

Préface

Lilâ BISIAUX

LLA-CREATIS, Université de Toulouse Jean-Jaurès

Omar Olvera Calderón est né le 10 décembre 1987 à Mexico, ville dans laquelle il a grandi et où il aime encore lire en sirotant des cafés ou profiter de l'activité culturelle en compagnie d'amis. Quand il évoque sa famille, lui reviennent en mémoire les contes de sa mère et la spiritualité de son père, mais aussi et surtout l'engagement de son arrière-grand-père, Vicente, un indigène de Huasteca Potosina qui prend les armes lors de la Révolution, révolution au cours de laquelle il fait la connaissance de sa future femme Micaela. En militant pour les droits de l'Homme, par sa pratique artistique comme par ses actions citoyennes, Omar Olvera Calderón veut rendre hommage à ses ancêtres, à cette tradition politique familiale dont il est l'héritier.

S'il est diplômé de l'École Nationale des Arts Plastiques de l'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM), il étudie également, depuis son plus jeune âge, diverses disciplines artistiques et se forme aussi bien au théâtre qu'à la chanson, à la peinture, au dessin, ou encore au cinéma. À l'origine plasticien, il se consacre rapidement au théâtre. En 2015, il met en scène, au MicroTeatro de Mexico, *Rescatando a la doncella* et *Reformas de un animal de cuatro patas* de Joel Videña ainsi que *Souvenir* de Carlos Alfonso Nava. À cette occasion, il gagne le prix du meilleur metteur en scène de la saison. En 2017, il monte *La Nena* de Luis Enrique Gutierrez Ortiz Monasterio avec, comme actrices principales, Laura Castro et Evangelina Martínez qui obtient le prix de meilleure actrice de l'année attribué par la Asociación de Periodistas Teatrales (Association des Journalistes de Théâtre). En 2018, il adapte *La Importancia de llamarse Ernesto* d'Oscar Wilde. Il travaille également en tant que metteur en scène et scénariste dans des projets produits par Disney et par l'entreprise télévisuelle Televisa.

PRÉFACE

Actuellement, il dirige l'accompagnement scénique de l'Orchestre Philharmonique des Arts de Mexico, où son travail de mise en scène de *Cri-crí por siempre* en 2018, en hommage à Francisco Gabilondo Soler, avec pour tête d'affiche Evangelina Martínez, actrice mexicaine reconnue, remporte un franc succès.

Para la libertad. México 68 est une comédie musicale dont l'écriture débute en 2010, alors qu'Omar Olvera Calderón doit rédiger son projet de fin d'études. À l'origine, la pièce s'intitule *Barquito de papel*, en écho à la chanson de Joan Manuel Serrat qui signe la partition. Ce projet ambitieux semble tout d'abord impossible à réaliser : entre son envergure et le manque abyssal de budget alloué, il manque avorter. Mais le soutien et l'engagement tant des musiciens, acteurs et chanteurs que de la faculté d'Architecture de la Cité Universitaire, permettent à la pièce de voir le jour le 4 décembre 2012, au Théâtre Carlos Lazo de Mexico. Le succès rencontré est tel que ce qui ne devait être qu'un projet de fin d'études se transforme en une œuvre professionnelle. La pièce est reprise et remaniée pour être présentée, sous son nouveau nom, *Para la libertad. México 68*, dans les théâtres Libanés, Del Parque Interlomas ou Milán, pour ne citer qu'eux, jusqu'en 2016. En 2018, à l'occasion de la commémoration de 1968, elle est montée à nouveau et programmée au centre culturel Teopanzoclo de Cuernavaca et à l'Académie San Carlos. Plusieurs journaux d'importance nationale comme *El Reforma*, *Excelsior*, *La Jornada*, *Grupo Imagen*, ou encore *El Universal* saluent la qualité de cette comédie musicale et le peintre Diego Rodarte signe une de ses œuvres en hommage à la pièce.

Comédie musicale, *Para la libertad. México 68* s'inscrit dans la tradition nord-américaine du théâtre de Broadway. Elle se caractérise, en effet, par cette intégration des chansons au livret, par cet entremêlement de la musique et du texte. Loin d'être anecdotiques, les moments chantés sont mis au service de la fiction, lui permettant de progresser, tout en dévoilant au public, vibrant à l'unisson, la psychologie des personnages. En effet, depuis l'adaptation du roman d'Edna Ferbet, *Show Boat*, par Jerome Kern et Oscar Hammerstein, au Ziegfel Theatre de New York, en 1927 – date marquant symboliquement l'avènement de la comédie musicale moderne –, les intrigues simplistes menées par des personnages-types ont laissé place à une peinture plus complexe de la société où les personnages se voient dotés d'une identité travaillée et de caractéristiques psychologiques. Sur scène, entre

PRÉFACE

paroles et chants, ils livrent leurs joies, leurs déceptions et leurs rêves à un public aussi surpris qu'émerveillé par cette nouvelle forme.

Ainsi, *Para la libertad. México 68* est certes une comédie musicale mexicaine mais elle respecte pourtant scrupuleusement les codes esthétiques des comédies musicales américaines. Il faut dire que, dès 1952, Edmundo Mendoza, avec *Ni fu, ni fa*, met en scène au Mexique une comédie musicale directement inspirée de celles produites à New York. Durant les années 1950, non seulement des producteurs tels que Luis de Llano Pamer et René Anselmo montent des livrets importés de Broadway, mais ce sont bien les productions musico-théâtrales new-yorkaises qui s'exportent jusqu'à Mexico. Entre la proximité géographique des États-Unis, l'influence culturelle nord-américaine sur les pays d'Amérique centrale et l'attractivité de ce nouveau genre en plein essor, il n'est guère étonnant que la comédie musicale américaine serve alors de modèle esthétique au théâtre musical mexicain. Plus encore, la « disneyfication » du théâtre de Broadway – avec les nombreuses comédies musicales produites par Disney à partir, notamment, de ses dessins animés et la création du Disney Theatrical Group dans les années 1990 – systématise un modèle de diffusion industrialisé et mondialisé, introduit par Cameron Mackintosh. Il s'agit, en effet, de décliner dans divers pays du monde, de manière identique, une même comédie musicale, avec des acteurs et des metteurs en scène locaux, comme ce fut le cas, pour ne citer que cet exemple, du *Roi Lion*. De la sorte, aussi bien l'ossature que les codes esthétiques des comédies musicales new-yorkaises dépassent Broadway, s'exportent dans les pays du monde entier, y compris le Mexique. C'est ainsi que *Para la libertad. México 68* est composée de deux actes, à l'instar des productions du genre depuis la fin des années 1920. Plus encore, la pièce d'Omar Olvera Calderón reprend la trame dramaturgique instaurée par Oscar Hammerstein II, en 1943, avec *Oklahoma!*, qui entremêle deux histoires amoureuses, l'une principale et l'autre secondaire. Effectivement, dans *Para la libertad. México 68*, le fil conducteur dramaturgique est tissé par la relation amoureuse que Lucía, la sœur de Miguel, noue avec Mario, l'un des camarades d'école de son frère. Au second plan, il semble que Miguel et Federico, un autre compagnon de classe, entretiennent une liaison. De plus, Omar Olvera Calderón ne construit pas une intrigue linéaire. La chronologie est, tout d'abord, rompue par l'insertion d'un retour en arrière, dès la scène trois du premier acte ; ce retour en arrière prend fin à partir de la première scène de l'acte deux, reproduisant, en la prolongeant, la scène d'ouverture de

PRÉFACE

la pièce. Ensuite, à la scène sept de l'acte deux, un nouveau flash-back est introduit pour donner à voir au public la scène du meurtre d'un des personnages. Cette absence de linéarité fictionnelle s'inscrit dans la tradition de ce qui sera, *a posteriori*, nommé le « concept musical » des années 1970. Si la notion est qualifiée par Stephan Sondheim de fourre-tout alors qu'elle est censée désigner les comédies musicales dont il signe la partition et dont Harold Prince fait la mise en scène, telles que *Compagny* en 1970 ou *Follies* en 1971, il semble que ce terme soit inventé par des commentateurs soucieux de retranscrire l'originalité de ces productions. En effet, les pièces dont Stephan Sondheim signe la musique dénotent dans le paysage artistique de Broadway, tout comme l'avaient fait *Lady in the Dark* de Krun Weill en 1941 et *Allegro* de Rodgers en 1947. Il s'agit de comédies musicales déroulant moins une intrigue qu'elles ne développent un concept, une thématique ou une problématique. Dans cette perspective, les perturbations temporelles sont fréquentes : entre ellipse et *flash-back*, la chronologie des événements est mise à mal. Si *Para la libertad. México 68* est structurée autour de deux intrigues amoureuses, celles-ci semblent être l'occasion d'aborder une thématique plus ample, à savoir la question fondamentale du manque de liberté et de ses diverses modalités au sein de la société mexicaine. Omar Olvera Calderón offre ainsi au public une pièce qui s'inscrit dans une tradition esthétique nord-américaine, dont il sait manier les codes.

Cependant, si *Para la libertad. México 68* est une comédie musicale respectant les principes esthétiques du genre né à Broadway, elle se caractérise également par un syncrétisme culturel. En effet, tout en abordant des thématiques renvoyant aux problématiques sociétales mexicaines contemporaines ou des années 1960 – nous y reviendrons –, la musique de ce « concept musical » est signée par le chanteur-compositeur barcelonais, Joan Manuel Serrat. Cette rencontre intercontinentale est sans doute à comprendre à la lueur de l'exil du chanteur au Mexique et de son engagement politique. Rappelons que celui qui est considéré comme l'un des fondateurs de la *nova cançó* – ce mouvement musical utilisant de manière subversive le catalan pour dénoncer les exactions de la dictature franquiste – n'est pas uniquement connu du monde catalanophone. C'est toute l'Amérique latine qui entonne ses chansons, levant les tabous sur la sexualité, la corruption, la politique ou encore sur la répression, au gré de ses tournées mondiales. En 1975, il trouve refuge au Mexique et, s'il n'y reste qu'un an, son exil aura suffi pour marquer profondément les esprits et les cœurs de ses airs, aussi mélodieux

PRÉFACE

qu'engagés. Parce que ses chansons résonnent encore, Omar Olvera Calderón s'en saisit pour écrire sa pièce musicale, dont le titre rend explicite la thématique : le besoin de liberté.

Synchrétisme culturel donc car, à partir du genre américain et des chansons de Joan Manuel Serrat, Omar Olvera Calderón écrit une comédie musicale éminemment mexicaine. En effet, le titre nous l'indique, l'intrigue se réalise sur fond des événements mexicains de 1968. Si, cette année-là, la jeunesse de pays du monde entier se soulève, descend dans la rue, occupe les universités, dresse banderoles et barricades, c'est qu'elle lutte contre des structures institutionnelles obsolètes, qu'elle milite pour un futur meilleur, plus juste, plus équitable et surtout plus libre. Au Mexique, le climat répressif et violent des années 1950 et 1960, instauré par le gouvernement qui brise, les unes après les autres, les révoltes des cheminots, des ouvriers, des paysans, mais aussi des défenseurs du service public tels que les enseignants ou les soignants, est à l'origine de la contestation étudiante de 1968. Tout commence par un événement isolé, le 22 juillet, qui met le feu aux poudres. Le baril était déjà en place, depuis plusieurs années, et il ne manquait qu'un élément déclencheur, celui de trop, pour faire exploser la colère étudiante. À l'issue d'un match de football américain entre des élèves des formations professionnelles deux et cinq de l'Institut Polytechnique National (IPN) et du Lycée Ochoterana rattaché à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM), une bagarre éclate. Il faut préciser que le gouvernement de Gustavo Diaz Ordaz, craignant une contestation étudiante unitaire et se méfiant des groupes de gauche qui se forment dans les universités, alimente les rivalités entre les écoles en employant des *porros* – des hommes de main, des casseurs, inscrits en tant qu'étudiants dans les universités pour multiplier actes de vandalisme, violences et menaces. Les affrontements se poursuivent les jours suivants et deux bataillons de *granaderos* – l'équivalent mexicain des CRS – sont mobilisés. Au lieu de pacifier la situation, ils s'en prennent indistinctement aux étudiants et aux professeurs, pénètrent violemment dans l'Institut Polytechnique National, arrêtent arbitrairement des étudiants, les matraquent et font usage de bombes lacrymogènes. En réaction, le 25 juillet, l'École Nationale de Sciences Politiques se met en grève, en signe de solidarité avec les étudiants emprisonnés. Parallèlement, la Fédération Nationale des Etudiants Techniciens (FNET) appelle à une mobilisation le 26 juillet. Le même jour, le Centre National des Etudiants Démocratiques (CNED) prévoit une manifestation commémorative en l'honneur de la

PRÉFACE

révolution cubaine, manifestation d'autant plus significative qu'Ernesto Che Guevara a été assassiné quelques mois plus tôt en Bolivie. Les deux cortèges d'étudiants se rencontrent, ne respectant pas leur feuille de route, et convergent vers le Zócalo, la place principale de Mexico. Des casseurs se mêlent au cortège, les *granaderos* répriment violemment la manifestation et des barricades sont dressées. Le bilan de cette journée est lourd : on comptabilise huit morts, cinq cents blessés et deux cents interpellations. En réponse, des Comités de Grève fleurissent dans les divers établissements du supérieur, des assemblées générales ont lieu, des représentants sont élus et demandent au gouvernement la libération des étudiants emprisonnés. Le 29 juillet, une manifestation et un meeting sont prévus au Zócalo mais les *granaderos* empêchent les étudiants de se réunir. Ces derniers, poursuivis, trouvent refuge au Lycée San Idelfonso. L'armée intervient et, d'un coup de bazooka, dynamite une somptueuse porte coloniale de l'institution. Face à cela, le recteur de la UNAM, Javier Barros Sierra, appelle à défendre l'autonomie universitaire qui a été violée. La mobilisation étudiante s'unifie alors plus que jamais, recevant le soutien des ouvriers et des paysans, mais aussi des artistes et des intellectuels, outrés par cette politique répressive. La lutte étudiante devient un mouvement démocratique populaire et national. Durant tout le mois d'août, il prend de l'ampleur ; les étudiants redoublent d'ingéniosité et de créativité pour faire entendre leur voix et, le 27 août, une manifestation regroupant des centaines de milliers de personnes a lieu dans la capitale. Face à la popularité de cette contestation, une campagne de propagande est menée, relayée par les médias qui tentent de décrédibiliser le mouvement en en qualifiant les membres d'agitateurs ou d'agents extérieurs ; le pouvoir exécutif et législatif réquisitionne l'armée, la marine et l'aviation. Le 19 septembre, l'armée pénètre dans la cité universitaire de la UNAM, s'y installe et interpelle cinq cents personnes. Les jours suivants, des groupes anticommunistes mitraillent d'autres établissements du supérieur et, en dépit de la résistance des étudiants, l'armée envahit également l'IPN. Malgré l'hypermilitarisation de la ville, les étudiants tiennent un meeting sur la place de Tlatelolco, le 2 octobre, pour manifester leur mécontentement. Afin de ne pas être incriminé dans le plan macabre dont il est le commanditaire – plan destiné à mettre un terme au mouvement – le président quitte la capitale. Il piège non seulement les manifestants, mais également l'armée, en mobilisant secrètement les membres du bataillon olympique – un groupe paramilitaire censé assurer la sécurité des Jeux Olympiques qui seront inaugurés à Mexico,

PRÉFACE

le 12 octobre. Ceux-ci, portant un gant blanc et habillés en civil, ouvrent le feu sur la foule et sur les soldats afin de créer une confusion générale. L'armée, pensant que les manifestants sont armés, réplique et tire sur les étudiants. Aujourd'hui encore, le nombre exact de morts lors de ce qui a, par la suite, été qualifié de « massacre de Tlatelolco » est inconnu, mais il est sûr que des centaines de manifestants y ont péri, sans compter les blessés, les arrestations et autres humiliations.

C'est donc à ces événements historiques qu'Omar Olvera Calderón se réfère en écrivant sa comédie musicale. L'intrigue mêle aux fragments de discours officiels de Gustavo Díaz Ordaz des archives de la propagande radiophonique, sur fond de témoignages étudiants et de références historiques. Si, dès l'acte un, figurent quelques réminiscences des manifestations étudiantes de 1968, l'acte deux se structure, quant à lui, entièrement autour de la contestation juvénile et de sa répression. À l'image du mouvement étudiant, prenant progressivement de l'ampleur jusqu'au massacre du 2 octobre, la pièce d'Omar Olvera Calderón produit une gradation et une intensification de la thématique au sein de l'intrigue jusqu'à parvenir au climax de la scène finale. Alors que le second acte semble débiter en juillet 1968, puisque Arturo mentionne tant la destruction de la porte de San Idelfonso que le discours du recteur de la UNAM, il se clôt le 12 octobre lors de l'ouverture des Jeux Olympiques. Dans cette dernière scène, Lucía ramasse les chaussures ensanglantées recouvrant la scène, métaphore des cadavres jonchant la place de Tlatelolco, alors que retentit la voix d'un journaliste commentant uniquement l'inauguration des Jeux Olympiques.

Ces souliers figurant les victimes que convoque Lucía pour une ultime chanson font partie d'un imaginaire artistique mexicain qui transcende le genre théâtral. C'est ainsi que le plasticien Alfredo Lopez Casanova, accompagné de María de Jesús Tlatempa, mère d'un des jeunes disparus d'Ayotzinapa – événement dont nous reparlerons – réalise en 2016 une exposition itinérante intitulée *Huellas de memoria* qui fait écho à la scène finale de *Para la Libertad. México 68*. L'artiste suspend, en effet, des chaussures au plafond de la salle d'exposition, celles de familles mexicaines, honduriennes, guatémaltèques, argentines ou encore salvadoriennes qui cherchent désespérément leurs proches disparus. Ces souliers usés appartiennent à ceux qui ont marché sans relâche pour retrouver la personne aimée. Ils y ont glissé un message qui raconte leur histoire ou dresse le portrait de celle ou celui qu'ils cherchent et attendent encore. Dans une