

Théâtre et défis :

le Théâtre Itinérant du Soleil

Sandro ROMERO REY, Université Distrital de Bogota

Traduction : Agnès Surbezy, LLA-CREATIS, Université de Toulouse 2

On pourrait croire à un hasard en apprenant que l'un des personnages féminins de la pièce *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos* (2008)¹, écrite et mise en scène par Beatriz Camargo Estrada, se nomme Guadalupe. Ce n'est pas le cas, car ce texte, bien qu'écrit au Mexique (il a reçu le Prix National de dramaturgie de Cali, Colombie, en 2008), renferme un tel éventail de clins d'œil, de références et d'échos que cette ambiguïté semble naître du fond d'un hommage. Une des œuvres emblématiques de la scène du XX^e siècle en Colombie, désignée comme la pièce la plus importante de toute l'histoire du théâtre colombien par la revue *Semana*, en 1999, est en effet *Guadalupe: años sin cuenta* (1975)², une création collective

¹ Camargo Estrada, Beatriz, *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*, Premio Nacional de Dramaturgia. Festival de Teatro de Cali, Cali, 2008.

Camargo, Beatriz, *Solo como de un sueño de pronto nos levantamos*, in *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*, Paso de Gato/Redlat Colombia. Ministerio de Cultura de Colombia, Bogota, 2013, p. 21-52 [Colección *Pensar el Teatro*]. Cette anthologie a aussi été éditée par la Red de Productores Culturales Latinoamericanos (RedLat), au Mexique, en 2013. La pièce de Beatriz Camargo y figure de la page 21 à la 56.

² Teatro La Candelaria, *Guadalupe: años sin cuenta*, in *5 Obras de Creación Colectiva*, Ediciones Teatro La Candelaria, Bogota, 1986, p. 221-226.

INTRODUCTION

du Théâtre de la Candelaria³, représentée plus de deux mille fois par le groupe que dirigeait le grand metteur en scène, dramaturge et acteur Santiago García. Au cours d'une bonne partie de ces nombreuses saisons où l'œuvre fut jouée, Beatriz Camargo, alors comédienne, faisait partie de l'équipe de travail, ce qui marqua à jamais son destin sur les planches. Il n'est donc pas étonnant que le personnage féminin de la Guadalupe de sa pièce mexicaine constitue un clin d'œil, conscient ou inconscient, au Guadalupe masculin de ses années à la Candelaria. Raymond Chandler qualifiait ces dialogues entre œuvres littéraires de « cannibalisme », dans la mesure où les unes et les autres finissent par s'entre-dévorer pour pouvoir survivre, se nourrissant les unes des autres en même temps qu'elles se transforment.

En réalité, Beatriz Camargo participa, avec le Théâtre de la Candelaria, à la création de *Diez días que estremecieron al mundo* (1977), *Golpe de suerte* (1980) et, surtout, *El diálogo del rebusque* (1981), pièce écrite par Santiago García, qui permit à la comédienne de solder ses comptes avec les ambiguïtés que le monde lui imposait, comme autant de défis :

Para mí, esa fue la obra fundamental dentro de mi experiencia en La Candelaria, porque a través de la creación del personaje del Diablo Mayor que, supuestamente, era masculino, yo pude resolver mi conflicto de género con respecto a los personajes que interpretaba.⁴

Et d'ajouter, ensuite :

Yo quería saber por qué García me escogía de nuevo, justo a mí, para interpretar ese personaje supuestamente masculino. Yo sostenía el argumento de que ya el hecho de tener un cuerpo de mujer significaba mucho sobre el escenario. Al final, a partir de mi cuerpo de mujer, sin negar mi condición femenina, encontré una manera de hacer ese personaje, creando un hermafrodita en celo, que fue muy bien

³ Fondé par Patricia Ariza et par Santiago Garcia Pinzón en 1966, le groupe de la Candelaria, premier théâtre indépendant créé en Colombie, a joué un rôle fondamental dans l'histoire du théâtre colombien du XX^e siècle. Dirigé depuis sa création par Santiago García Pinzón, la Candelaria est une compagnie stable, dont les membres écrivent, montent et jouent les pièces, mêlant préservation du répertoire national et recherche de nouveaux langages scéniques, à travers une pratique de création, mais aussi de débats et d'ateliers. [Ndt.]

⁴ « Pour moi, c'est la pièce fondamentale dans mon expérience à la Candelaria : c'est grâce à la création du personnage du Diablo Mayor, censé être masculin, que j'ai pu résoudre mon conflit de genre par rapport aux personnages que j'interprétais. » (Nous traduisons.)

INTRODUCTION

recibido por el grupo, por García y por el público. Fue un personaje emblemático en esa obra. Quedé feliz de resolver de manera creativa mi inquietud de género sobre el escenario.⁵

Le départ de Beatriz Camargo du Théâtre de la Candelaria représenta un saut dans le vide mais, très vite, la comédienne déploya ses ailes pour prendre son envol. Le théâtre lui réservait une nouvelle et grande aventure. Y a-t-il une dimension prémonitoire dans tout cela ? Le hasard, grand créateur des labyrinthes de l'art, s'est chargé, à n'en pas douter, de poser les règles permettant l'invention sur scène. Mais l'œuvre de Beatriz Camargo s'est appuyée sur le croisement de curieuses ambiguïtés : homme/femme, campagne/ville, théâtre/rituel, Biodrame/*Biodharma*⁶. Et, au lieu de les opposer dans des luttes irréconciliables, l'artiste colombienne a pris le risque d'inventer un théâtre où les conflits entre les différentes forces, apparemment antagoniques, disparaît.

Le Théâtre Itinérant du Soleil (Teatro Itinerante del Sol) est un cas unique dans l'histoire des représentations scéniques, non seulement en Colombie, mais aussi en Amérique latine. Sa genèse remonte à 1982, lorsque Beatriz Camargo quitte la Candelaria et, coupant les ponts, décide d'inventer son propre langage. Il n'a pas arrêté depuis, mais son acte de bravoure ne consista pas à être une compagnie composée d'un ensemble d'acteurs et de techniciens recevant un salaire et s'intégrant aux circuits créatifs de la capitale. Bien au contraire, Beatriz Camargo et son équipe s'éloignèrent de ce monde théâtral et de ses concurrences. Ayant fait le choix de l'isolement et de la concentration, nourris du risque que représente la création d'un univers propre, les membres du Théâtre Itinérant du Soleil vivent et créent ensemble,

⁵ « Je voulais savoir pourquoi García me choisissait à nouveau, moi précisément, pour interpréter ce personnage censé être un personnage masculin. Je défendais alors l'idée que le simple fait d'avoir un corps de femme signifiait beaucoup sur scène. Finalement, c'est à partir de mon corps de femme, sans nier ma condition féminine, que j'ai trouvé la manière de jouer ce personnage, créant un hermaphrodite en chaleur, qui a été très bien reçu par le groupe, par García et par le public. Ça a été un personnage emblématique de cette pièce. J'ai été heureuse de résoudre de manière créative mes inquiétudes de genre sur scène. » (Jaramillo Mora, Rosario, « Una charla en La Lomita », in *Biodrama Biodharma. Cosmovisión teatral de Beatriz Camargo*, Teatro Itinerante del Sol, Bogotá, 2013, p. 19) (Nous traduisons.)

⁶ Biodrame et *Biodharma* sont des concepts créés par Beatriz Camargo, qui seront définis et développés dans cette introduction (Ndlt).

INTRODUCTION

dans une *maloca*⁷, dans les environs de Villa de Leyva (un petit village colonial à quatre heures de Bogota), sur le chemin du cimetière du village, à l'entrée duquel on peut lire une phrase qui semble tirée d'un texte du Théâtre Itinérant du Soleil : « Ici commence l'éternité ». Ici, le monde se transforme. Beatriz Camargo se départit de son nom et décida de se faire appeler Cántara, rendant ainsi hommage à ses voisins, les artisans de la région, puisque c'est grâce à eux qu'ont pu grandir les œuvres que son équipe de travail conçoit jour après jour⁸.

Il y a quelques années, l'histoire du théâtre colombien semblait avoir du mal à déterminer quelles étaient ses origines. « La actividad teatral en Colombia, como muchas otras manifestaciones de la cultura, vino en las carabelas de los conquistadores »⁹, affirmait Carlos José Reyes dans le prologue d'une des premières anthologies exhaustives interrogeant la fonction du théâtre dans cette nation sud-américaine. Le problème de ce modèle d'analyse réside en un obstacle insurmontable, propre à l'art théâtral : sa condition éphémère. Le chercheur, l'analyste de la scène doit s'accrocher aux textes écrits comme seule planche de salut pour étudier le passé. En effet, comment parler des montages antérieurs au cinéma ou à la vidéo, qui permettent de se faire une idée plus ou moins précise de la manière dont les textes créés par les dramaturges ont été traduits sur scène ? Aussi bien Carlos José Reyes que Maida Watson, Leon F. Lyday ou Harvez L. Johnson, entre autres, considèrent que le théâtre colombien est né avec les Espagnols et s'écrivait en espagnol. Néanmoins, depuis l'apparition des réflexions inscrites dans la perspective de l'anthropologie théâtrale, on considère que l'art de la représentation ne peut pas se limiter à l'écriture (« el teatro no es

⁷ Dans la culture de diverses tribus sud-américaines, une *maloca* est une maison communautaire. Habitée par des populations traditionnellement tournées vers la nature, la *maloca* est un lieu sacré, qui représente leur lien avec celle-ci.

⁸ « De 2009 à 2012, Beatriz Camargo Estrada change de nom et se fait appeler, de manière temporaire, Cántara, ce qui signifie, en *muisca*, 'le vide qui devient doux'. » (*Ibid.*, p. 271) (Nous traduisons.)

⁹ « L'activité théâtrale en Colombie, comme de nombreuses autres manifestations culturelles, est arrivée avec les caravelles des conquistadors. » (Reyes, Carlos José, « Prólogo », in *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogota, 1978, p. 11) (Nous traduisons.)

INTRODUCTION

un género literario »¹⁰, affirmait, dans un article polémique, le dramaturge et metteur en scène Enrique Buenaventura). C'est pour cela que l'on continue à considérer comme une énigme ce qui se passait dans les sociétés et les populations préhispaniques, puisqu'il n'existe pas de témoignages directs sur des manifestations artistiques condamnées, par leur nature-même de représentation, à la disparition. On connaît bien des textes recueillis par les Espagnols, dans des versions sujettes à caution, comme *Ollantay* ou *Rabinal Achí*. Santiago García a même adapté, écrit et mis en scène une pièce intitulée *Corre, corre, chasqui Carigüeta* (1985), inspirée d'un texte anonyme quechua, recueilli sous le nom de *Tragedia del fin de Atau-Wallpan*¹¹.

Il n'y a pas d'évidence d'un théâtre indigène en Amérique. Il y a des interprétations, des relectures, des adaptations, des approximations, des spéculations. Le théâtre de nos ancêtres, en Colombie, a dû être réinventé parce que les instants fondateurs de son histoire théâtrale sont imprécis. Sans aller plus loin, ce que l'on connaît comme le « théâtre moderne » à l'intérieur de nos frontières, est né en 1954, lorsqu'est apparu à Bogota, tel un accident nécessaire, le professeur japonais Seki Saño, disciple de Stanislavski, qui travaillait au Mexique et avait été invité dans la capitale colombienne pour y former des acteurs destinés à grossir les rangs de la télévision nationale alors naissante. Seki Saño ne put même pas rester un an, mais il se chargea de dépoussiérer la scène colombienne et de générer une mystique qui, aujourd'hui encore, survit chez ses déjà lointains disciples. Ce qui se passa avec Seki Saño, sans qu'il ne se le soit proposé, fit passer au second plan la moindre possibilité de mener une recherche sur ce qui se passait sur la scène nationale avant que l'on n'invente *l'histoire*. Accusé d'être un metteur en scène « communiste », le metteur en scène japonais fut expulsé de Colombie par le dictateur Gustavo Rojas Pinilla, avant de finir ses jours au Mexique, où il développa un travail intense autant qu'essentiel pour la formation théâtrale dans ce pays¹². Que se passa-t-il ? L'arrivée de la télévision en Colombie

¹⁰ « Le théâtre n'est pas un genre littéraire. » (Buenaventura, Enrique, « Dramaturgia del actor », Publicaciones del Teatro Experimental de Cali, Cali, 1985, p. 25) (Nous traduisons.)

¹¹ Voir, à ce propos, Romero Rey, Sandro, *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*, Ediciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogota, 2015, tome 1, p. 388 et suivantes.

¹² Concernant la geste de Seki Sano en Amérique, voir *Seki Sano 1905-1966*, CNCA/INBA-CITRU, México, 1996. [Collection *Una vida en el teatro*, 10.]

INTRODUCTION

coïncida avec l'arrivée de Bertolt Brecht, du « théâtre de l'absurde » et de toutes les avant-gardes états-uniennes et européennes qui, à ce moment-là, ébranlaient les principales scènes à travers le monde. Les jeunes intéressés par le théâtre dans les principales villes du pays (Bogota, Medellin, Cali) se consacrèrent à la représentation des « classiques de l'avant-garde », ainsi que d'un répertoire centré sur les textes canoniques des scènes occidentales. Quand, au début des années soixante, la polarisation politique toucha le fond¹³ et que les différents groupes de gauche trouvèrent dans le théâtre un outil efficace d'agitation idéologique, la « Création collective » vit le jour et, avec elle, notre dramaturgie nationale trouva de nouvelles voies et, en même temps, de nouveaux questionnements. Mais le passé plus lointain, celui des premiers habitants de l'Amérique, resta plongé dans un obscur mystère, où brillaient les analyses et les interprétations sur les arts plastiques, l'architecture et, de temps à autre, la danse et les rituels, mais où le théâtre préhispanique n'existait pratiquement pas.

Au début de la décennie des années quatre-vingt, la première visite d'Eugenio Barba et de l'Odin Teatret en Colombie lança un second signal d'alarme. Le premier avait été le fait de Jerzy Grotowski qui, lors d'une conférence aux connotations métaphysiques donnée pendant le Festival de théâtre de Manizales, avait exposé ses réflexions les plus profondes et laissé en suspens des questions quant à la manière d'assumer les traditions¹⁴. À cette époque (les « longues années soixante », selon la définition de Katia González Martínez, entre 1968 et 1975), les meilleures avant-gardes de la scène latino-américaine rompirent avec le réalisme et se plongèrent dans une nouvelle ritualité. La connexion entre tradition et modernité était à portée de main. Et, dans de nombreux cas, le secret se trouvait dans le mystérieux passé préhispanique. Le présent n'aurait d'existence qu'*en découvrant* le passé. Pour cela, on commença à mener des recherches sur les formes expressives des populations primitives. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les barrières entre ce que l'on nommait jusque-là les « Beaux-arts »

¹³ Après le départ du dictateur Gustavo Rojas Pinilla en 1957, s'est constitué, l'année suivante, le Front national, un accord de cogestion du pays entre les deux principaux partis, le parti conservateur et le parti libéral, excluant, de fait, les candidats des autres partis, partis qui vont, pour certains, se tourner vers des formes alternatives d'action et d'expression (art, guérilla...). (Ndlt)

¹⁴ À propos de la présence éphémère de Jerzy Grotowski en Colombie (septembre 1970), voir la revue mexicaine *Máscara* (n° 11-12, Mexico, 1992-1993). Il y a, dans ce numéro, un résumé de sa conférence (« Lo que fue », p. 39-46).

INTRODUCTION

avaient commencé à se rompre, jusqu'à exploser sans autre forme de procès : la danse cohabitait avec le théâtre, les arts plastiques avec le cinéma, la vidéo avec les représentations *en live* ; les musées ouvraient leurs portes aux *performances* ; la distance entre acteurs et spectateurs disparaissait et un nouveau type de communion avec le public se construisait, grâce aux expériences du « théâtre invisible », du théâtre de rue, des *happenings*, des actes paniques ou de la provocation. Cette rupture des limites entre manifestations artistiques permit qu'existe une espèce de licence créative face au passé, de sorte que le théâtre préhispanique se « réinventa », en suivant les pistes ouvertes en peinture, poésie, architecture, musique et même danse.

Dans ce contexte, la jeune Beatriz Camargo se nourrit de nombreuses sources. Son expérience avec le Théâtre de la Candelaria avait été très riche, mais pas suffisante. Elle avait besoin de se frayer son propre chemin et, après avoir participé activement à diverses expériences scéniques, ferma les yeux, décidée à regarder vers ses propres racines. Et c'est là, dans ces profondeurs, que se trouvait le cœur de la recherche sur les origines d'un continent, sur les ancêtres d'une race, d'une culture, d'une cosmogonie. Ainsi est né le Théâtre Itinérant du Soleil, qui, réunissant un groupe d'artistes complices (parmi lesquels se détachait l'acteur et metteur en scène Bernardo Rey), trouva, dans ce voyage aux origines, le meilleur moyen de vivre dans son temps. Passé, présent et futur se fondirent dans cette aventure de la création, où la terre, l'eau, l'air, le feu parlent aux êtres récemment nés à l'univers, pour leur faire découvrir une nouvelle sensibilité, une échappatoire aux grands risques du monde moderne ; ils leur offrent des outils pour qu'une esthétique actuelle se nourrisse du passé et des traditions inexplorées. Le département de Boyacá, limitrophe du département de Cundinamarca (où se trouve la capitale colombienne), renferme et cache les secrets d'une géographie qui forge son propre langage. Beatriz Camargo et ses collaborateurs s'installèrent à Villa de Leyva, au cœur des terres de Bocayá, et y firent pousser une forêt biodiversifiée qu'ils baptisèrent « Anaconda Arche Pour la Mémoire Biodiversifiée » (Anaconda Arca Para La Memoria Biodiversa) là où, auparavant, il y avait un désert. Lorsqu'ils présentent ce lieu, ses habitants le définissent comme « un punto de encuentro vital. Espacio matriz de varios laboratorios de Biodrama »¹⁵. Et d'ajouter, ensuite : « arca que guarda y

¹⁵ ...« un point de rencontre vital. Un espace matrice de divers laboratoires de Biodrame. » (site du Teatro Itinerante del Sol, <https://sites.google.com/site/teatro>)

INTRODUCTION

recree para la humanidad, los secretos de la memoria, que deben ser develados, para que reaprendamos a relacionarnos orgánicamente, y en celebración con nosotros mismos, con nuestro cuerpo, con el planeta y el cosmos »¹⁶.

Si les sources auxquelles s'est abreuvée Beatriz Camargo peuvent se trouver dans de nombreux modèles venus d'autres cultures (de Bali à l'Inde, de Jacques Lecoq à Eugenio Barba, de Peter Schumann à Ludwik Flaszen), c'est qu'il y a chez elle un désir permanent de se nourrir de nombreuses formes pour ensuite découvrir une identité propre, de mêler ouvertement de multiples référents pour donner le jour à une nouvelle originalité. Il n'est pas rare, au Théâtre Itinérant du Soleil, de trouver des citations ou des hommages à de grands auteurs des lettres latino-américaines comme Miguel Ángel Asturias ou Juan Rulfo, avant de se perdre dans des élucubrations poétiques qui n'appartiennent qu'à l'univers privé de la *Maloca* dans laquelle elles ont été inventées. De fait, les textes du Théâtre Itinérant du Soleil qui ont été publiés sous forme de livres ne sont que des points de départ, qui n'ont de raison d'être que si l'on prend pour référence le modèle scénique d'après lequel ils ont été conçus. En effet, la parole de Beatriz Camargo est le résultat d'une communion avec d'autres langages, dans lesquels le Verbe se dévoile comme voix de la terre¹⁷, de la nature, du chant, de la sculpture, des costumes, de la lumière, de l'obscurité, des masques, de la cérémonie conçue comme un lien avec les témoins, avec les visiteurs, avec les complices, avec les spectateurs.

Dans le même ordre d'idée, le Théâtre Itinérant du Soleil a *inventé* une tradition. Il a conçu un langage aux connotations profondément symboliques. S'il n'existe pas de manifestations tangibles nous parlant d'une théâtralité en

itinerantedelsolcolombiaila-maloka, dernière consultation le 25/01/2016) (Nous traduisons.)

¹⁶ ... « une arche qui renferme et recrée pour l'humanité les secrets de la mémoire, qui doivent être dévoilés, pour que nous réapprenions à entrer en relation de manière organique, en nous célébrant nous-mêmes, en célébrant nos corps, en célébrant la planète et le cosmos. » (*Ibidem*) (Nous traduisons.)

¹⁷ Dans d'autres manifestations artistiques colombiennes, la présence indigène saute aux yeux, traversée d'objectifs spécifiques mais complémentaires des recherches de Beatriz Camargo. Ainsi, les metteurs en scène de cinéma Marta Rodríguez et Jorge Silva ont réalisé, en 1982, le long-métrage *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, dans lequel les imaginaires des peuples aborigènes du département de Cauca sont centraux.

INTRODUCTION

Amérique antérieure à l'arrivée des Espagnols, il est en revanche tout à fait possible de recréer un climat, une atmosphère, une sensation. De la même manière que le Théâtre de la Candelaria a « reconstruit » la théâtralité indigène à travers des vestiges épars, Beatriz Camargo et ses collaborateurs du Théâtre Itinérant du Soleil, s'appuyant sur leurs propres préoccupations et leurs propres découvertes, ont créé une tradition inventée, une poétique issue de la nature, des urgences de leur environnement, pour les restituer au public qui doit faire partie intégrante d'un spectacle pensé comme une cérémonie. Une cérémonie plus proche de la spiritualité que du discours rhétorique.

Le Théâtre Itinérant du Soleil naquit grâce à l'espace où il fut conçu. La construction de la *Maloca* impliqua un dispositif spécial pour les spectacles (ou, plus exactement, pour les *expériences*), si bien que ce lieu remplit une fonction, en quelque sorte utérine, en accueillant, dans sa matrice architecturale, la gestation de nouveaux élans de vie. La représentation théâtrale ne s'inscrit pas dans une convention « à l'italienne ». Elle ne s'inscrit pas davantage dans les espaces des nouveaux théâtres « de chambre » (les groupes expérimentaux colombiens ont établi leur siège dans de vieilles maisons coloniales, dont ils adaptent les patios en y dressant des scènes, avec des chaises amovibles, pour rompre la frontalité des représentations). Le Théâtre Itinérant du Soleil naît, littéralement, de la nature qui l'accueille. Ses acteurs travaillent dans le cours d'eau, dans la forêt, sur les pierres, sous la lune. Puis ils traduisent toutes ces sensations dans la *maloca* et, plus largement, sur les scènes du monde sur lesquelles ils sont invités. L'espace devient un impératif de la représentation. Ce besoin de théâtraliser les lieux est certainement né chez Beatriz Camargo longtemps avant, alors qu'elle enseignait à l'Ecole Nationale d'Art Dramatique (ENAD) de Bogota, aujourd'hui disparue. C'est là notamment qu'elle commença à s'intéresser au travail avec les masques. Pour elle comme pour son compagnon de l'époque, Bernardo Rey, le masque devint la manière de concevoir la construction d'un personnage, loin des connotations réalistes ou des référents stanislavskiens. L'acteur n'est pas *sur scène*, il est *la scène*. Et l'espace est déterminé par les impulsions que les masques créent chez l'interprète. C'est pourquoi la *Maloca* était un lieu destiné à accueillir des artistes qui portaient de la vie mais qui, ensuite, s'inventaient une nouvelle réalité. La réalité de la représentation. Pour Beatriz Camargo et Bernardo Rey, le retour aux origines ne se limitait pas à une quête des racines dans les territoires américains ; ils s'intéressèrent également à la grande allégorie de la

INTRODUCTION

figure de Dionysos comme « Dieu du théâtre », puisant dans les lectures du théâtre occidental. C'est ainsi que, avant de s'enfermer dans un espace et de construire un lieu théâtral, les fondateurs du Théâtre Itinérant du Soleil inventèrent une série d'*itinérances*, de processions dans les rue de Bogota. La première s'appelait *Evolé*, un mot qu'utilisaient les Grecs pour évoquer le dieu protecteur du vin, des récoltes et des représentations.

L'impact qu'eurent ces « processions » (le mot vient de la tradition catholique, de ces défilés qui, pendant la Semaine Sainte, évoquent les différentes stations de l'agonie, la mort et la résurrection du Christ) les conduisit en Europe. En Allemagne, la compagnie continua à réaliser des expériences similaires, reproduisant et amplifiant l'expérience colombienne. C'est ainsi que fut mise en scène la pièce *Eva-Lo*, au Die Werkstatt de Düsseldorf. Dans le même temps, la troupe poursuivait ses études et ses recherches à Paris, avant de rentrer à Bogota et de s'y confronter à une expérience qui allait consolider sa personnalité face au théâtre. Il s'agissait de la procession intitulée *María de la Candelaria*, à laquelle participa une grande partie des jeunes acteurs et artistes de la fin des années quatre-vingt qui allaient, en définitive, donner au théâtre colombien de l'époque une nouvelle couleur et un nouveau caractère. Si l'on passe en revue les noms de ceux qui collaborèrent à ce projet, on retrouve la liste des personnalités qui allaient marquer les scènes du pays tout au long des années quatre-vingt-dix : il y avait là Juan Monsalve et Lavinia Flori, du Théâtre de la Mémoire (Teatro de la Memoria) ; Constanza Duque, comédienne et actrice qui allait mêler expériences scéniques, cinéma et télévision ; Álvaro Restrepo, chorégraphe et danseur, qui fonderait, à Carthagène des Indes, le Collège du Corps (Colegio del Cuerpo), un des plus importants centres de formation de danse en Colombie ; Teresa Hincapié, la représentante la plus engagée de la *performance*, aujourd'hui décédée ; Heidi Abderhalden, co-directrice du groupe Mapa Teatro, une des manifestations emblématiques des nouvelles tendances scéniques du pays ; Maribel Acevedo, danseuse... Même notre poète « maudit », Raúl Gómez Jattin (une immense figure du verbe, morte à Carthagène, dans des circonstances tragiques) s'était joint à cette bacchanale initiatique convoquée par Beatriz Camargo dans le quartier de la Candelaria, à Bogota.

Soucieuse d'approfondir ses découvertes instinctives, entre le carnaval et la cérémonie, Beatriz Camargo revint, après cela, en France. Elle y poursuivit ses recherches à l'École de Jacques Lecoq (où elle sentit que, malgré ce

INTRODUCTION

qu'elle apprenait d'un point de vue technique, elle s'éloignait de sa voie) et elle y renouvela ses perspectives en travaillant au Centre Artistique Roy Hart, où elle affina ses outils vocaux, jusqu'à ce qu'elle croise sur son chemin le dramaturge de Jerzy Grotowski, Ludwig Flaszen dont les modèles de construction scénique trouvaient leur fondement dans la tragédie grecque, bien qu'il travailla à l'époque sur Dostoïevski. Les mythes grecs devinrent alors une lumière permanente pour Beatriz Camargo et, dans le même temps où elle menait ses recherches sur les imaginaires américains au Centre Pompidou, la Grèce devenait pour elle une source et un destin. Par ailleurs, avec Ludwig Flaszen, le travail de la voix resta fondamental et c'est auprès de lui qu'elle découvrit le chant organique. Ses recherches devaient se poursuivre ensuite, avec un acteur de Grotowski, le défunt Zygmunt Molik, ainsi que sa réflexion sur l'importance de l'axe de l'épine dorsale pour que le comédien trouve son centre d'équilibre physique et spirituel. Mais, à en croire son témoignage, Beatriz Camargo allait aussi se sentir en étroite connexion avec le travail du Japonais Shiro Daimon, qui lui ouvrit les portes de l'Orient, tout particulièrement par le biais de la découverte organique de l'énergie vitale grâce à la respiration.

Ce n'est pas une coïncidence si de grands créateurs du théâtre européen et nord-américain ont tourné leurs regards vers les traditions indiennes, japonaises, chinoises et, plus encore, balinaises, pour approfondir leurs processus créatifs. De Peter Brook à Grotowski, de Barda à Ariane Mnouchkine, c'est dans l'Orient que de nombreux artistes de la scène allaient trouver une source d'inspiration, des artistes qui commencèrent alors à concevoir « le grand théâtre du monde » à travers des « trocs » (selon le terme employé par l'Odin Teatret) entre diverses formes expressives qui se diluaient dans le temps et la mémoire. « Fui a París para ir a Bali, ahora lo entiendo », confesse Beatriz Camargo à Rosario Jaramillo, dans une conversation que nous avons déjà citée¹⁸. En effet, en 1986, elle fut invitée par l'acteur d'origine catalane Toni Cots, pour participer à une pièce sur l'histoire de Bouddha, avec des danseurs européens et balinais. Elle se rendit sur l'île et travailla au projet qui fut présenté, après deux mois de création, à Java et en Indonésie. La fondatrice du Théâtre Itinérant du Soleil tenait le rôle de Bouddha.

¹⁸ « Je suis allée à Paris pour aller à Bali, c'est maintenant que je le comprends. » (*Ibid*, p. 21) (Nous traduisons.)

INTRODUCTION

Les liens qui se tissent sautent à la vue. Si l'on considère attentivement le parcours vital de Beatriz Camargo, ses modèles créatifs se trouvaient sur des chemins qui étaient ceux de leurs créateurs. Un an avant son voyage à Bali, elle participa à une de ces mémorables rencontres de la ISTA (Institutional School of Theatre Anthropology) lancées par Eugenio Barba et elle y participa aux côtés des grands maîtres de ces traditions orientales que nous venons d'évoquer. C'est ainsi que se forgèrent ses outils. Mais son cœur continuait à battre du désir de retrouver ses ancêtres *muisca*. De retrouver le département de Boyacá, qu'elle avait abandonné pendant de longues années. Si bien que, lorsqu'elle rentra en Colombie, en décembre 1987, son premier travail fut de retourner à Villa de Leyva et d'inventer son propre paradis pour la création. De même que Grotowski et Thomas Richards construisirent leur *Workcenter* dans les entrailles de Pontedera (Italie), Beatriz Camargo et Bernardo Rey (à qui se joindraient bientôt de nombreux collaborateurs) bâtirent leur quartier général sur la terre où se trouvaient les racines secrètes de la Colombie tutélaire. Grâce à deux œuvres, *Eart* et *Muysua*, la *maloca* du Théâtre Itinérant du Soleil put devenir réalité. La première de ces pièces était une création à partir de la figure d'une femme en transhumance à travers le désert de Villa de Leyva, en regard de l'évocation terrible d'Omaira, une fillette morte enterrée vivante sous une coulée de boue du volcan Nevado del Ruiz, dans le village d'Armero. L'image d'Omaira, vivante, enterrée dans la boue, avait fait le tour du monde. C'est sur la base de ces deux drames que fut conçue *Eart*. Quant à *Muysua* (qui fut, en réalité, la première création du Théâtre Itinérant du Soleil), « es una mujer muisca, que representa a la cultura indígena violada hace 500 años por la conquista española »¹⁹. Avec ces deux montages, Beatriz Camargo fit plusieurs tournées internationales et, grâce aux bénéfices dégagés, la *maloca* put être consolidée. D'après le propre témoignage de sa fondatrice, l'idée de la *maloca* venait de ses expériences à Nabusímake (« Terre où naît le soleil », en langue *arhuaca*), dans la Sierra Nevada de Santa Marta, au nord de la Colombie, dans le département de Cesar. La norme architecturale résidait dans ces modèles ancestraux, mais ils furent adaptés, peu à peu, non seulement aux besoins théâtraux mais aussi à l'habitat et la vie quotidienne de ses résidents/artistes. Sa construction dura trois ans, de 1990 à fin 1992. Et, pendant neuf ans, Beatriz Camargo vécut et travailla dans la *maloca*. Puis, pour séparer les énergies de la vie quotidienne

¹⁹ « C'est une femme *muisca*, qui représente la culture indigène violée voilà 500 ans par la conquête espagnole » (*Ibid.*, p. 22) (Nous traduisons.)

INTRODUCTION

de celles de la création, elle construit une petite habitation où son corps pourrait se reposer à quelque distance de l'endroit où étaient conçues les œuvres théâtrales. Pendant tout ce temps, elle consolida son univers initiatique. Elle entra en relation très étroite avec son environnement et c'est ainsi que, entre conception d'expériences artistiques et vie-même, naquit le concept de Biodrame, une méthodologie d'interrelation entre le théâtre et la nature. En 1993, les fruits de ces recherches et de ce vécu commencent à se faire sentir. C'est cette année-là que Beatriz Camargo gagne une bourse de création de l'Institut culturel colombien (Colcultura) et, grâce à cet appui économique, met en scène *El siempreabrazo* (qui sera présentée au public pour la première fois l'année suivante), pièce dans laquelle elle conceptualise l'idée de Biodrame.

Esta obra se creó colectivamente, a través de un tejido en el que fluyen siete mitos del amor. En el escenario, se debaten el Eros-ley de origen, versus la moral y leyes inventadas por el Ego-patriarcal, hasta que finalmente el padre, que ha impedido el amor entre la joven pareja, es presa de una locura dionisiaca, permitiendo así el retorno del amor, del festejo, de la embriaguez.²⁰

Avec ce travail, toutes les pièces éparpillées du casse-tête créatif de Beatriz Camargo commencent à s'assembler. Il s'agissait d'une création collective, à laquelle participèrent des acteurs norvégiens, allemands, brésiliens et, bien sûr, colombiens. Le texte est conçu à partir de sept mythes de la mythologie *muisca* et de légendes de différentes cultures, extraites du livre *Memorias del fuego* (1982-1986) de l'auteur uruguayen aujourd'hui décédé, Eduardo Galeano ainsi que du long roman de Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (1975)²¹. À partir de là, le travail du Théâtre Itinérant du Soleil a commencé à creuser le thème des chocs culturels entre Espagne et Amérique.

²⁰ « Cette pièce est une création collective, formée d'un tissu dans lequel circule sept mythes de l'amour. Sur scène, se débattent l'Éros-loi des origines et son antagoniste, la morale et les lois inventées par l'Égo-patriarcal, jusqu'à ce que, finalement, le père, qui s'est opposé à l'amour du jeune couple, soit pris d'une folie dionysiaque, permettant ainsi le retour de l'amour, de la fête, de l'ébriété. » (Teatro Itinerante del Sol, *El siempreabrazo*, in *Teatro Itinerante del Sol. Treinta años*, Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2012, p. 81-99) (Nous traduisons.)

²¹ Cette tendance à la juxtaposition de textes a été très commune dans le théâtre colombien de création collective, notamment dans les pièces d'Enrique Buenaventura, véritables collages littéraires, lorsqu'il ne s'agissait pas de réécritures d'œuvres déjà existantes.

INTRODUCTION

Beatriz Camargo préfère observer l'Amérique comme un seul territoire, comme *Abyayaka* (« la terre en pleine maturité », dans la langue des *Tules* – ou *Kunas* –, où elle découvre que le maïs a été une plante qui a donné son unité aux différentes cultures du continent). Et, pour compléter cette réflexion, elle met en scène la pièce *Enigma* (2004), qui évoque le massacre du peuple *Yanomami* dans les Etats amazoniens du Venezuela et l'ouest du Brésil.

Les années sont passées, avec leur lot de difficultés, mais le travail du Théâtre Itinérant du Soleil s'est de plus en plus consolidé. Parmi ses projets, on peut signaler des pièces comme *La flor de Amate-Cun* (1997), tirée d'un épisode narré par l'écrivain guatémaltèque Miguel Ángel Asturias, dans son roman *Hombres de maíz* ; *Cántico de una mujer sin manos* (2002), inspirée d'une ancienne légende japonaise ; ou encore *Nierika* (2007), dans laquelle les personnages principaux sont l'espace et le temps, entourés de chœurs masqués qui représentent des figures allégoriques de la *jícara*²², de la mère, du feu, de la chamane, des métiers ou de la mémoire. Toujours pendant cette même période, on ne peut qu'évoquer *El testigo o libro de los prodigios* (2005), texte tiré de l'immense poème épique de don Juan de Castellanos, *Elegía de varones ilustres de Indias*, écrit au XVI^e siècle et composé de 113.609 endécasyllabes, l'un des poèmes les plus longs de langue espagnole, qui fut également le point de départ de la formidable étude de l'écrivain colombien William Ospina, intitulée *Auroras de sangre*. Signalons simplement que cette étude fut un des outils de travail pour l'ambitieux projet du *Libro de los prodigios*. Pour résumer, de 1982 à 2015, 29 pièces sont venues consolider le répertoire du Théâtre Itinérant du Soleil, véritable voyage créatif « autour de la mémoire de la planète » au cours duquel s'est affirmé un langage ou, du moins, une quête incessante autour de la nature, du macrocosme intégré aux forces du microcosme, ainsi que des masques et de la puissance de la voix comme moteurs et compléments des dynamiques corporelles.

Ce fut un voyage intense, plein d'incertitudes et de jeux de hasard, placé sous le signe de passions ancestrales pour diverses cosmovisions – notamment *nahuatl* ou *maya* –, marqué par leurs calendriers respectifs ainsi que par les révélations de leurs oracles, éclairé par les lumières du Tao et du *I Ching*. Un voyage au cours duquel Beatriz Camargo a fait un pari qui, pour

²² La *jícara* est un petit récipient, en faïence ou creusé dans l'écorce du fruit du calebassier (*jícara*), dont on se servait pour boire le chocolat ou des boissons rituelles.

INTRODUCTION

tous ceux qui ont reçu une formation aristotélicienne ou même pour les tenants de la tradition brechtienne, peut sembler outrageant. Son théâtre s'est départi de la violence des formes pour parier sur un ensemble de pièces qui *effacent le conflit*. Il est bien connu que, dans les réflexions les plus significatives sur les textes écrits pour la scène (mais aussi pour le cinéma ou la télévision) en Occident, la notion de conflit est l'essence même de l'unité de la structure dramatique. Il semblerait que, dans des pièces comme *Orígenes*, Beatriz Camargo ne cherche pas le déchaînement mais la fin de la tempête. On ne pourrait pas affirmer qu'il existe une correspondance consciente entre création et réalité colombienne de la deuxième décennie du nouveau millénaire. Mais notre pays connaît des négociations de paix avec la guérilla et il semblerait que ce vent de réconciliation influe sur le regard que les œuvres du Théâtre Itinérant du Soleil portent sur les va-et-vient de ce monde. Il semblerait que les hommes trouvent leur véritable visage dans ces personnages masqués et que se constitue là une grande métaphore de l'harmonie. Déjà dans *Solo como de un sueño de pronto nos levantamos* (2008), Beatriz Camargo découvre que, au-delà des masques des diverses traditions indigènes du Mexique, se cachent les origines du maïs, telle une sorte de trait d'union et d'harmonie, bien plus que d'offense ou d'élan agressif.

Tout au long de ces années, Beatriz Camargo et son équipe de collaborateurs ont agi conformément aux idées définies autour du Biodrame, pensé comme une mécanique articulant art et nature. Mais, à partir de 2013, ils sont passés du Biodrame au *Biodharma*. Le *Dharma* est la loi de la nature en Inde et elle trouve son équivalent dans la « loi de l'origine » des *koguis*. Il s'agit de la loi invisible qui gouverne le visible. D'après ses témoignages les plus récents, Beatriz Camargo a connu des ennuis de santé qui l'ont amenée à reconsidérer sa vision de la vie et de la mort. Confrontée à l'inexorable, elle décida de réaliser des recherches en profondeur sur les phénomènes de guérison du corps et porta une attention particulière à un texte appelé *Savitri*, écrit par le mystique et écrivain hindou Sri Aurobindo, auteur du plus long poème écrit en anglais. La dramaturge s'enthousiasme pour les longs dialogues entre Éros et Thanatos qu'elle y lit et finit par arriver à la conclusion que l'idée de la mort, telle qu'on la conçoit en Occident, est une idée erronée. Comme dans la philosophie des *koguis*, la mort n'existe pas. De toutes ces lectures, Beatriz Camargo tira le matériau qu'elle pourrait reverser dans son théâtre et elle réunit divers collègues, intellectuels et artistes, pour

INTRODUCTION

mener une série d'expériences scéniques exemptes de conflit. Au début, il y eut certaines résistances car, pour la plupart des praticiens du monde du théâtre, le conflit est le moteur des différentes théâtralités. Mais, peu à peu,

Se hicieron los experimentos creativos y dieron, como resultado artístico, unos actos teatrales contundentes, plenos de poesía, donde se probaba que la acción no venía del conflicto. En el cierre de la celebración, se llegó a la conclusión que puede haber una acción teatral que surja del desafío y no del conflicto. En la nueva visión del *BioDharma*, que está ligada a la Ley de Origen, se trata de la búsqueda de una nueva dramaturgia inspirada en el desafío.²³

C'est à ce moment que la quête des traditions placée sous le signe de l'esprit de la modernité commence à montrer ses limites. En effet, cette quête des grands mythes universels est de plus en plus une manière d'approcher la contemporanéité en suivant les voies de la métaphore. Le théâtre du XXI^e siècle ne se bâtit pas nécessairement sur la reproduction réaliste des événements. Il y a une sorte de stylisation, de recherche d'une poétique qui découvre, qui interprète, qui camoufle ou qui « pardonne » la brutalité du monde, au nom d'une harmonie apaisante, réflexive, pleine de tranquillité, pour aller à la rencontre d'une « action parfaite », selon la définition de Beatriz Camargo. Une fois de plus, en s'appuyant sur les meilleures traditions du théâtre oriental, le *BioDharma* vise cette recherche d'une énergie totale, dans laquelle l'interprète est connecté avec une énergie qui amène à l'impact émotionnel de qui est témoin de l'action. De manière générale, il y a là une volonté de trouver cette impossible harmonie *parfaite* qui, par-dessus tout, se construit dans la mesure où on la cherche incessamment, comme si la perfection était à portée de main et qu'il était possible de l'attraper pour quelques brefs instants. De toute évidence, il s'agit d'une illusion, peut-être soumise à la supériorité du doute. Mais cette illusion de l'organisation impeccable des désordres humains peut se traduire en un ensemble de codes

²³ « Les expériences créatives réalisées eurent comme résultat artistique des actes théâtraux convaincants, pleins de poésie, dans lesquels il était prouvé que l'action ne venait pas du conflit. À la fin de ce rassemblement, la conclusion qui s'imposa fut qu'il peut y avoir une action théâtrale qui surgisse du défi et non du conflit. Dans cette nouvelle vision du *BioDharma*, qui est liée à la loi de l'origine, il est question de la recherche d'une nouvelle dramaturgie puisant son inspiration dans le défi. » (*Ibid*, p. 26) (Nous traduisons.)

INTRODUCTION

scéniques qui, à tout le moins, permettent d’apercevoir la farouche perception de la beauté.

Depuis l’époque déjà lointaine de *Variaciones sobre Persona* (1982), en passant par *Vaca-nte* (1984) ; par la découverte, pour la première fois, de *La guardasecretos* (1998) ; par la recherche du hurlement intérieur de la comédienne Rosario Jaramillo dans *¿Dónde están mis hijos?* (1999) ; mais aussi par les rêves de *Nunana* (2000) ou de *Espetros del tiempo* (2000), par l’évocation de García Lorca dans *Trance* (2008) ou de Guayasamín et de sa peinture dans *Voces de la tierra* (2009), la trentaine d’empreintes théâtrales laissées par Beatriz Camargo et le Théâtre Itinérant du Soleil a tracé un plan de route qui combine les prémonitions fatales de la tragédie grecque avec les mythes initiatiques des cultures préhispaniques, le *Kathakali* avec les dessins amazoniens, le *Butô* avec les danses traditionnelles colombiennes, les masques balinais avec les masques mexicains. Beatriz Camargo et son équipe ont assumé ces croisements sans autre forme de procès mais en acceptant le risque de l’aventure créative, en gardant en toutes circonstances un grand respect des origines et en entretenant un besoin presque inévitable de découvrir les grands mystères de la terre, à travers la construction de signes qui éclairent les chemins obscurs. Peut-être est-ce pour cela que, dans une pièce comme *Orígenes*, le fantôme d’Œdipe ou l’ombre de la Malinche sont libérés de leurs propres fautes et que leurs actions se trouvent justifiées, grâce aux caresses du pardon. Beatriz Camargo a tenté de parvenir à ce but par tous les moyens. Elle a animé des ateliers, a partagé avec ces spécialistes et des néophytes, a étudié dans la solitude de son environnement ou s’est entourée, au long de ces années, de près de quatre cents collaborateurs, qui lui ont servi de soutien pour prendre sur elle un monde de risques et aussi d’erreurs. Mais les grands triomphes de l’art sont ses erreurs essentielles et peut-être est-ce pour cela que, en montant avec des étudiants une version des mythes grecs intitulée *Personae* ou en reconstruisant une tour de Babel peuplée d’acteurs de différentes nationalités, elle a réussi à pénétrer un pays imaginaire, isolé des urgences des grandes villes, pour reconstruire des silences et allumer des bougies aux langues diverses. Là, dans les profondeurs, dans la distance, on aurait cru entendre la voix de Guadalupe, de la Guadalupe de ses rêves, murmurant : « vamos a construir gentes, gentes que recuerden... gentes que nombren, que festejen, gentes de palabra florida y florido corazón »²⁴.

²⁴ « Nous allons construire des gens, des gens qui se souviennent... des gens qui nomment, qui festoient, des gens à la parole fleurie et au cœur en fleur. » (*Sólo como*

INTRODUCTION

Le temps suit son cours et l’empreinte de Beatriz Camargo se note, peut-être sans qu’elle se le soit proposé, dans d’autres productions artistiques colombiennes (dans les chorégraphies d’Álvaro Restrepo, la poésie de Vito Apüshana (Miguel Ángel López), le théâtre du groupe bogotanis Varasanta ou le film *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra entre autres titres récents). Preuve que les utopies, les voyages sans destination, les *malocas* isolées de la frénésie de la guerre, peuvent jeter les fondations de rêves desquels tout à coup nous nous dressons.

Bibliographie

- Buenaventura, Enrique, *Notas sobre dramaturgia*, Teatro Experimental de Cali, Cali, 1985.
- Camargo Estrada, Beatriz, *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*, Premio Nacional de Dramaturgia Festival de Teatro de Cali, Cali, 2008.
- _____, *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*, in *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*, Paso de Gato/Redlat Colombia–Ministerio de Cultura de Colombia, Bogota, 2013, p. 21-52 [Colección *Pensar el Teatro*].
- _____, *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*, in *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*, Red de Productores Culturales Latinoamericanos (RedLat), Mexico, 2013, p. 21-56.
- Collectif, *Bio Drama Bio Dharma. Cosmovisión teatral de Beatriz Camargo*, Teatro Itinerante del Sol, Bogota, 2013.
- Collectif, *Teatro Itinerante del Sol. 30 Años*, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogota, 2012. [Collection *Grandes Creadores del Teatro Colombiano*. Compilation de 9 pièces du Théâtre Itinérant du Soleil]
- Lamus Obregón, Marina (éd.), *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*, Pensar el Teatro, Bogota, 2013.
- _____, *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*, Serie Dramatúrgica Paso de Gato, México, 2013.
- Revista *Máscara, Grotowski. Número especial de homenaje*, n° 11-12, México, Octobre 1992-Janvier 1993.

de un sueño de pronto nos levantamos, in *Teatro Itinerante del Sol Treinta Años*, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogota, 2012, p. 221) (Nous traduisons.)

INTRODUCTION

- Reyes, Carlos José, *Teatro y Violencia en dos siglos de historia de Colombia*,
Tome 1, Ministerio de Cultura, Bogota, 2013.
- Reyes, Carlos José et Watson Espener, Maida, *Materiales para una historia
del teatro en Colombia*, Colcultura, Bogota, 1978.
- Romero Rey, Sandro, *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*,
Ediciones Universidad Distrital, Bogota, 2015. [2 tomes]
- Teatro La Candelaria, *Cinco obras de Creación Colectiva*, Ediciones Teatro
La Candelaria, Bogota, 1986.
- _____, *Cuatro obras de Creación Colectiva*, Ediciones Teatro La
Candelaria, Bogota, 1987.