



Revista Brasileira de Estudos da Presença
ISSN: 2237-2660
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Bisiaux, Lîlâ
Déplacement Épistémico-Esthétique du Théâtre Décolonial
Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 8, n° 4, 2018, Octobre-Décembre, pp. 644-664
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266078793

Disponible sur: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463558199001>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations sur l'article
- ▶ Page web du journal dans redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Système d'Information Scientifique Redalyc
Réseau des Revues Scientifiques d'Amérique Latine et les Caraïbes, l'Espagne
et le Portugal
Sans but lucratif académique du projet, développé dans le cadre de l'initiative
d'accès ouvert

Déplacement Épistémico- Esthétique du Théâtre Décolonial

Lilâ Bisiaux¹

¹Université Toulouse Jean-Jaurès – Toulouse, France

RÉSUMÉ – Déplacement Épistémico-Esthétique du Théâtre Décolonial – L’article adopte une approche dialogique entre les études décoloniales et les études historiques et esthétiques théâtrales. Il met en exergue ce que la modernité/colonialité produit en termes d’hégémonie non pas seulement épistémique, mais bien esthétique, et constate l’incapacité du théâtre postmoderne à sortir de la matrice coloniale du pouvoir. L’étude de cas de la pièce *Kay pacha*, du dramaturge et militant équatorien Juan Francisco Moreno Montenegro, permet de discerner les caractéristiques d’une œuvre décoloniale, procédant à un déplacement épistémico-esthétique. L’approche empirique souligne enfin le caractère eurocentré des outils d’analyse dramatique, qui manquent leur objet, quand celui-ci est décolonial.

Mots-clés: **Décolonial. Esthétique. Drame. Postdramatique. Colonialité.**

ABSTRACT – The Epistemic and Aesthetic Delinking of Decolonial Theatre – The article consists in crossing *decolonial* studies, history and aesthetics. I highlight how the Modernity/Coloniality dualism not only creates an epistemic hegemony but also an aesthetical domination, and I show the postmodern theater inability to untangle itself from the colonial roots of power. Through the analysis of *Kay pacha* – written by the equatorian activist and playwright Juan Francisco Moreno Montenegro – I determine the defining features of a decolonial work. In doing so I carry out an epistemic and aesthetic. The kind of empirical approach stresses the european bias of the tools dramaturgical, which are useless to comprehend a decolonial piece of work.

Keywords: **Decolonial. Aesthetics. Drama. Postdramatic. Coloniality.**

RESUMO – Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial – O artigo adota uma abordagem dialógica entre os estudos decoloniais e os estudos históricos e estéticos teatrais. Ele expõe o que a modernidade/colonialidade produz em termos de hegemonia não apenas epistêmica, mas também estética, e constata a incapacidade do teatro pós-moderno de retirar-se da matriz colonial do poder. O estudo de caso da peça *Kay pacha*, do dramaturgo e militante equatoriano Juan Francisco Moreno Montenegro, permite distinguir as características de uma obra decolonial, operando um deslocamento epistêmico e estético. Por fim, a abordagem empírica destaca o caráter eurocêntrico das ferramentas de análise dramática, inaptas para tratar obras decoloniais.

Palavras-chave: **Decolonial. Estética. Drama. Pós-dramático. Colonialidade.**

Cet article s'offre comme une proposition dialogique entre, d'une part, les études décoloniales, et d'une autre, les théories théâtrales. Il s'agit plus particulièrement de faire dialoguer le concept de colonialité du pouvoir inséré dans la discussion pour la première fois par Aníbal Quijano, et repris par Walter Mignolo et Enrique Dussel, avec la théorisation historico-esthétique du théâtre dramatique et postdramatique menée, entre autres, par Peter Szondi et Hans-Thies Lehmann.

Cette approche dialogique tend à localiser des esthétiques théâtrales, à les localiser dans une aire culturelle, géographique et épistémique, afin de mettre en exergue les corollaires esthétiques et théâtraux de la modernité/colonialité. À partir de cette identification, il s'agit de s'interroger sur les possibilités de déplacements épistémico-esthétiques du théâtre et sur les modalités d'une soustraction politique aux esthétiques modernes/coloniales, qui permettraient l'émergence d'œuvres décoloniales, autrement dit, d'œuvres remettant en cause la modernité dans sa version monologique et *monotopique*. C'est à partir de l'étude de la pièce *Kay pacha*, du militant et dramaturge équatorien Juan Francisco Moreno Montenegro que nous aborderons de manière empirique une esthétique décoloniale.

L'objectif de cette rencontre entre les études décoloniales et historico-esthétiques est donc quadruple. Elle vise à rendre intelligible la production d'esthétiques par la modernité/colonialité et ainsi la reproduction par la scène de la rhétorique moderne dans sa version eurocentrée, est-ce à dire, dans la dissimulation de sa localité et de sa logique oppressive autrement appelée colonialité du pouvoir. Cette rencontre tend également à souligner le caractère eurocentré des œuvres postmodernes, brisant, certes, les codes esthétiques de la modernité, mais demeurant dans la matrice coloniale du pouvoir. Enfin, elle vise peut-être à compléter, ou à élargir le projet décolonial tel qu'il est théorisé par Walter Mignolo pour qui la base du décolonial est un détachement épistémique tant théorique que pratique. S'il s'agit de décentrer, de dé-universaliser et de relocaliser les formes de vivre, de penser et d'agir imposées par ceux qui se sont octroyé le droit de classifier pour répondre à leurs intérêts, économiques, politiques ou religieux (Mignolo, 2015), ce décentrement touche également les formes artistiques, qui sont une manière particulière de vivre, de penser et d'agir. Certaines formes artistiques sont hégémoniques, et se sont imposées unilatéralement, pourrait-on croire, sur les scènes mondiales, qu'il s'agisse du drame ou de son éclate-

ment (et donc paradoxalement de sa modélisation) par le théâtre postdramatique. Cependant, d'autres formes théâtrales existent, des formes qui ne sont ni dramatiques ni postdramatiques, et qui dialoguent avec ces formes hégémoniques. Ces formes s'offrent comme des manières autres de faire du théâtre, d'appréhender les esthétiques et exhibent la localité des formes dramatiques ou postdramatiques canonisées et modélisées. L'étude de cas nous permettra alors de prendre la mesure de ces formes théâtrales décoloniales, mais également du caractère inadapté de nos outils d'analyse, car précisément modernes et eurocentrés, manquant ainsi leur objet.

La Colonialité: la face nécessaire et dissimulée de la modernité

Tout d'abord, établissons une définition de la modernité. Dans sa version eurocentrée, elle se présente comme la possibilité historique de l'émancipation de l'homme au moyen de la réflexivité et de la rationalité du sujet. La prise de conscience de la possibilité du sujet de s'émanciper de l'état de nature, de toute forme d'hétéronomie et de son idiosyncrasie, ainsi que l'engagement à rendre effective cette émancipation dans le temps historique, portent le nom de progrès. Dans sa définition historico-philosophique eurocentrée, la modernité se présente comme une redécouverte, à partir de la Renaissance, de l'Antiquité et de sa forme rationnelle et politique. Cette Renaissance, dont les bornes chronologiques symboliques sont souvent identifiées à la prise de Constantinople ou à la découverte de l'Amérique, se caractérise par un humanisme, renforcé par les avancées scientifiques rationalisant les phénomènes naturels, et permettant aux hommes d'accéder à des vérités d'ordre universel. Avec la philosophie des Lumières, cet universalisme se sécularise et le rationalisme ainsi que l'esprit critique sont présentés comme les formes d'émancipation des tutelles politiques traditionnelles. Le contrat politique est, quant à lui, perçu comme le moyen de réalisation de l'aspiration naturelle de l'homme à la liberté. La modernité s'offre alors comme synonyme du progrès, du rationalisme et de la démocratie, autant de moyens de conduire à l'émancipation de l'homme et à la libération de la société, en somme la modernité se présente comme un horizon de félicité.

Cependant, cette définition occulte le fait que ce récit soit construit par des hommes qui habitent corporellement la modernité, en étant constitués par elle, et autorisés à prendre en charge son récit (Mignolo, 2015).

Autrement dit, dans sa définition eurocentrée, la modernité occulte sa localité. Si le récit eurocentré de la modernité valorise sa rhétorique émancipatrice, il dissimule, voire nie, sa logique oppressive. Il ne fait pas mention de l'esclavagisme autorisé par une logique de substituabilité des vies humaines, par une dispensation de niveau d'humanité. Jamais, dans sa définition eurocentrée, la logique de substituabilité des vies humaines n'est formulée comme une logique indissociable du progrès mu par la modernité.

Aníbal Quijano, quant à lui, conçoit la modernité comme l'instauration d'un nouveau patron global du pouvoir, rendue possible par un double processus historique. Il s'agit, d'une part, de la découverte de l'Amérique et de sa colonisation légitimée, aux yeux des colonisateurs, par une infériorité dite biologique des colonisés, et d'autre part, de "[...] l'articulation de toutes les formes historiques du contrôle du travail, de ses ressources et de ses produits, autour du capital et du marché mondial" (Quijano, 2000, p. 122)¹. En somme, la modernité est définie, par Aníbal Quijano, comme l'expansion du capitalisme à l'échelle mondiale, prenant sa source de la découverte de l'Amérique et de la colonisation (Quijano, 1992). Cette nouvelle forme d'économie reposerait sur le concept de différence coloniale (Mignolo, 2003) comprise comme la classification hiérarchique de la population mondiale en fonction des manques et excès par rapport aux critères de ceux qui s'octroient le droit de parler universellement. Il s'agit de dispenser des degrés d'humanité à la population mondiale et d'établir une normalisation de la classification raciale des êtres. Or, ceux qui se sont donné le droit de classer universellement sont les hommes blancs bourgeois chrétiens et hétérosexuels qui ont opéré une double colonisation temporelle. Ils ont établi une différence temporelle interne, en créant un Moyen âge, un temps passé, pour façonnner la Renaissance comme temps présent, et ont créé une différence temporelle externe en inventant les primits et les barbares, qui ne sont pas seulement dans un espace autre, mais bien dans un autre temps, un temps également passé. C'est cette colonisation temporelle qui autorise la colonisation spatiale, l'expansion du capitalisme sous sa forme internationale, et l'établissement de l'Europe comme centre du monde et de la vérité, comme aire culturelle la plus avancée, la plus civilisée. La rhétorique émancipatoire de la modernité repose alors sur la logique de classification raciale appelée différence coloniale. Cette différence coloniale est produite et reproduite par une matrice coloniale du pou-

voir nommée colonialité du pouvoir (Quijano, 1992). Cette matrice est le lieu épistémique où le pouvoir colonial vient se justifier. La colonialité du pouvoir est donc à comprendre comme la face dissimulée, mais nécessaire de la modernité. Précisons bien, la colonialité est une matrice qui autorise, justifie la colonisation, mais n'en est pas synonyme. Ainsi, les processus des Indépendances ont mis à mal la colonisation, mais la colonialité du pouvoir est restée intacte. Les territoires ont été décolonisés, mais pas les imaginaires. C'est précisément sur cette distinction que repose le projet décolonial du groupe modernité/colonialité. En quoi consiste ce projet?

Le Projet Décolonial: un déplacement épistémique et esthétique

Initialement, la théorie de l'indépendance pense le rapport entre le centre et les périphéries à partir de l'articulation des sphères économiques et politiques avec le pouvoir colonial. À partir des années 1970 émerge l'idée selon laquelle la connaissance est un instrument de la colonisation (Quijano, 2000) et que la décolonisation ne doit pas se restreindre aux sphères étatiques et économiques, mais doit s'étendre à la philosophie et à l'épistémologie (Dussel, 1975). Pour mener à bien un processus décolonial il faut décoloniser les colonisateurs, c'est-à-dire qu'il faut démystifier et briser ce qui permet aux colonisateurs d'exister. Or, ces conditions d'existence, sont autant les institutions, que les imaginaires et les catégories de pensée (Mignolo, 2015). Démystifier, briser ces conditions, revient à décoloniser l'épistémologie, gardienne des hiérarchies et des classifications modernes/coloniales. Cette démystification n'est pas à comprendre comme une volonté de retour à un monde prémoderne, ou comme l'instauration d'une anti-modernité (Dussel, 2000, p. 30). Il s'agit, au contraire, d'une revalorisation de ce qui a été déprécié, nié par la modernité/colonialité, et de l'instauration d'un dialogue interculturel "entre les traditions philosophiques non occidentales et la philosophie européo-nord-américaine" (Dussel, 2009, p. 116). En somme le projet décolonial vise à briser l'hégémonie épistémique de la modernité/colonialité reposant sur une prétendue universalité. Un tel projet présuppose, non seulement la mise en lumière de la géo et de la corpo-politique de l'épistémologie dominante, mais également, un écart par rapport à celle-ci. Les concepts de géo et de corpo-politique, introduits dans la discussion par Walter Mignolo, insistent sur le fait que l'on existe là où l'on pense (Mignolo, 2015). En effet, toute pensée a sa localité,

elle appartient à une aire culturelle et géographique déterminée. Or, un groupe de personnes, composé d'hommes blancs bourgeois chrétiens et hétérosexuels, a tenté de masquer sa géo et corpo-politique, en prétendant pouvoir penser pour tous, en universalisant donc, ses classifications et ses hiérarchisations. Le détachement épistémique sur lequel repose le projet dé-colonial, tel qu'il est conçu par le groupe modernité/colonialité, vise alors à révéler la localité de l'épistémologie dominante, en pensant depuis une autre géo et corpo-politique.

S'il y a une géo et une corpo-politique de la pensée et de la connaissance, si toute forme de vivre, de faire, de penser où d'agir est régionale, ne peut-on pas envisager qu'il en va de même pour les formes artistiques? Cette question générale nous conduit à adopter une approche essentialiste du théâtre. Peter Brook en donne une définition très large, en établissant qu'il suffit de délimiter un espace, de le faire traverser par une personne pendant qu'une autre regarde pour que le théâtre soit déjà là (Brook, 2014). Tout en gardant en mémoire cette définition, nous établirons que le théâtre est une forme de faire, puisqu'il s'agit d'une action concrète, une forme de penser, car il élabore des réalités virtuelles, possibles, nouvelles, et peut même être une forme d'agir, dans la mesure où il aurait une force des propositions alternatives, utopiques, encore irreprésentées, voire impensées (Plana, 2014b). Ainsi, le théâtre serait une forme particulière de faire, de penser et d'agir et en cela il ne se substituerait pas à une géo et à une corpo-politique. Si l'on existe là où l'on pense, on existe là où l'on crée. Contre un universalisme des formes théâtrales, nous affirmons donc une localité. L'artiste, le.a dramaturge, le.a metteur.se en scène, créent depuis un corps et une géographie, depuis une culture et une épistémologie. Une forme artistique, une forme théâtrale ne naît pas *ex nihilo*. Il ne s'agit pas de remettre en cause, ici, que l'œuvre puisse dépasser l'intention de l'auteur.e, qu'elle soit ouverte dans sa réception, que le sens excède l'intention initiale, présupposés sur lesquels reposent la dramaturgie au sens allemand du terme, et le fait que des metteur.se.s en scène contemporain.e.s montent encore des pièces de Shakespeare ou de Calderón. Nous affirmons, par contre, que des formes artistiques, en général, ou théâtrales, en particulier, sont liées à une épistémologie, à un imaginaire collectif, à une culture au sens sociologique du terme. Ainsi, il existerait des formes théâtrales modernes. Or, la modernité, comme nous l'avons vu, s'est définie comme centre épistémique, prétendant à

l'universalité et masquant sa propre localité. En prétendant que ses formes épistémiques sont les seules objectivement et universellement valables (Lander, 2000), elle a nié la possibilité de l'existence d'une science, d'une rationalité ou d'une philosophie qui ne soient pas modernes (Mignolo, 2015). Nous pouvons alors envisager qu'elle en ait fait autant avec des formes artistiques et théâtrales non modernes. Ainsi, des esthétiques modernes se seraient imposées de manière hégémonique. Quelles seraient ces esthétiques? Et si le projet décolonial consiste en un déplacement épistémique, ne devrait-il pas se comprendre également, sur la scène, comme un déplacement esthétique? Quelles modalités prendrait ce déplacement?

Le Corollaire Esthétique Théâtral de la Modernité/Colonialité: le drame

Walter Mignolo distingue trois formes cumulatives et non successives de la modernité, qui, mises en relation avec une analyse historique du drame, nous aident à penser les corollaires esthétiques de la modernité/colonialité. Quelles sont ces formes de la modernité? La première est ibérique et prise en charge par l'Espagne et le Portugal au XVI^e siècle. Au moment historique de la contre-réforme et de l'expulsion de Maures d'Espagne, elle repose sur une théologie de la connaissance se traduisant par la christianisation forcée des barbares dans le Nouveau Monde. La seconde forme de la modernité/colonialité est encadrée par la France et l'Angleterre au XVIII^e siècle, et s'appuie sur une *égologie* (Mignolo, 2015) de la connaissance justifiant les missions civilisatrices. Enfin, la dernière forme est polycentrique, mais encadrée par les États-Unis après 1945, et est organisée sur un ultralibéralisme. Il ne s'agit plus de christianiser les barbares, de civiliser les primitifs, mais bien de développer les pays en retard.

Comment cette théorisation de la modernité/colonialité nous aide-t-elle à penser les esthétiques théâtrales? Pour répondre à cette question, rappelons que le drame bourgeois, ou genre sérieux est théorisé par le philosophe des Lumières Denis Diderot (2005) dans *Les entretiens sur le fils naturel*, depuis la France, et qu'il opère un changement majeur de paradigme théâtral. Contre les formes classiques de la tragédie et de la comédie héritées du théâtre grec, Diderot et Mercier soulèvent la nécessité d'un mélange générique pour établir un rapport analogique entre la scène et la réalité. Laissons la parole à Mercier dans son *Nouvel examen de la tragédie française* et à la

justification qu'il y fait de cette nécessité de changement de paradigme esthétique:

Quoi! Nous sommes au milieu de l'Europe, scène vaste et imposante des événements les plus variés et les plus étonnantes, 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! (Mercier apud Lioure, 1963, p. 22).

Parce qu'ils sont les hommes de la (seconde) modernité, Diderot et Mercier soulignent l'urgence d'une nouvelle esthétique appropriée à leur temps, et théorisent le drame bourgeois. Si ce dernier, par sa médiocrité artistique, a une durée de vie restreinte, il n'y a de doute qu'il influence toute la dramaturgie européenne du XIX^e et du XX^e siècle. D'ailleurs, du XVIII^e à nos jours, le drame semble avoir absorbé toutes les formes dramatiques (Naugrette, 2001), si bien que dans les imaginaires il est devenu synonyme du théâtre lui-même. Si Diderot semble être le premier à théoriser cette nouvelle forme dramatique face à l'urgence d'adapter les esthétiques à la modernité qu'il habite, Anne Ubersfeld (1993) trace de nouveaux contours aux bornes chronologiques du drame, faisant remonter ses origines à la *comedia nueva* du siècle d'or espagnol. Elle n'est pas la seule à voir dans les œuvres de Calderón, de Lope de Vega ou de Tirso de Molina la genèse du drame. Lorsque Lessing et après lui Schlegel théorisent le drame romantique allemand, la *comedia nueva*, cette tragi-comédie espagnole, est citée comme modèle aux côtés du drame bourgeois. La première est didactique et théologique. Les ressorts de son intrigue reposent sur le principe d'honneur, de virginité prématrimoniale, assurant, dans l'Espagne de la contre-réforme, la

pureté du sang catholique. Or, l'Espagne de la contre-réforme est aussi celle de la christianisation forcée du nouveau-monde, celle qui prend en charge la première modernité dans sa version théologique. De là, il semble possible d'affirmer que la *comedia nueva* soit le corollaire esthétique de la première modernité. La théologie de la connaissance est supplantée par une *éologie* de la connaissance au XVIII^e siècle. Ce passage est également celui du pouvoir des mains ibériques, aux mains françaises et anglaises. Sur les scènes, la tragi-comédie se sécularise, le drame se théorise et opère empiriquement une modification du personnage type vers un personnage doté d'une psychologie et d'une identité propre. La théologie de la *comedia nueva* est supplantée, dans le drame bourgeois, par l'individu rationnel bourgeois comme moteur dramatique. Le drame bourgeois peut alors être identifié au corollaire esthétique de la seconde modernité.

Si le drame romantique, et le drame naturaliste du XIX^e siècle, semblent les héritiers directs de ce théâtre, s'il en va de même des drames nordiques d'Ibsen, ou de Strindberg, ou des drames contemporains néo-humanistes d'Ariane Mnouchkine ou de Wajdi Mouawad, pour ne citer qu'eux, que dire du théâtre épique du XX^e siècle? S'opposant à Peter Szondi (2006), Hans-Thies Lehmann comprend le théâtre épique, non pas comme antinomique au théâtre dramatique, mais bien comme son ultime prolongement. En définissant le drame comme action mimétique assurant la primauté du texte et représentant un monde comme totalité (Lehmann, 2002), le théâtre épique ne se substitue pas à la logique dramatique, il en est même le dernier garant. Ainsi, le polymorphisme du drame sur les scènes européennes du XX^e siècle, du théâtre épique, au théâtre néo-humaniste, en passant par le théâtre néo-naturaliste d'un metteur en scène comme Thomas Ostermeier, semble faire écho au polycentrisme de la troisième modernité. Le théâtre postdramatique, dont Hans-Thies Lehmann identifie les prémisses dans le théâtre symboliste ou surréaliste, ne peut-il pas alors être compris comme un théâtre mettant en crise la modernité/colonialité et ses codes esthétiques? Peut-il être considéré comme décolonial?

Le Théâtre Postdramatique, est-il un Théâtre Décolonial?

Hans-Thies Lehmann identifie de nouvelles esthétiques dépassant le paradigme du drame au théâtre, ayant émergé sur les scènes contemporaines

depuis les années 1970. Il en dresse, de manière non exhaustive, les caractéristiques de la manière suivante:

Théâtre de la déconstruction, théâtre pluri-médias, théâtre néo-traditionaliste, théâtre du geste et du mouvement [...] discontinuité, hétérogénéité, non-textualité, pluralisme, plusieurs codes, subversion, multilocationalisation, 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 (Lehmann, 2002, p. 32).

En somme, il insiste sur la destitution de la prépondérance du texte, sur l'absence totale ou partielle de la fable, de l'action cohérente et linéaire, sur le mélange des arts et sur la *surprésence* du corps et du visuel. Il s'agit, pour l'auteur, d'un éclatement des codes dramatiques et en ce sens, il qualifie ces nouvelles esthétiques de postdramatiques. Nous pourrions alors penser que si le drame est le corollaire esthétique de la modernité/colonialité, le dépassement, voire l'explosion de ses caractéristiques formelles permettrait un déplacement esthétique sur lequel repose le projet décolonial. Mais s'il y a déplacement esthétique, il n'y a pas pour autant déplacement épistémique. Hans-Thies Lehmann le constate lui-même, “[...] le théâtre se retrouve devant la question des possibilités au-delà du drame, et non nécessairement au-delà de la modernité” (Lehmann, 2002, p. 36). Concernant le déplacement esthétique, il n'est lui-même que partiel, car si la structure dramatique vole en éclats, c'est pour n'en être que plus présente, réaffirmée dans sa modélisation.

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. Cela ne signifie pas: négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du drame. "Après" le drame, signifie qu'il subsiste comme structure normale, en une structure affaiblie et en perte de crédit (Lehmann, 2002, p. 35).

Non seulement la modernité/colonialité n'est pas remise en cause par ce déplacement esthétique, mais le terme déplacement est lui-même problématique. S'il y a rupture avec le drame, "les membres ou branches de l'organisme dramatique sont, même comme matériau moribond, toujours présents, et constituent l'espace d'un souvenir qui éclate" (Lehmann, 2002, p. 36). En rompant avec le drame, le théâtre postdramatique ne fait que le réifier comme modèle, ou comme anti-modèle, mais ne s'en écarte pas.

Contre Hans-Thies Lehmann, Muriel Plana voit le théâtre post-dramatique comme le corollaire esthétique de la postmodernité:

L'incarnation scénique depuis ces trente dernières années d'une certaine post-modernité et de plusieurs tendances dominantes (idéologiques et esthétiques) d'un art théâtral qui s'y réfère consciemment ou inconsciemment (Plana, 2014a, p. 46).

Ce qui explique l'évincement du texte au profit de la surcoporéité, la dissolution de la fable et des frontières entre le théâtre et les autres arts, c'est l'effondrement des métarécits de légitimation du savoir sur lesquels reposait le monde moderne (Lyotard, 1979). De la sorte, Muriel Plana valide non seulement notre hypothèse de la concordance du drame avec la modernité/colonialité, mais elle définit également le théâtre postdramatique comme postmoderne. Or la postmodernité est une critique eurocentrée de la modernité, depuis l'intérieur du cadre épistémique qu'elle tente pourtant de déconstruire. En somme, la postmodernité n'opère pas de *delinking* (Mignolo, 2003), elle reste dans la matrice coloniale du pouvoir. Nous comprenons alors que le déplacement esthétique qu'opère le théâtre postdramatique, si tant est qu'il y ait réellement déplacement, ne se propose pas comme force de proposition décoloniale, ne procédant pas à un déplacement épistémique. Décoloniser les scènes théâtrales, c'est alors opérer à un double déplacement, esthétique et épistémique. Quelles formes prend alors concrètement ce double déplacement? Quels exemples peut-on trouver de ce théâtre décolonial?

Quels Déplacements Épistémico-Esthétiques pour un Théâtre Décolonial? Étude de cas de *Kay pacha* de Juan Francisco Moreno Montenegro

Afin de déterminer la nature possible du déplacement épistémico-esthétique du théâtre décolonial, nous nous appuierons sur l'analyse dramaturgique de la pièce *Kay pacha* de Juan Francisco Moreno Montenegro (2014). En 2010, l'acteur, performeur et auteur équatorien reçoit une aide à la création dramaturgique du fond Iberescena. Ce fond est créé en 2006, lors de la rencontre à Montevideo des quatorze chefs d'État latino-américains en faveur du développement et de la circulation des arts scéniques en Amérique latine. À la suite de l'attribution de cette aide, Juan Francisco Moreno Montenegro rédige en 2011 sa pièce *Kay pacha*, publiée

aux éditions Paso de gato, en 2014. En 2012, il la met en scène, et en est le seul interprète. Il donne près de cinquante représentations de *Kay pacha* dans divers festivals, notamment à Bogota, Pasto, Medellín, Riohacha, Tuluá, Machala et Manta. Si le fond d'Iberescena est à la source de ce projet d'écriture, la thématique de la pièce, quant à elle, est inspirée de témoignages de jeunes collégiens kichwas, recueillis pendant près d'un an par l'auteur, alors qu'il organisait des ateliers de théâtre dans un village amazonien.

Kay pacha est une pièce en un acte, composée de huit scènes et d'une annexe comportant un mythe de la genèse du peuple kichwa d'Amazonie, les paroles d'une chanson intitulée *Ouvre-toi mon cœur* de Rosa Giove et un glossaire traduisant les mots kichwas présents dans le texte. Lors de la scène d'ouverture, une présence scénique danse, chante, fume, narre le mythe de la genèse du peuple kichwa d'Amazonie, et relate des exactions commises en Amazonie équatorienne. La seconde scène se déroule dans un collège où une adolescente, Margarita, décide de fuir, sans dire où, ni pourquoi. Un personnage nommé Maqui Puguj lui parle, mais Margarita ne semble ni le voir ni l'entendre. La scène suivante se déroule également dans un collège, cette fois, Johnny, un élève âgé de vingt-quatre ans, parle avec Jorge, un de ses professeurs intervenants. Il lui évoque les rituels chamaniques auxquels il a participé pour se libérer de ses cauchemars. Lors de la quatrième scène, Margarita est face à un personnage qui semble être un soldat, elle lui jure allégeance, mais celui-ci est grossier envers elle. À la scène cinq, Johnny raconte à Jorge son passé de combattant et comment il s'est enfui. Lors de la scène suivante Margarita et Maqui Puguj se parlent, se voient, il semble qu'ils soient alors prisonniers du même monde des morts, tout fait de gris. Margarita tente de se faire entendre de Johnny qui sent sa présence, à la scène sept. La dernière scène consiste, enfin, en un rituel chamanique orchestré par le sage Carlos et constitué de chants, de danses, et de fumée de tabac; rituel auquel participe Johnny et auquel assiste Margarita.

Le choix de cette pièce, en tant qu'étude de cas, est doublement motivé. Tout d'abord, Juan Francisco Moreno Montenegro appartient à une aire géographique et culturelle autre que le centre de la modernité/colonialité. Or, selon Enrique Dussel, la radicalisation de la notion d'extériorité permet de dégager le potentiel épistémique d'espaces culturels relativement extérieurs à la Modernité (Dussel, 2004), aptes à dévoiler la géo et la corpo-

politique de l'épistémologie dominante. Ce dévoilement étant au cœur du projet décolonial, il n'est alors pas anodin que le dramaturge choisi pour notre étude de cas soit équatorien et qu'il écrive et joue depuis l'Équateur. Le second constat est d'ordre esthétique. La pièce semble se substituer à la logique du drame, telle que nous l'avons précédemment définie. Lors de la scène d'ouverture de *Kay pacha*, une présence sur scène danse la danse traditionnelle kichwa. Puis la présence se fige et l'acteur s'adresse directement au public en se présentant comme comédien et en donnant son nom. Il entreprend alors de raconter la genèse du peuple kichwa. Il redevient présence, se met à nouveau à danser tout en exprimant son angoisse, dit des bribes de textes, et réalise une pantomime puis une marche de kathakali. Le reste de la pièce est formé de tableaux, sans liens logiques apparents les uns avec les autres, reposant sur une démarche de théâtre documentaire. Les répliques et monologues ne sont autres que des bribes de témoignages accolés les uns aux autres. L'absence de cohérence et de linéarité de la pièce ainsi que la *surprésence* du corps, nous empêche de qualifier ce théâtre de dramatique. La dénonciation de la fictionnalité du théâtre par l'intervention de l'acteur s'adressant directement au public, pourrait être qualifiée d'épique. Dans notre grammaire d'analyse eurocentrée, il semble que cette pratique soit un exemple type de distanciation brechtienne. Cependant, comme nous l'avons vu, par la cohérence de la fable conçue comme totalité, le théâtre épique conserve le modèle dramatique. La qualification de ce moment comme épique semble alors peu appropriée. Entre la *surcorporéité* par la danse kichwa, la pantomime et le kathakali, l'absence de linéarité et de cohérence tant sémantique qu'esthétique, ainsi que le goût pour l'anecdote vraie, le témoignage, tout nous porte à qualifier cette pièce de postdramatique. Mais n'est-ce pas le caractère eurocentré de nos catégories d'analyse qui influence notre dénomination? Si, certes, la pièce *Kay pacha* semble se soustraire à la logique du drame, le réitère-t-elle comme modèle? Et reproduit-elle l'épistémologie dominante? En somme, a-t-on affaire à une illusion de déplacement esthétique, ou à un réel déplacement épistémico-esthétique par rapport au drame moderne colonial?



Image 1 – Juan Francisco Montenegro, *Kay pacha*.
Source: Festival de Théâtre Alternatif de Bogota (2012).

Si la pièce de Juan Francisco Montenegro (Image 1) s'éloigne des codes esthétiques de la modernité/colonialité, elle ne réalise pas seulement une transgression formelle. Elle met en crise la modernité/colonialité dans ce qu'elle produit en termes de violence épistémique, linguistique et historiographique. Elle se soustrait, non seulement, à l'esthétique dominante, mais également à la matrice coloniale du pouvoir. Comment cette soustraction opère-t-elle? La fable, bien que fragmentaire, procède à une revalorisation épistémique de la culture kichwa, un des peuples amérindiens vivant dans la partie andine et amazonienne d'Équateur. L'un des personnages porte le nom de Maquipuhuj. Or, ce nom propre est, en kichwa, un nom commun qui désigne un esprit de la forêt, soufflant dans ses mains pour enseigner aux hommes les moyens de guérison. Le *maquipuhuj* est un *supay*, un des démons dotés de pouvoirs magiques dans la cosmovision kichwa. Dans la fable, le personnage n'est pas un guérisseur, mais un soldat mort au combat qui erre dans un monde parallèle, n'arrivant pas à rejoindre le monde des

morts. La fonction de guérisseur évoquée par le nom propre, est assurée par deux personnages, la présence scénique à la scène d'ouverture, et par Carlos lors de la dernière scène de la pièce. À la scène une, la présence entonne un *ícaro* de Rosa Giove, tout en répandant de la fumée de cigarette sur son corps. Rosa Giove n'est pas un personnage fictionnel. Elle est chirurgienne et chercheuse en médecines traditionnelles, au Pérou. Elle intègre à sa pratique de la médecine occidentale ses connaissances de la médecine traditionnelle amazonienne. Elle définit de la sorte l'*ícaro*:

Dans la forêt du Pérou, l'*ícaro* s'impose comme chant ou mélodie qui s'utilise durant les rituels [...] le chant chamanique est l'arme curative, la sagesse et le véhicule de l'énergie personnelle du guérisseur, le symbole de son pouvoir. L'action d'"icarer" implique de 'charger' avec le pouvoir du chaman un objet ou une potion, lui donnant une propriété spécifique pour transmettre au récepteur, nettoyage, protection, curation, ou pour influencer sa volonté. Cela se fait en chantant l'*ícaro* directement sur l'objet ou la substance transmetteuse. L'objet sera ensuite remis à l'intéressé, la substance ingérée s'il s'agit d'un liquide (potion) ou la fumée soufflée s'il s'agit de tabac 'icaré'. L'*ícaro* est une part fondamentale du savoir-faire guérisseur en Amazonie. Il résume les connaissances du chaman [...]. Comment fonctionnent les *ícaros*? Nous pourrions dire que de la même manière que les mantras dans les traditions orientales, ils agissent sur des centres énergétiques, à partir de vibrations sonores, modulant ainsi la fonction organique, et qu'il y a une connaissance subconsciente qui guide le chaman pour choisir l'*ícaro* adéquat en chaque circonstance (Giove, 1993, p. 7)².

Rosa Giove, milite pour un syncrétisme médical, et pour dés-eurocentrer la conception et les pratiques de la médecine:

Travailler dans cette région du Pérou sans prendre en compte la richesse de la Médecine ancestrale est impossible [...]. Il est nécessaire de changer la vision que notre culture nous a transmise et d'apprendre à voir d'une autre manière la relation de l'homme à la nature, acceptant que même si nous n'avons pas d'explication rationnelle, il y a une capacité médicale dans chaque personne (Giove, 1993, p. 27).³

En chantant dès la première scène un *ícaro* de Rosa Giove tout en soufflant du tabac *ícaré* sur son corps (Image 2), la présence scénique rend visible une pratique dépréciée et rejetée par la médecine moderne et en ce sens procède à une revalorisation épistémique. Cette scène de rituel chamanique rentre en écho avec celle qui clôture la pièce. Elle est réalisée par le sage Carlos qui aide un collégien, nommé Johnny, à se libérer d'un esprit.

Ce rituel comporte également un chant en langue traditionnelle et des curations par la fumée de tabac. Ces rituels de médecine ancestrale, ouvrant et clôturant la pièce, produisent un effet de bouclage (Vinaver, 1998), un mouvement circulaire dans la logique de construction de l'œuvre. Or, cette circularité renvoie elle-même aux mouvements de mains réalisés par la présence scénique et le guérisseur Carlos lors du rituel, pour répandre la fumée *ícarée* sur le corps à soigner. Cette mise en relief d'une pratique non-moderne de la médecine par la forme même de l'œuvre soutient alors une dynamique de revalorisation cognitive et épistémique de la culture kichwa.

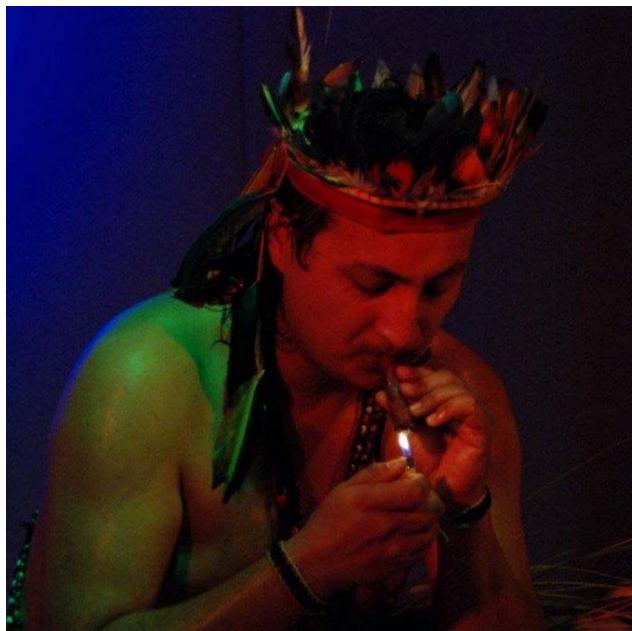


Image 2 – Juan Francisco Moreno Montenegro, *Kay pacha*.
Source: Festival de Théâtre Alternatif de Bogota (2012).

Sur le plan linguistique, la pièce de Juan Francisco Moreno Montenegro est saturée de termes kichwas, tant dans les didascalies, que dans les répliques des personnages. Ces termes sont introduits dans la langue castillane et traduits dans un glossaire en annexe. Cette intrusion linguistique est de l'ordre de la déconstruction du monolinguisme et est susceptible de décoloniser la pensée en produisant de nouvelles formes de connaissances. Si l'on pense dans la langue, penser entre deux langues permettrait de penser différemment, de déplacer l'épistémologie dominante. Historiquement, l'empire colonial et la langue impériale ont fonctionné de pair et la pensée *monotopique* assurant l'hégémonie épistémique occidentale est liée à un monolinguisme. Lorsque Las Casas définit les diverses formes de Barbarie, il fait reposer celle-ci sur une différence d'ordre religieux, linguistique et alphabéti-

que. Le barbare est celui qui n'a pas la même religion, la même langue et le même alphabet que celui qui s'octroie le droit de le nommer ainsi. La langue est donc au cœur de la classification raciale sur laquelle repose la différence coloniale. En 1492, l'année de la victoire finale du Royaume de Castille contre les Maures, l'année également de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, la reine Isabel d'Espagne demande au grammairien Nebrija l'intérêt d'établir la grammaire d'une langue vernaculaire. Celui-ci lui répond que la construction d'un empire se réalise par l'expansion des Lettres et non uniquement par le feu des armes (Mignolo, 2003). La constitution d'un empire colonial se réalise bien par l'imposition d'un monolinguisme. En insérant dans les didascalies et les répliques des termes kichwas, Juan Francisco Moreno Montenegro réalise alors un *bilenguaje* (Mignolo, 2003). Le *lenguaje* (Maturana; Varela, 1987) n'est pas seulement une langue, il s'agit de la manière particulière de vivre dans la langue, d'une praxis de la langue. Le *bilenguaje* est alors un déplacement hors des langues hé-gédoniques et impériales et une relocalisation dans la praxis des langues amérindiennes. Le *bilenguaje* est un moyen de libération de l'hégémonie épistémique véhiculée par le monolinguisme et en ce sens, il peut être rapproché de la pensée dialogique (Freire, 1993) visant à repenser les cultures académiques à partir de la multiplicité des connaissances, ignorée par le monolinguisme et la pensée *monotopique*. En réalisant un déplacement linguistique, la pièce de Juan Francisco Moreno Montenegro, s'extrait de l'hégémonie linguistique castillane et de la *monotopie* épistémique qu'elle produit.

Enfin, *Kay pacha* réalise une revalorisation et une réappropriation historiographique. La présence, à la scène d'ouverture de la pièce, raconte le mythe de la genèse du peuple kichwa, intitulée *Comment sont nés les ñawpa runa? Autour de nos origines*. Cette genèse raconte que le Dieu Yaya a créé les kichwas à partir de la terre modelée et que les démons ont tenté d'en faire de même, mais n'en avaient pas le pouvoir. Cette genèse contraste avec les premières histoires des cultures amérindiennes connues en Europe et narrées par des natifs alphabétisés par les Espagnols. L'alphanétisation n'a pas eu pour unique conséquence l'apprentissage d'une nouvelle grammaire, mais d'une nouvelle forme de lire, d'écrire et de raconter imposée par les colons. Les récits des natifs alphabétisés pour rendre compte et transmettre leur passé, s'en sont alors vus modifiés. Pour les historiographes espagnols,

l’alphabétisation était nécessaire pour toute écriture historiographique. S’ils ne niaient pas que les Amérindiens avaient des moyens de rendre compte du passé par des légendes orales ou par des représentations picturales, ils n’accordaient aucune valeur historiographique à ces moyens qu’ils jugeaient plus du côté de la croyance incohérente que de l’Histoire. Les Espagnols se sont désignés eux-mêmes pour prendre en charge, et mettre en forme le récit historiographique de ces peuples amérindiens, délégitimant toute manière, autre que la leur, de raconter l’Histoire. La présence scénique en portant à la scène la genèse du peuple kichwa réalise alors une réappropriation de la manière de se raconter et de prendre en charge sa propre histoire, loin des lignes directionnelles hégémoniques.

Conclusion

Une analyse dramaturgique de la pièce *Kay pacha* de Juan Francisco Moreno Montenegro, permet de prendre la mesure du déplacement épistémico-esthétique de l’œuvre, soutenant le projet artistique décolonial. La modernité/colonialité a ses corollaires esthétiques dramatiques: le drame et sa réaffirmation par le théâtre postdramatique. Cependant, des esthétiques se substituent à la grammaire du drame, à la rhétorique de la modernité et à la logique de la colonialité sur lesquelles il est fondé. Prendre conscience de l’existence de ces esthétiques, nous invite à penser la nécessité de refonder nos outils d’analyses dramatiques et scéniques eurocentrés, modernes et coloniaux. Cette refonte passe par la reconnaissance de leur localité dont la dissimulation est susceptible de reproduire un schéma colonial. Si ces outils d’analyses manquent les œuvres, remettant en cause la croyance selon laquelle la modernité/colonialité et ses formes esthétiques se seraient imposées unilatéralement, ils reproduisent également une violence épistémique et académique. C’est alors peut-être la confrontation à des esthétiques décoloniales, qui rend possible l’émergence de nouveaux outils théoriques et d’analyses sortant de la matrice coloniale du pouvoir.

Notes

¹ Dans la version en espagnol: “[...] articulando todas las formas históricas de control del trabajo en torno de la relación capital-trabajo asalariado”. Je traduis.

² Dans la version en espagnol: “En la selva del Perú se denomina ‘icaro’ al canto o melodía que utilizan los curanderos durante los trabajos rituales que realizan. [...] El canto shamánico es el arma curativa, la sabiduría y el vehículo de la energía personal del curandero, el símbolo de su poder. La acción de ‘icarar’ implica ‘cargar’ con el poder del shamán un objeto o pócima, confiriéndole alguna propiedad específica para ser transmitida al receptor, ya sea limpieza, protección, curación, daño o para influir sobre su voluntad. Esto se hace cantando el icaro directamente sobre el objeto o sustancia transmisor. El objeto será luego remitido al interesado y la sustancia ingerida en caso de líquidos (pócimas) o el humo soplado si se trata de tabaco icarado. El icaro es parte fundamental del quehacer curanderil de la Amazonía. Resume el conocimiento del shamán. [...]. ¿Cómo actúan los icaros? Podríamos decir que al igual que los Mantras en las tradiciones orientales, lo hacen sobre determinados centros energéticos, mediante vibración sonora, modulando así la función orgánica, y que hay un conocimiento subconsciente que guía al shamán a elegir el icaro adecuado a cada circunstancia”. Je traduis.

³ Dans la version en espagnol: “Trabajar en esta región del Perú sin tomar en cuenta la riqueza de la Medicina Ancestral es imposible. [...] Es, sin embargo, necesario cambiar la visión que nos ha dado nuestra cultura y aprender a ver de otra forma la relación del hombre con la naturaleza, aceptando que aunque no tengamos una explicación racional hay una capacidad medicatriz en todas las personas”. Je traduis.

Références

BROOK, Peter. **L'Espace Vide**: écrits sur le théâtre. Paris: Le Seuil, 2014.

DIDEROT, Denis. **Entretiens sur le Fils Naturel de la Poésie Dramatique Paradoxe sur le Comédien**. Paris: Garnier Flammarion, 2005.

DUSSEL, Enrique. **Liberación Latinoamericana y Emmanuel Levinas**. Buenos Aires: Editorial Bonum, 1975.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Dir.). **Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo**. Buenos Aires: UNESCO-CLASCO, 2000. P. 24-33.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidad e Interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. In: FORNET BETANCOURT, Raúl (Dir.). **Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. P. 65-102.

DUSSEL, Enrique. Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques. In: BOIDIN, Capucine; HURTADO LOPEZ, Fatima (Dir.). **Cahier des Amériques Latines**. Paris: Institut des hautes études de l'Amérique latine, 2009. P. 111-128.

FREIRE, Paulo. **Pedagogy of the Oppressed**. New York: Continuum, 1993.

GIOVE, Rosa. Acerca del icaro, o canto shamanico. **Revista Takiwasi**, Perú, Imago, Ano I, n. 2, p. 7-27, 1993.

LANDER, Edgardo. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico. In: LANDER, Edgardo (Dir.). **Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo**. Buenos Aires: UNESCO-CLASCO, 2000. P. 4-23.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris: L'Arche, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Trad. de Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

LIOURE, Michel. **Le Drame**. Paris: Armand Colin, 1963.

LYOTARD, Jean-François, **La Condition Postmoderne**. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

MATURANA, Umberto; VARELA, Francisco. **El Árbol del Conocimiento**. Santiago: Editorial Universitaria, 1987.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales / diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

MIGNOLO, Walter. **La Désobéissance Épistémique**: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité. Bruxelles: P.I.E Peter Lang, 2015.

MORENO MONTENEGRO, Juan Francisco. Kay pacha. In: CATANI, Beatriz (Dir.). **Dramaturgía de Iberescena**: antología. Mexico: Paso de Gato, 2014. P. 199-216.

NAUGRETTE, Florence. **Le Théâtre Romantique**: histoire, écriture, mise en scène. Paris: Seuil, 2001.

PLANA, Muriel. **Théâtre et Politique**: modèles et concepts. Paris: Orizons, 2014a.

PLANA, Muriel. **Théâtre et Politique**: pour un théâtre politique contemporain. Paris: Orizons, 2014b.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad- racionalidad. In: BONILLA, Heraclia (Dir.). **Los Conquistadores**. Bogota: Tercer Mundo, 1992. P. 437-447.

QUIJANO, Aníbal. Eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Dir.). **Colonialidad Del Saber y Eurocentrismo**. Buenos Aires: UNESCO-CLASCO, 2000. P. 122-151.

SZONDI, Peter. **Théorie du Drame moderne**. Bulgarie: Circé, 2006.

UBERSFELD, Anne. **Le Drame Romantique**. Paris: Belin, 1993.

VINAVER, Michel. **Ecrits sur Le Théâtre**. Paris: L'Arche, 1998.

Lilâ Bisiaux est doctorante en Arts du spectacle, sous la direction d'Emmanuelle Garnier à l'université Toulouse Jean Jaurès, en France.

E-mail: lila.bisiaux@hotmail.fr

Ce texte inédit, révisé par André Mubarack, est également publié en portugais dans ce numéro.

*Reçu le 14 décembre 2017
Accepté le 21 mars 2018*

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.