633  
 LUGONES, 21, 24, 25, 27, 44, 45, 46, 47, 51, 52,  
 53, 54, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 380, 633,  
 637  
 LYOTARD, 275, 277, 278, 280, 282, 288, 294,  
 633, 634

**M**

MAETERLINCK, 197, 198, 199, 236, 600, 634,  
 647  
 MAFFESOLI, 275, 280, 290, 634  
 MAGAÑA-ESQUIVEL, 80, 160, 174, 634  
 MALDONADO-TORRES, 34, 634  
 MANDEL, 294, 295, 298, 300, 301, 635  
 MARX, 33, 38, 110, 212, 246, 247, 248, 250, 251,  
 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 262, 264,  
 266, 284, 299, 610, 620, 626  
 MASSON, 26, 399, 401, 402, 406, 635  
 MENDIETA, 292, 468, 635  
 MENDOZA, 25, 44, 45, 51, 60, 63, 635, 636  
 MERCIER, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 147,  
 148, 153, 154, 155, 156, 157, 219, 227, 230,  
 576, 636  
 MEYRAN, 636  
 MICHELOT, 636  
 MIGNOLO, 21, 22, 24, 26, 29, 30, 32, 34, 35, 36,  
 37, 38, 39, 40, 42, 44, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 69,  
 72, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 105, 108,  
 109, 110, 111, 112, 113, 117, 121, 133, 135,  
 152, 155, 160, 162, 167, 178, 203, 214, 215,

- 218, 227, 255, 256, 264, 265, 288, 289, 291,  
299, 303, 307, 308, 309, 388, 394, 442, 443,  
444, 445, 447, 468, 470, 493, 536, 537, 538,  
539, 547, 548, 567, 636, 637, 654, 655
- MOLINA, 129, 130, 131, 137, 577, 599, 638
- MONTOYA HUAMAN, 250, 638
- MORAÑA, 638
- MOREL-FATIO, 114, 638
- MULVEY, 336, 352, 639
- MUSALEM, 7, 85, 86, 87, 89, 95, 270, 305, 315,  
319, 324, 325, 327, 329, 331, 334, 337, 343,  
345, 346, 347, 349, 353, 355, 357, 361, 365,  
373, 375, 376, 383, 387, 390, 391, 393, 395,  
449, 450, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 590,  
593, 639, 640, 661
- MUSSET, 166, 168, 172, 223, 613, 640, 652
- N**
- NAUGRETTE, 136, 137, 161, 169, 172, 173, 184,  
219, 220, 222, 223, 226, 227, 232, 271, 630,  
640, 648
- NEVEUX, 248, 271, 273, 275, 276, 285, 293, 298,  
581, 641
- NGUYEN, 641
- O**
- OCHOA MUÑOZ, 641
- OLAVARRIA Y FERRARI, 641
- OLIVERA GROTTI, 641
- OYEWUMI, 380, 641
- P**
- PAVIS, 642
- PAZ, 25, 44, 79, 81, 82, 83, 177, 337, 480, 618,  
633, 643, 644, 665
- PESCAYRE, 345, 346, 347, 349, 643
- PINÇONNAT, 473, 643
- PLANA, 1, 3, 19, 72, 73, 220, 221, 223, 272, 273,  
274, 275, 296, 598, 601, 643, 644
- POLO BLANCO, 257, 258, 262, 644
- POWER, 88, 89, 395, 397, 399, 402, 403, 404, 405,  
406, 408, 409, 410, 413, 415, 416, 418, 421,  
422, 423, 560, 631, 644
- Q**
- QUIJANO, 21, 23, 25, 26, 34, 38, 40, 44, 45, 46,  
47, 48, 51, 52, 54, 62, 69, 96, 102, 111, 178,  
250, 251, 252, 262, 263, 264, 298, 547, 638,  
644, 645
- QUINTERO, 299, 300, 645
- R**
- RODRIGUEZ MAGDA, 647
- ROUSSOS, 504, 505, 647
- RYKNER, 198, 647
- RYNGAERT, 378, 396, 397, 408, 571, 619, 647,  
649
- S**
- SAID, 253, 647
- SANTO GÓMEZ, 533, 648
- SARRAZAC, 218, 219, 220, 222, 224, 227, 231,  
232, 234, 235, 237, 238, 239, 271, 312, 313,  
314, 315, 319, 331, 334, 360, 361, 367, 374,  
378, 396, 408, 419, 420, 421, 423, 424, 433,  
435, 449, 457, 600, 648
- SARTRE, 203, 204, 209, 213, 216, 648
- SCHEEL, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466,  
468, 649
- SCHILLER, 167, 168, 172, 220, 224, 236, 649
- SEGATO, 24, 44, 45, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69,  
251, 252, 261, 336, 379, 380, 381, 382, 484,  
649
- SERMON, 396, 480, 571, 647, 649
- SERRANO MARTÍNEZ, 123, 650
- SICROFF, 100, 116, 117, 650
- SILHOUETTE, 249, 582, 583, 650
- SILVERBLATT, 57, 58, 59, 650
- SLEMON, 469, 470, 471, 476, 477, 478, 480, 650
- SOTO, 20, 30, 33, 642, 650
- SPIVAK, 26, 466, 494, 651
- T**
- THOMASSEAU, 229, 230, 231, 651
- TODOROV, 465, 481, 499, 652
- TORO, 273, 274, 275, 279, 652
- U**
- UBERSFELD, 137, 161, 162, 166, 167, 168, 172,  
184, 185, 226, 652
- USLAR PIETRI, 459, 460, 468, 652
- V**
- VAILLANT, 161, 162, 163, 166, 167, 169, 170,  
171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 185,  
652, 653
- VALENTIN, 229, 248, 650, 653

VAN BEYSTERVELDT, 99, 114, 116, 117, 118,  
119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129,  
653

VÁQUEZ, 27, 653

VERGÈS, 27, 28, 70, 548, 549, 551, 618, 653

VINAVER, 408, 409, 654

## W

WALSH, 21, 256, 636, 654, 655

WITTIG, 505, 587, 655

WOLF, 294, 561, 564, 655

## Y

YAMASAKI, 440, 618

## Z

ZARKA, 552, 553, 655, 656

ZOLA, 151, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188,  
189, 190, 191, 192, 193, 194, 221, 223, 225,  
229, 245, 611, 626, 656





Este trabajo de investigación se propone establecer una relación dialógica entre los estudios teatrales y las propuestas conceptuales del grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialidad, complementadas por perspectivas feministas. Quiere mostrar cómo estas propuestas pueden ofrecer nuevas perspectivas sobre las obras dramáticas de ayer y de hoy, pero también sobre las herramientas de análisis y las metodologías de investigación en teatro. Quiere también plantear cómo el teatro puede enriquecer el campo de los estudios descoloniales y feministas. Al presuponer que en las artes todas las formas son ideológicas y al validar la hipótesis de la existencia de una modernidad/colonialidad patriarcal, teorizada por los estudios descoloniales, este trabajo busca mostrar en qué ciertas formas dramáticas pueden ser frutos de esta modernidad/colonialidad de la que renuevan la ideología. De tal manera que hago una nueva lectura de la historia del teatro europeo y mexicano, desde el siglo XVI, a través del prisma descolonial, intentando ver cómo algunas formas canónicas de estos teatros pueden ser modernas y coloniales. Luego, a través de un corpus compuesto por piezas de Elena Garro, Verónica Musalem y Conchi León, trato de subrayar las modalidades de existencia de obras de teatro no modernas, tampoco posmodernas, sino transmodernas y feministas. Al sacar a la luz tres dramaturgas mexicanas, intento construir también un matrimonio teatral.

***Palabras clave:*** Teatro europeo - Teatro mexicano - Transmodernidad - Feminismo - Estudios descoloniales - Elena Garro - Verónica Musalem - Conchi León

---

## Résumé

---

**Ce travail de recherche se propose d'établir un rapport dialogique entre les études théâtrales et les propositions conceptuelles du groupe Modernité/Colonialité/Décolonialité, complétées par des approches féministes. Il s'agit, d'une part, de voir dans quelles mesures ces propositions peuvent offrir de nouvelles perspectives sur les œuvres dramatiques d'hier et d'aujourd'hui, mais également sur les outils d'analyses et les méthodologies de la recherche en théâtre. D'autre part, il s'agit de voir comment le théâtre, peut, en retour, enrichir le champ des études décoloniales et féministes. Plus particulièrement, ce travail de recherches – présupposant qu'en art toute forme est idéologique, et validant l'hypothèse de l'existence d'une modernité/colonialité patriarcale théorisée par les études décoloniales –, cherche, tout d'abord, dans quelles mesures des formes théâtrales peuvent être le fruit de cette modernité/colonialité dont elles reconduisent l'idéologie. Pour ce faire, je relis l'histoire du théâtre européen et mexicain, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, au travers du prisme décolonial, tentant, de la sorte, de voir comment quelques formes canoniques ou principales tendances de ces théâtres peuvent être modernes et coloniales. Ensuite, à l'aide de l'étude d'un corpus composé de pièces d'Elena Garro, de Verónica Musalem et de Conchi León, je cherche à penser les modalités d'existence d'œuvres dramatiques non modernes, sans pour autant être postmodernes, œuvres que je nomme alors transmodernes et féministes. L'étude d'un tel corpus s'inscrit également dans la volonté de constituer un patrimoine théâtral, en mettant trois autrices mexicaines à l'honneur.**

*Mots clefs* : Théâtre européen – Théâtre mexicain – Transmodernité – Féminisme – Études décoloniales – Elena Garro – Verónica Musalem – Conchi León

---

## Abstract

---

This research work intends to establish a dialogical relationship between theatrical studies and the conceptual proposals of the Modernity/Coloniality/Decoloniality group, complemented by feminist approaches. The aim is, first of all, to see to what extent these proposals can offer new perspectives on the past and present dramatic works, but also on the analytical tools and methodologies of theater research. Secondly, it is a question of seeing how the theater, in turn, can contribute to the field of decolonial and feminist studies. More particularly, this research work - assuming that in art all forms are ideological, and validating the hypothesis of a patriarchal modernity/coloniality theorized by decolonial studies - seeks, first of all, to what extent theatrical forms can be the fruit of this modernity/coloniality whose ideology they renew. To do so, I reread the history of European and Mexican theater, since the sixteenth century, through the decolonial prism, thus attempting to see how some canonical forms, major trends, or great movements of these theaters can be modern and colonial. Then, through the study of a corpus composed of plays by Elena Garro, Verónica Musalem, and Conchi León, I try to think about the modalities of dramatic works that are not modern, without being postmodern, works that I then call trans modern and feminist. The study of such a body of work is also part of the desire to constitute a theatrical heritage, with three Mexican authors in the spotlight.

Key words : European Theatre – Mexican Theatre – Transmodernity – Feminism – Decolonial Studies – Elena Garro – Verónica Musalem – Conchi León