

Pies morenos sobre piedras de sal, un voyage textuel et musical vers les déserts de l'intime

Nina JAMBRINA et Gabriella SERBAN
LLA-CREATIS, Université de Toulouse 2

Pies morenos sobre piedras de sal nous plonge d'abord dans l'ambiance du désert de la Guajira, un territoire ancestral tout au nord de la Colombie. Guidés par la VOZ (la VOIX), ce personnage qui présente et commente l'ensemble de la pièce, nous découvrons une atmosphère tout aussi étrange qu'étrangère pour nous, public européen, et sûrement aussi pour la majorité d'un public colombien plus habitué aux décors des grandes villes du pays. Là, dès la première scène, le motif d'une petite fille wayuu violée apparaît au milieu d'une réalité hostile où les quelques habitants cohabitent avec la chaleur écrasante et le passage incessant des trains de la mine de charbon. Sans transition, nous passons au dialogue entre ÉL (LUI) et ELLA (ELLE) qui sont en train de manger dans leur appartement parisien. La conversation semble d'abord assez anodine, avant de révéler, au fil des répliques, la profonde insatisfaction existentielle qui habite LUI et la difficulté à communiquer au sein du couple. Dès lors, la pièce devient un va-et-vient entre ces deux atmosphères très différentes qui finissent par se rejoindre quand nous apprenons que LUI s'est lancé sur les routes de la Guajira pour la parcourir à vélo, et que ELLE, sans nouvelles, finit par partir pour essayer de le retrouver. L'enquête tournant à vide, l'histoire devient un prétexte pour contempler les différences mais aussi les liens qui se tissent entre ces vies anonymes.

Le lien entre théâtre et musique est constitutif de la pièce. Prix Iberescena-Ibermúscias 2016, *Pies morenos sobre piedras de sal* s'est en effet écrite en collaboration avec le compositeur argentin résidant au

Mexique, Federico Valdez. La pièce prend la forme d'un dialogue intime entre écriture théâtrale et composition musicale, inscrivant au cœur du texte les questionnements du processus de création. D'une part, les morceaux spécifiquement créés pour cette occasion viennent ponctuer les scènes et l'enchaînement des répliques textuelles ; d'autre part, la VOIX est accompagnée tout au long de la pièce par un personnage, EL MÚSICO (LE MUSICIEN), avec qui elle échange librement sur l'histoire en cours. Ensemble, même si chacun parle depuis son *medium* spécifique, ils s'interrogent sur la possibilité de parler et de composer à partir des détails les plus terribles mais aussi les plus précieux qui habitent le parcours des personnages dépeints par Ana María Vallejo.

Dramaturge, metteuse en scène, comédienne, scénariste de cinéma, enseignante, directrice d'école de théâtre, chercheuse en études théâtrales, Ana María Vallejo (1965, Medellín) est largement reconnue dans son pays et commence à être traduite et publiée à l'international¹. Elle a travaillé avec beaucoup des plus grands groupes de théâtre colombien contemporain (Teatro Petra, Mapa Teatro), mais également au Venezuela, en Argentine, au Mexique et aussi, beaucoup, en France où elle a récemment poursuivi sa formation jusqu'au Doctorat². Cela lui donne un ancrage très colombien dans son esthétique et ses thématiques cependant que les années où elle a vécu à l'étranger et en particulier en France ont une grande incidence sur son écriture, comme nous allons le voir dans *Pies morenos sobre piedras de sal*.

Ana Maria Vallejo et la dramaturgie colombienne contemporaine

La Colombie est un pays qui souffre depuis son indépendance, au début du XIX^e siècle, d'un climat de violence politique quasi-permanent dont la complexité des facteurs et des acteurs finit par brouiller les causes premières des conflits et instaurer la violence comme un état de fait au sein de la société. Les guerres civiles successives opposant Libéraux et Conservateurs

¹ Vallejo, Ana María, *Prières* (extrait) in Laroutis, Denise et Vasserot, Christilla (dir.), *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine : 30 auteurs sur un plateau*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2012, pp. 27-36.

² Elle a notamment étudié Les Lettres Modernes à l'Université Paris 4 et les Arts Plastiques à l'Université Paris 1, puis a réalisé un Master et un Doctorat en Études Théâtrales à l'Université Paris 3.

INTRODUCTION

au XIX^e siècle sont réactivées par l'assassinat du leader libéral populaire Jorge Eliécer Gaitán en 1948, ouvrant sur un cycle de violences particulièrement sanglant entre les deux partis. Les années cinquante et soixante marquent la formation dans les campagnes des guérillas d'extrême gauche exclues du jeu politique par les élites libérales et conservatrices qui passent des accords avec les États-Unis contre la menace communiste. La situation se complexifie encore quand, dans les années quatre-vingt, les bandes criminelles du narcotrafic et les premiers groupes paramilitaires d'autodéfense prennent part au conflit armé. Dans ce contexte, les différentes tentatives de résolution du conflit depuis les années 80 se soldent par des échecs. Les acteurs du conflit appliquent des techniques de guerre toujours plus violentes dans les campagnes et se confondent peu à peu avec la délinquance commune au sein des grandes villes. Finalement, après la politique autoritaire d'Uribe contre la guérilla, le gouvernement actuel de Santos et les FARC se lancent, en 2012, dans des négociations pour la paix et aboutissent, en 2016, à des accords qui devraient mettre fin à plus de 60 ans de conflit.

La violence de l'histoire récente de la Colombie a eu naturellement un impact profond sur le champ artistique et littéraire, comme en témoigne le travail d'auteurs tels que Fernando Vallejo, Juan Gabriel Vásquez ou Héctor Abad. C'est particulièrement le cas du théâtre, un art qui s'est grandement développé au cours du XX^e siècle dans les milieux universitaires et militants du pays et qui, en cela et grâce à son mode oral de diffusion, a été précurseur dans le travail de mémoire. Le conflit armé est quasiment omniprésent dans la dramaturgie colombienne, invitant à envisager ce théâtre avant tout comme un théâtre pour « lutter contre l'oubli »³, selon le titre qui a été donné à un travail de recherche conduit par le Ministère de la Culture sur la présence du conflit armé dans la dramaturgie colombienne depuis les années 80.

Pourtant, la génération de dramaturges à laquelle appartient Ana María Vallejo⁴ se distingue de la précédente : tout d'abord par le retour à l'écriture

³ Parra Rojas, Hernando (éd.), *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, Ministerio de Cultura, Bogotá D.C, 2012.

⁴ Fabio Rubiano peut être considéré comme un précurseur de cette génération dont les représentants sont, entre autres, Victor Viviescas, Carolina Vivas, Ana María Vallejo. Viennent ensuite Carlos Enrique Lozano, Pedro Miguel Rozo ou encore Tania Cárdenas Paulsen.

INTRODUCTION

individuelle (et non pas à la création collective, marque de fabrique des compagnies les plus renommées de la génération précédente comme le Teatro de la Candelaria ou le Teatro Experimental de Cali) mais aussi par une relation plus distanciée à l'histoire récente. Ce changement double donne lieu à une diversification tant thématique qu'esthétique de la production théâtrale. C'est la génération du tournant qui commence dans les années 1990 : la fin de l'âge d'or du narcotrafic (avec, notamment, la mort de Pablo Escobar en 1993), le désarmement du groupe guérillero M-19 et la Constitution de 1991 contribuent à donner le sentiment d'une issue possible. Si la décennie des années 90 est encore marquée par des tragédies – avec, entre autres, l'essor du paramilitarisme et l'échec des processus de paix –, du point de vue institutionnel, le renouveau législatif s'accompagne de nouveaux fonds alloués à l'art, dont la manifestation la plus évidente est la création du Ministère de la Culture en 1997. Les années 2000 sont en outre marquées par une progressive augmentation de la sécurité, récemment renforcée par l'aboutissement du processus de paix. En cela, la génération de dramaturges à laquelle appartient Ana María Vallejo se situe dans une époque charnière : encore très marquée par la violence qu'elle a vécue, souvent, dans sa chair, elle est néanmoins également le témoin d'une période plus apaisée. Si le conflit armé est une thématique centrale de cette dramaturgie, elle n'est pas la seule thématique et peut être abordée dans des esthétiques qui ne sont plus indiscutablement dominées par le deuil, la ruine ou le témoignage. Le refus du manichéisme et le réinvestissement du dialogisme sont quelques-unes des spécificités de ce théâtre qui se construit en dialogue avec l'international.

C'est notamment le cas d'Ana María Vallejo. En tant que *paisa* – comme on appelle communément en Colombie les habitants de la région d'Antioquia –, elle a vécu dans l'une des zones connues pour avoir été au cœur de l'insécurité, avec des conflits sanglants liés au narcotrafic et y a perdu plusieurs des membres de sa famille. À ce rapport intime à la violence et au deuil s'ajoute et s'entremêle son expérience du voyage, du dépaysement, une double focalisation qui produit ce rapport particulier où l'intime se combine à la distance. Voyage et violence s'entrelacent régulièrement dans ses œuvres.

INTRODUCTION

Dans *Pasajeras*⁵ (*Passagères*), par exemple, où une vieille dame, une femme adulte et une adolescente partagent un taxi. Leurs échanges parfois houleux et leurs silences laissent entrevoir par bribes décousues quelques éléments de leurs douleurs respectives dans une pièce qui donne une matérialisation saisissante du deuil comme valise que l'on emmène avec soi, des morts qui nous accompagnent en voyage.

Dans *Magnolia perdida en sueños*⁶ (*Magnolia perdue dans ses rêves*), pièce grâce à laquelle Ana María Vallejo obtient la bourse du Conseil Britannique pour une résidence au Royal Court Theater, on suit le quotidien d'un groupe de personnages dans la Medellín de l'année 1989, où le narcotrafic fait rage. Le titre fait référence à la mère qui, depuis le coma, nous raconte le quotidien turbulent des personnes qui gravitent autour d'elle et la veillent. L'œuvre donne à voir encore une fois cette expérience du dépaysement, notamment à travers le personnage de Mariana, la fille de Magnolia, partie faire ses études en France et qui revient à Medellín au début de l'œuvre. À nouveau confrontée brutalement à l'insécurité constante qui pèse sur elle et ceux qui lui sont chers, elle en a une vision différente, nourrie par son expérience du dépaysement et incommunicable pour ses proches.

*Oraciones*⁷ (*Prières*) nous fait traverser différentes étapes de la violence religieuse dans un même lieu, un couvent mexicain, par un voyage dans le temps, cependant que la micro-pièce *Pies Hinchados*⁸ (*Pieds Enflés*) nous fait cheminer quelques instants aux côtés des déplacés.

Dans tous ces cas, le voyage n'a pas uniquement la connotation positive que lui donnerait volontiers une perception occidentale contemporaine : loin d'être pure allégresse ou légèreté, il n'est pas seulement un contrepoint permettant l'éloignement face à la violence. Il est le déplacement de perspective qui permet d'en découvrir l'épaisseur spatio-temporelle et le

⁵ Vallejo de La Ossa, Ana María, *Pasajeras*, in Vallejo de La Ossa, Ana María *et al.*, *Pasajeras; Mientras mientas; Nada; El niño del hospital italiano; La antesala*, Madrid, Casa de América, 2000, p. 13-40.

⁶ Vallejo de La Ossa, Ana María, *Magnolia perdida en sueños*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2008.

⁷ Vallejo de La Ossa, Ana María, *Oraciones*, in M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, Paso de Gato, Bogotá D.C, 2013, pp. 25-48.

⁸ Vallejo de La Ossa, Ana María, *Pies hinchados*, œuvre inédite écrite à la demande du Royal Court Theater de Londres, 2002.

INTRODUCTION

caractère multiforme. Cela est tangible dans le retour de Mariana à Medellín qui parle ici avec un frère engagé dans la guérilla :

MARIANA. Ta manière de te battre n'est pas la seule qui existe, moi...

JUAN. Toi, quoi ? Tu t'es battue jusqu'à l'épuisement contre l'ennui dans les vieux musées ?

MARIANA. Eh bien oui. Et contre la solitude dans les wagons du métro qui puait la merde, contre la douleur quand je regardais les visages assombris de centaines d'Arabes qui se sentent plus malheureux que toi. Je me suis battue pour un travail dans une file de chômeurs et contre la culpabilité que donne le bonheur quand je me suis baignée en souriant dans les eaux de la Méditerranée.⁹

Le voyage, en outre, fait écho au déracinement. Il peut en cela être considéré comme une violence en soi, y compris lorsqu'il s'agit de l'expérience du retour comme le montre cette tirade de la femme adulte dans *Passajeres* :

LA VIEILLE. Revenir ?

LA FEMME. Bien sûr ! Vous devrez affronter la situation, expliquer ce qui vous a poussée à partir, demander pardon, peut-être qu'ils vous feront pleurer un moment, puis les choses reviendront à leur place, rien n'aura changé, rien, ni la rue, ni la maison, ni la fenêtre, ni l'attente, ni ce qu'on pense, ni ce qu'on dit, tout sera comme avant, tout.¹⁰

⁹ Vallejo de La Ossa, Ana María, *Pasajeras*, in Vallejo de La Ossa, Ana María *et al.*, *Pasajeras; Mientras mientas; Nada; El niño del hospital italiano; La antesala*, *op. cit.*, p. 39 (Scène 12).

MARIANA. La tuya no es la única manera de pelear, yo...

JUAN. ¿Tú qué? ¿Peleaste hasta el cansancio contra el tedio en los viejos museos?

MARIANA. Pues sí. Y contra la soledad en los vagones del metro que olían a mierda, contra el dolor cuando miraba las caras ensombrecidas de cientos de árabes que se sienten más infelices que tú. Peleé por un trabajo en una cola de desempleados y contra la culpa que da la felicidad, cuando me bañé sonriendo en las aguas del mediterráneo.

¹⁰ *Ibid.*, p 39.

LA VIEJA. ¿Regresar?

INTRODUCTION

Ainsi, il n'est pas inhabituel pour Ana María Vallejo d'entrelacer la confrontation avec la violence la plus brute à une expérience de l'éloignement pour en bousculer l'appréhension. Dans cette perspective, *Pies morenos sobre piedras de sal* constitue un pas supplémentaire dans l'opération de décentrement du regard. Le va-et-vient entre Paris et la Guajira est constant et moteur dans l'appréhension de la violence dans ses formes les plus diamétralement opposées : la présence du sang qui macule le pantalon de la petite fille qui a été violée est mise en parallèle direct avec la douleur existentielle d'un couple parisien de classe moyenne. Cette confrontation pourrait, sous une autre plume, friser l'indécence ; pourtant, ici, pas question de tomber dans le relativisme ou le nivellement car la violence sanglante n'est pas abordée avec la présomption de l'inexpérimenté. Pas non plus de dépréciation vis-à-vis de l'angoisse métaphysique de celui qui bénéficie de confort et de sécurité : la présence fantomatique de la petite fille ne se contente pas d'une triviale remise à sa place des préoccupations bourgeoises. Plus qu'une mise en parallèle, la pièce agit comme un pont entre deux mondes apparemment opposés qui viennent se réconcilier dans le partage des intimités.

Du décalage entre deux mondes à la réconciliation par l'intime

Si la réalité sociale, politique et économique de la Guajira nous apparaît à travers des descriptions partielles, loin de toute intention documentaire, cela suffit, pour le spectateur, à comprendre la gravité de la situation. En plus de la grande précarité matérielle des personnages qui subissent l'environnement hostile du désert, plusieurs indices nous suggèrent les éléments constitutifs d'un paysage où règnent la force et la violence contre les plus faibles. Le personnage de LA MUCHACHA (LA JEUNE FILLE) est, dans ce sens, emblématique puisque, dès la première scène, elle apparaît comme une enfant de douze ans abusée sexuellement et dépossédée de toute ressource matérielle. Comme un fantôme d'elle-même, entre folie et survie, elle pourrait être une allégorie de la Guajira qui ne cesse, dans son histoire

LA MUJER. ¡Claro! Tendrá que enfrentar la situación, explicar lo que la llevó a partir, pedir perdón, tal vez la hagan llorar un rato, después las cosas volverán a su lugar, nada habrá cambiado, nada, ni la calle, ni la casa, ni la ventana, ni la espera, ni lo que se piensa, ni lo que se dice, todo estará como estaba, todo.

INTRODUCTION

récente, d'être pillée et meurtrie par différents acteurs économiques et politiques.

Les traces de la présence paramilitaire, qui s'est convertie en véritable pouvoir local autoproclamé des années 90 jusqu'en 2010, marquent les corps et les esprits de ceux qui ont survécu aux massacres et autres règlements de compte des bandes criminelles. LA JEUNE FILLE, ici, incarne un trauma qui semble celui de toute la communauté wayuu :

Il fut un temps où on voyait arriver, à des endroits très éloignés les uns des autres, une jeune femme wayuu, muette ou folle. Peut-être victime d'une violence atroce, innommable, une ombre errante sur les sentiers du désert, peut-être la mère d'un enfant mort, d'un petit sans histoire particulière, ou peut-être un fantôme de Bahía Portete. Un hameau au nord de la Guajira a, lui aussi, fait la une quand la plupart de ses habitants furent massacrés en avril 2004 ; ces modestes fermes abandonnées sont maintenant des ruines secouées par le vent fort de la région. La jeune femme, dans tous les cas, semble avoir perdu l'usage de la parole, perdu sa famille, son histoire. Il semblerait qu'elle ne parle plus aucune langue, ni le wayuu, ni l'espagnol, ni les langues des étrangers en camionnette qui roulent vers la mine de charbon de Cerrejón ou jusqu'aux mines de sel de Manaure.¹¹

Plus insidieusement peut-être, l'omniprésence et l'omnipotence des entreprises minières multinationales, comme la mine de charbon de Cerrejón, laissent entendre que le territoire se redessine en fonction des besoins de la mine, qui trace des routes à sa convenance et fait du territoire de la Guajira son domaine personnel. La conséquence est la privatisation des ressources naturelles et la dépossession des principaux concernés de leur autonomie alimentaire. Les différents personnages habitant ces lieux en sont réduits à survivre en vendant leur force de travail au géant multinational et à effectuer les tâches que les étrangers ne se rabaisseraient pas à faire.

Et puis il y a la cuisinière de Cuatro Vías, tous ceux qui veulent le vérifier peuvent y aller, ils la trouveront toujours en train de cuisiner, pour nourrir à bon prix les gens qui passent par-là. De plus, à intervalles presque réguliers, un motard passe toujours par là, tout occupé à aller et venir le long de la voie ferrée de l'entreprise minière. Il est en charge de la sécurité.¹²

¹¹ Scène 5, p. 49.

¹² Scène 5, p. 51.