

La scène exprime le peuple

Julia Eilers Smith

Ce texte accompagne l'exposition

Une scène pour la rébellion

Commissariée par Julia Eilers Smith

Avec la participation de Wingston González, Clara Ianni, Onyeka Igwe, Bouchra Khalili, Amol K Patil, Naufus Ramírez-Figueroa, The Living and the Dead Ensemble et Ashes Withyman

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2023-2024)

18 novembre 2023 – 27 janvier 2024

« J'ai pensé qu'il y avait un message à transmettre et que ce message pouvait être transmis de manière plus large et plus accessible par le théâtre que par la poésie. La poésie, c'est un petit peu l'homme seul avec lui-même, et le théâtre, c'est un donner à voir, un donner à comprendre. Cela m'a paru la forme la plus adaptée à la nouvelle situation que je vivais, cet événement formidable qu'est la décolonisation des années 1960 [...] »

– Aimé Césaire¹

« La fonction du théâtre est de faire éclater nos peurs au grand jour ».

– Sylvia Wynter²

¹ Tiré du documentaire d'Euzhan Palcy (réalis.), *Aimé Césaire : Une voix pour l'histoire. Partie 3 La Force de regarder demain* [documentaire]. California Newsreel, 1994, 52 min.

² Traduit de l'anglais « The function of the theatre is to explode fears by bringing them out into the light of day. » Tiré de Sylvia Wynter, « An introductory essay to an adaptation of Federico García Lorca's *The House of Bernarda Alba* and an extract from the adapted play *The House and Land of Mrs. Alba* », dans *We Must Learn to Sit Down Together and Talk About a Little Culture: Decolonising Essays*, 1967– 1984, Leeds, Peepal Tree, 2021, p. 75.

La seconde moitié du 20^e siècle est souvent décrite comme une période marquée par l'ébranlement des empires coloniaux sous la pression des luttes pour l'indépendance et des aspirations à la liberté des peuples colonisés. Parmi les artistes, intellectuel-le-s et militant-e-s impliqué-e-s dans ces mouvements d'émancipation, un nombre d'entre eux-elles se sont tourné-e-s vers le théâtre populaire et radical afin de réclamer leur histoire et contribuer activement à la création d'une alternative politique au grand récit colonial. Conçues en ayant à l'esprit leur public immédiat, leurs présentations rompaient, dans la plupart des cas, avec le théâtre dit plus conventionnel de l'époque, abordant directement des préoccupations et des histoires locales qui touchaient leur auditoire.

Les artistes réuni-e-s dans l'exposition *Une scène pour la rébellion* portent un regard rétrospectif sur ces traditions théâtrales du 20^e siècle qui ont servi des luttes révolutionnaires. Se faisant l'écho de leurs revendications politiques, revisitant leurs pièces et leurs actions tombées dans l'oubli, ils-elles choisissent de prolonger le projet émancipateur de ces mouvements théâtraux dans le présent et de l'examiner à la lueur des enjeux politiques de notre temps.

L'exposition met en lumière une variété de groupes et de manifestations de théâtre de protestation, allant des performances militantes du théâtre Arena de São Paulo aux troupes ambulantes médiévales qui ont préfiguré le théâtre de rue radical contemporain. On y trouve le théâtre agitprop du Mouvement des travailleurs arabes

en France, un groupe de théâtre universitaire engagé pendant la guerre civile au Guatemala, des théâtres au service des mouvements anticoloniaux au Royaume-Uni et de la résistance ouvrière en Inde, et enfin, un collectif d'artistes de Port-au-Prince qui s'emparent du théâtre pour amplifier leurs cris de révolte. Ne se contentant pas de représenter ou de jouer leur rébellion, ces différents mouvements l'ont plutôt inscrite dans la réalité au moment même où elle se dessinait.

Afin de faire ressurgir ces voix dissidentes du passé, les artistes de l'exposition vont à la rencontre des protagonistes ou témoins de l'époque, exhument les archives lorsqu'elles existent, se rendent sur les lieux qui ont vu naître leurs idées et leurs actions, ou alors sont appelé·e·s à combler — par un travail de réécriture et d'imagination — les béances laissées par l'histoire officielle, le temps et les mémoires. Les œuvres exposées renouent ainsi avec la portée poétique et subversive de ces théâtres politiques, et réactivent leurs méthodes de résistance, de contestation, et de conscientisation pour repenser les luttes collectives d'aujourd'hui.

L'acte logé dans le corps

L'artiste Clara Ianni se plonge dans l'histoire de la compagnie de théâtre expérimental Teatro Arena de São Paulo et le contexte politique et idéologique qui a vu son émergence au Brésil dans les années 1950. Sa vidéo *Repetições* (Répétitions) (2017-2018) réactive une des pièces de la troupe à travers la mémoire et l'expérience vécue

d'un des acteurs de la distribution, Izaias Almada. Ce dernier est filmé alors qu'il tente de se remémorer la pièce de théâtre musicale *Arena Conta Zumbi* (Arena raconte Zumbi), dans laquelle il a joué en 1965. Cette pièce emblématique, dirigée par le célèbre dramaturge et théoricien brésilien Augusto Boal (qui fondera plus tard le Théâtre de l'Opprimé), et coécrite avec Gianfrancesco Guarnieri et Edu Lobo, a été la première à dénoncer le coup d'État militaire de 1964 au Brésil.

Arena Conta Zumbi raconte la résistance de Zumbi dos Palmares, une figure historique qui a mené la première révolte des esclaves brésilien·ne·s contre les colons portugais à la fin du 17^e siècle dans le Nord-Est du Brésil. Après sa représentation, la pièce a été condamnée par les autorités pour propagande communiste, falsification de faits historiques nationaux et déification de la rébellion des esclaves. Actif jusqu'en 1972, le Teatro Arena puisait régulièrement dans les récits nationaux de luttes passées pour aborder la quête de la liberté et s'opposer au régime despotique du Brésil durant la dictature militaire (1964-1985).

Plus de 50 ans après sa participation dans la pièce, Almada se retrouve de nouveau dans l'intimité du Théâtre Arena³. Il remonte dans ses souvenirs, convoquant la mémoire de son corps. On l'observe alors

³ La compagnie Teatro Arena de São Paulo a débuté en tant que collectif composé au départ de quelques diplômés universitaires. Sa mission était de créer un théâtre socialement engagé, réaliste, et peu coûteux, se distinguant ainsi des autres théâtres contemporains en mettant l'accent sur des œuvres d'auteur·e·s et de dramaturges nationaux. Implanté au cœur du quartier central de Vila Buarque à São Paulo, le Théâtre Arena se démarquait par sa configuration circulaire en forme d'arène, favorisant une interaction rapprochée avec le public. La salle avait une capacité d'accueil d'environ une centaine de spectateur·rice·s.

qu'il exécute des vocalises et des exercices de préparation, fredonne les mélodies de la pièce, tentant de se rappeler les paroles et les dialogues. Il s'efforce de reconstituer de manière approximative les rôles, les positions et les déplacements sur scène. La centralité du corps d'Almada dans la vidéo d'Ianni, seul dans l'espace scénique immersif de la boîte noire, n'a d'égale que l'absence du corps collectif et du public qui animaient ce même espace lors de la présentation de la pièce. À mesure que des fragments de souvenirs refont surface, le projet de transformation sociale du groupe, lui, apparaît de plus en plus lointain, étioilé par l'écoulement du temps.

Les contextes politiques répressifs instaurés par les gouvernements militaires, comme au Brésil après 1964, ont prévalu dans une grande partie de la région de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale entre les années 1950 et la fin des années 1990. En 1975, au cœur de la guerre civile guatémaltèque et sous le régime militaire soutenu par les États-Unis, un groupe d'étudiant-e-s en théâtre de l'Université Populaire du Guatemala a choisi de se mobiliser contre la violence et la censure dans leur pays. La troupe a monté une adaptation de la pièce de théâtre engagée d'Hugo Carrillo, *El corazón del espantapájaros* (Le cœur de l'épouvantail), datant de 1962. Cette reprise a suscité une vive controverse et déclenché une série de mesures répressives, notamment l'annulation des représentations, l'incendie du théâtre, des menaces de mort, et même l'assassinat d'un acteur de la distribution. Jusqu'à ce jour, aucune trace documentaire

de cette production de 1975 n'a été retrouvée, et le sujet lui-même demeure tabou au sein de la population.

Naufus Ramírez-Figueroa a pris connaissance de cet événement par l'intermédiaire de son oncle, qui tenait un rôle mineur dans la pièce à l'époque. Son témoignage a été une source d'inspiration pour l'artiste au cours des dernières années, l'incitant à concevoir des œuvres imaginant l'univers de la pièce censurée. Plutôt que de tenter de reproduire la version perdue, ces œuvres réinterprètent son message et ses significations, les insérant dans le paysage sociopolitique contemporain.

La série d'aquatintes *El corazón del espantapájaros* (2015) est l'une des premières résultant de cette recherche. Ramírez-Figueroa a produit des images illustrant divers personnages de la pièce, humains et non-humains, campés dans des champs de maïs, là où, selon le scénario original de Carrillo, les épouvantails symbolisaient les corps de dissident·e·s retrouvé·e·s sans vie. Depuis 1975, l'épouvantail est communément associé dans l'imaginaire populaire au cerf (que l'on voit représenté sur les aquatintes) dont le cœur, dit-on, est celui d'un colibri.

Les expérimentations de l'artiste autour de la pièce de 1975 l'ont éventuellement conduit à renouveler avec le format dramaturgique d'origine. Comme dans l'œuvre d'Ianni, la vidéo *Lugar de consuelo* (Lieu de réconfort) (2020) a été tournée sur le site même où la pièce

originale a été présentée, en l'occurrence l'Université Populaire du Guatemala. *Lugar de consuelo* s'inspire du scénario éponyme du poète et écrivain guatémaltèque Wingston González (un collaborateur de longue date de Ramírez-Figueroa), qui a réimaginé la pièce de Carrillo à travers cinq personnages principaux représentant les grands pouvoirs autoritaires : l'Oligarchie (la dirigeante suprême), l'Église (soumise à l'Oligarchie), le Président (un général militaire), le Garde forestier (obéissant aux ordres du Président) et l'Épouvantail (le rebelle assassiné).

Dans la vidéo, les personnages revêtent des costumes imposants qui leur confèrent leurs pouvoirs et leurs statuts sociaux privilégiés, mais qui entravent leurs mouvements et restreignent leurs expressions faciales et verbales. La réinterprétation de la pièce par González met en lumière la collusion entre les dirigeants, et dépeint des personnages ayant perdu la capacité de s'exprimer de manière cohérente. Dans l'exposition, le scénario de González est imprimé sur des feuilles d'acétate disposées sur une table transparente, créant ainsi l'effet de mots se fondant dans l'environnement, s'inscrivant en continuité dans la réalité. Par ce geste, González évoque l'état de vigilance constant et les stratégies d'invisibilité nécessaires dans un contexte de surveillance et de répression.

Les œuvres d'Ianni, de Ramírez-Figueroa et de González mettent en scène le corps comme un lieu de résurgence de la mémoire collective et sociale, servant d'antidote contre l'oubli systématique imposé par l'État envers des pans du passé.

Des montages d'histoires et de documents enfouis

Pour Amol K Patil, le théâtre et la performance sont des dispositifs de médiation et d'exploration à travers lesquels il rétablit des liens avec ses ancêtres proches et sa communauté. L'artiste provient d'une lignée de performeurs militants issus de la classe ouvrière : son grand-père, Gunaji Patil, était un poète et un compositeur *powada* (chants de protestation), tandis que son père, Kisan Patil, était un acteur et un dramaturge marathe avant-gardiste, décédé alors que l'artiste était encore enfant. Les pièces de Kisan Patil abordaient les conditions de vie des migrant·e·s ruraux en ville, la réalité des travailleur·euse·s dans les usines et l'oppression des Dalit·e·s.

Travaillant à partir des archives familiales qu'il a héritées, comprenant des scénarios, des enregistrements sonores, des documents photographiques et des témoignages, Amol K Patil se place dans le même cheminement des combats de son père et de son grand-père contre la discrimination de castes et l'exploitation des classes ouvrières. L'œuvre *Many Kilometres* (De nombreux kilomètres) (2019) de Patil réinterprète une pièce écrite par son père en 1982, relatant l'expérience aliénante d'un travailleur migrant dans une usine textile à Bombay à travers la correspondance par carte postale qu'il entretient avec sa femme restée dans un village du Maharashtra. Les enjeux soulevés par la pièce découlaient directement du contexte menant à la longue grève de dix-huit mois qui a paralysé à l'époque

l'industrie textile dans l'ouest du pays, touchant près de 250 000 ouvrier·ère·s qui réclamaient une meilleure rémunération et des avantages sociaux. Dans la vidéo *Many Kilometres, Several Words* (De nombreux kilomètres, plusieurs mots) (2019), l'artiste se met en scène devant la caméra reproduisant les gestes répétitifs du travail en usine et révélant un corps qui, graduellement, se confond avec la machine.

L'artiste Onyeka Igwe fait elle aussi appel à la mémoire des archives pour tracer un continuum de la résistance diasporique à Londres dans les années 1940 et repérer différents réseaux de solidarité. À l'époque, la ville était un foyer de militantisme nationaliste et panafricain pour de nombreux·ses activistes et intellectuel·le·s originaires des colonies caribéennes et africaines sous domination britannique, tels que Amy Ashwood Garvey, C.L.R. James, Kwame Nkrumah, George Padmore, Funmilayo Ransome-Kuti et Sylvia Wynter. La vidéo à deux canaux *History is an Endless Play* (L'Histoire est une pièce sans fin) (2023) imagine plus particulièrement la rencontre en 1947 à Londres de deux femmes de générations et de pays différents, engagées dans les mouvements de décolonisation. Ces deux personnages sont librement inspirés de Ransome-Kuti, la militante nigériane de renom, et de Wynter, écrivaine, dramaturge et théoricienne culturelle jamaïcaine. Partant du constat que le théâtre était un intérêt partagé par plusieurs de ces penseur·euse·s, Igwe envisage ce qui aurait pu se produire si ces deux femmes avaient

collaboré pour écrire une pièce de théâtre révolutionnaire avant l'accession à l'indépendance de leurs pays.

Dans la vidéo, l'artiste juxtapose un discours prononcé par une leader politique nigériane à Londres, soulignant le rôle des femmes dans la société, avec les idées d'une jeune activiste et organisatrice (Wynter était alors étudiante au King's College de Londres) sur le pouvoir du théâtre dans la lutte pour l'indépendance. L'œuvre met en exergue l'engagement actif des femmes noires à l'échelle internationale dans la dénonciation des systèmes d'inégalités instaurés par les puissances coloniales. Entrecoupée de prises de vues d'édifices historiques de Londres qui ont servi de lieux de sociabilité noire et de politisation révolutionnaire au 20^e siècle, *History is an Endless Play* documente également les conversations autour des archives et les répétitions avec Igwe et les acteur·trice·s en vue du tournage de la vidéo. Ce faisant, Igwe inscrit son travail de recherche au sein d'une généalogie d'engagement politique transnational et réinvestit le théâtre comme espace où d'autres narrations de l'histoire peuvent être imaginées et mises en pratique.

En suivant une démarche similaire, qui s'appuie sur des fragments documentaires et fait coïncider une variété de lieux et de temporalités, Bouchra Khalili reconstruit l'histoire méconnue d'un mouvement de théâtre agitprop des années 1970 en France et la met en dialogue avec des manifestations de résistance récentes. *The Tempest Society* (La Société de la Tempête) est le nom donné à une

troupe de théâtre composée de trois jeunes Athénien·ne·s qui s'inspirent des méthodes contestataires du collectif théâtral Al Assifa (« La Tempête », en arabe), associé au Mouvement des travailleurs arabes (MTA). Actif à Paris de 1972 à 1978, le théâtre d'Al Assifa utilisait des techniques telles que le « journal théâtral » prenant pour référence des faits d'actualité pour militer en faveur de l'égalité et de la reconnaissance des droits des travailleur·euse·s immigré·e·s. Leurs revendications incluaient l'obtention de statut légal, l'accès à un logement et le droit de travailler dans des conditions dignes pour toutes.

Dans la vidéo éponyme de 2017, les trois membres de *The Tempest Society* revisitent l'histoire de la troupe et du MTA à partir d'une panoplie de documents visuels et écrits, avec la participation du seul membre survivant de la troupe, Philippe Tancelin. Le groupe met en parallèle les dénonciations et revendications du MTA avec celles émanant du contexte spécifique de la Grèce entre 2011 et 2016, secouée par plusieurs soulèvements et crises politiques, économiques et humanitaires. Le groupe souligne les profondes convergences entre les manifestations du passé et celles plus récentes, se questionnant quant à la manière dont on hérite des histoires, en particulier lorsqu'il s'agit de mémoires fragiles qui n'ont pas été archivées, et la façon de les transmettre aux générations futures.

Alors que le MTA utilisait la performance théâtrale comme plateforme pour mettre en avant son combat et défier la répression, Khalili se saisit du théâtre comme un prisme permettant de réfléchir aux formes cinématographiques et à la construction de la narration visuelle.

Le théâtre au service de la pensée du présent

Certain·e·s artistes se tournent aujourd’hui vers les mouvements théâtraux qui ont jalonné les luttes pour l’émancipation du siècle dernier, les considérant comme points de départ pour réfléchir au potentiel du théâtre comme agent de perturbation et de transformation des conditions concrètes d’existence au présent. C’est le cas du collectif The Living and the Dead Ensemble, composé d’une dizaine de membres en provenance d’Haïti, de France et d’Angleterre, qui ont des horizons divers tels que la danse, le slam, le stand-up, la littérature et les arts visuels. Leur œuvre *The Wake* (La veillée) (2019 – en cours) est à la fois une vidéo, une pièce de théâtre et un assemblage des recherches en cours du collectif. Adoptant une perspective épistémologique influencée par la pensée spiraliste et la vision du temps circulaire, *The Wake* montre les membres du collectif qui récitent des textes tout en déambulant dans l’environnement urbain, souvent en suivant des trajectoires circulaires⁴. Ils-elles mêlent

⁴ Le spiralisme est un mouvement littéraire qui repose sur la métaphore de la spirale en tant que productrice de sens et mode de compréhension de la réalité. Fondé au milieu des années 1960 par Frankétienne, Jean-Claude Figolé et René Philoctète, durant la dictature des Duvalier, ce mouvement visait à rompre avec l’esthétique et l’écriture traditionnelles qui prédominaient dans le champ littéraire haïtien de l’époque.

leurs voix à celles de poètes et dramaturges du passé, tels que Frankétienne, Édouard Glissant et René Depestre. Les allers-retours entre le présent et le passé et les passages fréquents des performeur·euse·s d'un écran à l'autre contribuent à la structure polyphonique et chaotique de l'œuvre, prise dans un mouvement perpétuel.

De plus, l'œuvre s'inscrit conceptuellement dans l'espace du *Lakou*, un terme créole désignant la « cour » autour de laquelle « s'organise la vie et l'espace de la parole, du conte à la veillée mortuaire »⁵. Lieu pour se rassembler, prendre la parole et rendre hommage aux défunt·e·s, le *Lakou* crée un lien entre le monde des vivants et celui des morts.

Eux aussi à pied, parcourant la ville tout en récitant des textes, les « personnages-troubadours » imaginés par l'artiste Ashes Withyman dans le cadre de son projet de grande envergure intitulé *The Neanderthalish Proverbs* (Les proverbes néandertaliens) (2023 — en cours) répandent leurs messages d'insoumission et partagent leurs perspectives sur le monde au gré de leurs errances. Se concrétisant sous la forme d'une grande procession dans l'espace public, le projet se construit autour d'une trentaine de personnages et intègre des dialogues théâtraux, des chants et des compositions musicales discordantes. Cette approche reflète la démarche péripatéticienne

⁵ Olivier Marboeuf, communication par courriel, 13 septembre 2023.

adoptée par l'artiste ces dernières années (basé sur terme grec *peripatetikos*, signifiant « qui aime se promener »).

Les cortèges, parades et défilés sont des formes d'intervention populaire et de démonstration publique, qui ont fréquemment été utilisées comme moyens d'action directe et de revendication sociale. Le projet *The Neanderthalish Proverbs* s'inspire de diverses traditions théâtrales, allant des troupes de théâtre itinérantes médiévales au théâtre de rue radical des années 1960 (notamment le théâtre des Diggers de San Francisco), en passant par le théâtre de l'absurde et les traditions populaires telles que les charivaris ou le *mumming* toujours pratiqué à Terre-Neuve⁶. Les pièces sculpturales de Withyman présentées dans l'exposition sont fabriquées à partir d'objets trouvés, et servent d'accessoires militants – costumes, masques, bannières, décors, instruments de musique, entre autres. Ils sont destinés à être activés de manière intermittente par les performeur·euse·s. Ces objets s'inspirent de diverses formes de la culture populaire, faisant appel à l'humour, au détournement et à la parodie populaire pour transmettre leurs messages et engager la population dans une démarche de conscientisation et de politisation.

⁶ L'ancienne tradition du *mumming* a été introduite en Amérique, dans de nombreuses communautés le long de la côte atlantique, avec l'arrivée des colons. Elle consiste à se déguiser, former des cortèges, et visiter des maisons sans invitation pour chanter, danser, prendre un verre ou collecter des fonds. Cette coutume a lieu pendant la période des fêtes et rassemble des personnes de tous âges. Les déguisements sont généralement improvisés et hétéroclites. Au Canada, la pratique avait presque disparu au 19^e siècle mais a été ravivée ces dernières années, principalement à Terre-Neuve, où elle perdure. Le terme « mummer » fait référence aux mimes dans le théâtre anglais. Dale Jarvis, *Any Mummies 'Lowed In?: Christmas Mumming Traditions in Newfoundland and Labrador, Paradise*, Flanker Press, 2014.

Nés dans la résistance et porteurs de rébellion, évoluant de la rue à la scène et vice versa, les mouvements théâtraux cités et explorés dans l'exposition ont remis en question l'ordre établi et appelé à la mobilisation — souvent risquée — contre l'oppression de l'État, la montée de l'autoritarisme, le racisme et l'aliénation coloniaux, l'exploitation des travailleur·euse·s, la précarité des conditions matérielles, les discriminations et inégalités sociales. Les relectures minutieuses que les artistes en font aujourd'hui créent, quant à elles, un espace pour repenser le projet politique sous-jacent à ces expressions théâtrales, en exposant leurs limites, en leur ajoutant du sens, et surtout en mettant en évidence les traces indélébiles qui persistent dans le monde contemporain. Au-delà de la transmission de récits et des mémoires, de l'éveil des consciences ou de la réactivation de méthodes, les œuvres exposées tracent la voie vers de nouvelles généalogies de pensée et de contestation contre les injustices, tout en offrant des espaces de réflexion, de soutien et de guérison.