Grotesque et Modernité en crise dans le théâtre de Rafael Spregelburd

Nina Jambrina

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6787>

DOI : 10.4000/narratologie.6787

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Nina Jambrina, « Grotesque et Modernité en crise dans le théâtre de Rafael Spregelburd », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6787> ; DOI : 10.4000/narratologie.6787

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Grotesque et Modernité en crise dans le théâtre de Rafael Spregelburd

Nina Jambrina

- 1 Rafael Spregelburd (1970, Buenos Aires), auteur dramatique et metteur en scène argentin largement reconnu dans son pays et un des plus lus de sa génération au niveau international, sort pour plusieurs raisons du cadre proposé par ce séminaire sur Humour et Modernité, en tant qu'auteur longtemps et encore aujourd'hui qualifié de postmoderne bien que la rapide étiquette soit remise en question par l'auteur lui-même et doive l'être par nous aussi. Nous ne sommes donc pas exactement sur les mêmes questions de Modernité que celles de Balzac et encore moins celles des Anciens et des Modernes. Pourtant, il nous semble complémentaire d'étudier aujourd'hui l'humour grotesque qu'on attribue à un auteur contemporain tel que Rafael Spregelburd, à l'image de celui d'autres dramaturges latino-américains, et ainsi de prolonger la réflexion entre humour et modernité au XXI^e siècle depuis d'autres espaces que ceux qui ont traditionnellement le monopole des définitions.
- 2 Rafael Spregelburd appartient à une génération dite post-dictatoriale¹ qui, sans se constituer en mouvement homogène, opte dès ses débuts pour d'autres chemins que ceux pratiqués et légitimés par les générations antérieures. Si, depuis les années 60 et durant les régimes autoritaires, le théâtre argentin et, de manière relativement similaire, les théâtres latino-américains défendent l'idée d'un théâtre politisé et outil de critique sociale, le changement de conjoncture qui suit la dictature provoque un changement dans la conception du devoir théâtral. La définition de ce devoir se décentralise et se diversifie, intégrant des visions où le subjectif et l'esthétique retrouvent une légitimité. L'ambiguïté et la complexité prennent le pas sur les anciennes valeurs de vérité et d'explication. La désintégration et la mise en crise constituent une grande part de la recherche de ces dramaturges, alors très jeunes, qui doivent faire leur place au sein d'un système théâtral constitué. Notre auteur n'échappe pas au mouvement et choisit pour ce faire la voie humoristique. Cependant nous parlerons ici plus précisément d'une voie grotesque, tout

en considérant que la seconde a bien à voir avec la première, sans pour autant les confondre.

- 3 Arrêtons-nous un moment sur cette notion de grotesque complice de celle d'humour pour mettre en crise la dynamique moderniste qui, depuis le XVIII^e siècle, place le sujet et la raison comme valeurs suprêmes. Dans son article sur l'essence du rire², Baudelaire relève l'ambiguïté qui caractérise le grotesque, un type de comique qui mêlerait rire et angoisse, humour et étrangeté. Assistant à une représentation de clowns anglais, il définit le grotesque comme le comique absolu, lui attribuant un caractère critique et polémique pour la réflexion. Dans son dernier ouvrage, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman-théâtre-cinéma)*, Rémi Astruc revient sur l'importance de cette distinction du grotesque parmi les autres comiques dans la pensée de la modernité en poésie développée par le même Baudelaire. Le grotesque serait, selon Rémi Astruc, ce vecteur d'ambiguïté et de démesure qui correspond non pas à de simples effets de style mais qui participe à l'élaboration d'une vision du monde et d'une époque donnée. La Modernité rationaliste se verrait alors minée par le doute et l'incompréhensible qui surgissent face à l'étrangeté du monde et ses changements de fin de siècle. Le grotesque dans les arts déploie alors tout son potentiel pour répondre à ces changements. Sans vouloir simplement les résoudre, le grotesque propose une première approche de ces changements par la représentation pour, dans un deuxième temps, permettre leur intégration dans l'esprit des lecteurs, spectateurs et artistes en contact et leur appropriation par eux-mêmes. Le milieu et la fin du XIX^e siècle revendiquent donc une autre modernité critique nourrie principalement de la philosophie nietzschéenne, qui porte en elle les graines des crises futures, crises du sens, du sujet et du langage qui ont clairement aujourd'hui à voir avec la pensée postmoderne développée par Lyotard, Deleuze, Foucault entre autres dans la seconde moitié du XX^e siècle.
- 4 Le grotesque relevé par Baudelaire et impliqué dans ces transitions de mentalité nous sert ici de fond imaginaire pour penser la présence d'un grotesque à la fin du XX^e siècle. Il ne s'agit certainement pas de démontrer l'existence d'un grotesque comme genre mais d'éléments qui, contre une dynamique de modernisation, favorisent le processus d'une désintégration du sens pour ouvrir un espace réel de questionnement. Si l'humour reçoit parfois des critiques pour sa passivité et sa tendance à la confortable mise à distance, l'attitude grotesque serait plutôt ici un corps à corps avec la matière et le langage afin de provoquer l'inquiétude en même temps que l'autodérision, et faire l'expérience des certitudes dans un même mouvement parodique des plus traditionnels.
- 5 D'autre part, les traits grotesques du théâtre de Rafael Spregelburd, synonymes d'autodérision de la propre culture argentine et de parodie des classes sociales et culturelles marquées, ne sont pas totalement nouveaux dans la culture théâtrale argentine. Ici, il faut remonter au cousin du Sainete espagnol et de la tradition comique italienne, le *Sainete criollo* qui naît en Argentine entre le début et la moitié du XX^e siècle pour arriver à ce que l'on appelle le grotesque *criollo* très présent dans la littérature et les arts argentins. Armando Discépolo lui donne ses lettres de noblesse avec la pièce *Mateo*, représentée pour la première fois au cours de l'année 1923. Alors que le *Sainete criollo* penche d'abord du côté du festif et du comique farcesque autour de personnages migrants stéréotypés qui réussissent économiquement, le *Sainete* évolue au fil du temps vers un sentiment plus tragique de l'expérience migrante et de la négation de la réalité présente qu'elle implique. L'étouffement et l'enfermement deviennent des situations fréquentes qui mènent à la mort souvent misérable des personnages. Le grotesque *criollo* hérite de

cette vision du monde sans transformation possible, ni futur, une vision qui, en même temps qu'elle se désolait de cette réalité, apprend à en être toujours très critique à travers l'humour noir. La déconstruction critique qui s'opère dans le théâtre de Spregelburd est baignée par cette même ambiguïté d'une tradition farcesque qui devient grotesque et menaçante au fil des parodies.

- 6 La production dramatique de Rafael Spregelburd s'inscrit directement dans ce grotesque-matière à la fois international et très régional, qui travaille son époque et sa culture. Il écrit justement une *Héptalogie de Hieronymus Bosch* composée de sept pièces, qui font écho aux sept péchés capitaux du tableau du peintre hollandais. Pour l'auteur argentin, Bosch arrive à capter dans ce tableau l'ordre ou plutôt le désordre d'une époque qu'il assimile à notre fin de siècle. Il développe ici l'idée d'un ordre ouvert commun :

Je travaille sur l'idée d'un ordre ouvert, sur la sensation que lorsque Bosch peignant son tableau l'ordre médiéval touchait à sa fin [...] Bosch dessine, d'une manière évidente, comment cet ordre commence à saigner. Je propose l'idée que nous vivons dans un ordre ouvert, ainsi les valeurs qui organisent nos perceptions sont en crise³

- 7 *La Modestie* (1999), *L'Extravagance* (2001), *L'Inappétence* (2002), *La Stupidité* (2003), *La Panique* (2004), *La Paranoïa* (2007), *L'Entêtement* (2009) sont les sept pièces de la série écrites au cours de cette dernière décennie, en même temps que de nombreuses autres pièces et mises en scènes de Rafael Spregelburd⁴. La relation entre la pièce théâtrale et le péché est dans chaque cas implicite puisqu'il ne s'agit pas d'illustrer un thème. Comme dans le tableau *Les Sept Péchés capitaux*, chaque unité compose un réseau d'échos et de références qui finissent par déployer un univers et organiser un langage propre. Ces œuvres sont faites d'excès, de grossissement, de déformation, d'effet de contradiction et de rupture de causalité qui rendent singulière la poétique *patchwork* de l'auteur. En effet, à l'image du reste de sa production dramatique, il est facile dans ses pièces de repérer les références aux genres de la telenovela, la science-fiction, le vaudeville, le polar ou encore la mauvaise série B. Pourtant au moment où les catastrophes et les accidents envahissent la scène, la situation déborde et déforme étrangement ces références. On est donc seulement un moment dans la parodie des personnages stéréotypés, des dialogues types et des scénarios hollywoodiens à rebondissements. Un moment de répit et l'auteur terroriste détourne rapidement les matrices fictionnelles des genres établis et brouille les références à force de superpositions incongrues. Prenons pour exemple de la démesure extrême qui caractérise les œuvres de Rafael Spregelburd cette liste des personnages qui ouvre la pièce *Bizarra*⁵.

8 PERSONNAGES

9 **Velita**

Candela

Wilma Bebuy, belle-mère de Velita

Alba Bebuy, belle-soeur de Velita

Felicia Auster, soeur d'Encarnacion Auster

Encarnacion Auster, vrai nom de Agnetha Fältskog

Alvaro Aluche, patron de la viande

Washington Ureta, employé de la chambre froide

Alberto Pierri Macao, homme d'affaires et Señor del Dans

Colonel Sébastien Pierri Macao, garde républicain, apprenti militaire

Abelarda Ritchie de Pierri Macao, ex conseillère municipale de l'UCéDé (droite)

Franco Setubal, propriétaire du PH
Encina Moron, nouvelle femme de Franco
Genoveva Setubal, petite aveugle, fille de Franco
Gustavo Vélez, Chef du Personnel
Yeny Benitez, femme de Vélez et petit opérateur politique du quartier au service de Chiche Duhalde
 Commissaire Mayers,
Agent Julio Osvaldo Tramutola,
Amelia Batin, bonne des Auster
Anibal Escobar, artiste visuel
Dubian Auster, fils de Felicia et Giancarlo
Huguito Capriota, syndicaliste
Trisha Hinge, artiste plastique
Bizarra, la petite étoile
Mona Zucker, vedette, maîtresse d'Alvaro Aluche
Mona Zucker 2, espion israélien travesti en diva
Professeur Liliana Machuca de Fergusson, directrice du Musée des Arts Décoratifs
Magnifica Panda, tueuse à gages
Promo, employée de la chambre froide
Docteur Olof Norén, psychothérapeute suédois
Eli, traductrice suédoise
Agent Mélina Trelles
Agent Norberto Suardi
Agent Reuter
Agent Costa
Agent Ernesto Varchausky
Agent Fuscatti, déguisé en « Dandy Swing »
Agent Paluzzi
Agent Martinez
Agent Alonso
Agent Ingrid
Agent Hernandez
Agent Yamil Mirabal, gardien de prison
Soeur Piedad
Soeur Lucrèce
Soeur Fiona
Soeur Trini,
Sister Gladys, religieuse écossaise
Satan
Gott
Petite fille strabique
Docteur Szpunberg
Björn Ulvaeus, le blond d'ABBA
Benny Andersson, le brun d'ABBA
Anni-Fryd Lyngstad, la brune d'ABBA
Giancarlo Piana, père de Dubian
Maître Gourdin, Juge de la Nation
Procureur

Marcel, secrétaire du tribunal
Garde républicain Gorostiaga
Etalon, détenu
Jorge Dubatti
Paola Motto
Javier Daulte
Agustín Daulte
Molly Garland, journaliste de CNN
Johnny Prescott, journaliste de CNN
Ruda Moron, fantôme, mère d'Encina
America Moron, fantôme, grand-mère d'Encina
Infirmière
Petite fille inoffensive 1
Petite fille inoffensive 2
Susana Lastrí, cousine d'Encina
Jessica, danseuse
Betiana, danseuse
Dudi, danseuse
Annabelle, danseuse
Rosa Lozano, agent immobilier
Mini
Veronica Pérez, participante à « Miss Tannerie »
Mora Tano, participante à « Miss Tannerie »
Shakira, espion israélienne
Cecilia Roviro, employée de la banque Tornquist
Rox, secrétaire de Roviro
Ayelén, maman d'Huguito
Félix, compagnon d'Ayelén
Tito Corazon
Mirta Busnelli
Beija
Mae
Pai
Nani, employée uruguayenne de Buquebus
Lourdes, fan
L'inscrustée
Traductrice Espagnole
Soprano
Violoncelle Baroque
Guitare Baroque
Vendeuse Carioca
Taureaux Brésiliens
Voleurs Brésiliens
Chauffeur d'Ambulance
Veronica, assistante de direction
Agent Israélien, sécurité aéroport
Neruda, animateur du Club Med
Naufragé Russe

Capitaine du « Queen Anna

Invité 1 Invité 2

Bande de Pompiers Volontaires de Lujan

- 10 Personnages de pure fiction ou inspirés de personnes réelles, les sources sont infinies renvoyant à des univers non seulement différents mais très souvent contradictoires. Le lecteur devine ici qu'il s'agira d'une grande fête où sa propre endurance créative est en jeu. Les personnages ne sont qu'un exemple de cette diversité au sein des œuvres en question. La temporalité et l'espace sont sujets à la même fragmentation et distorsion par la fiction. Effets de simultanéité, de répétition, de mise en abyme qui ne s'occupent pas de savoir comment cela prendra forme en scène. L'auteur explore sans répit les formes textuelles et, dans un deuxième temps, scéniques⁶ pour partager sa vision fragmentaire et ludique de la réalité :

Ma perception de la réalité est fragmentaire. Je crois que le rythme de la pensée est fragmentaire. Le déroulement du récit comme continuum, comme une série de causes et effets est une invention fictive. Je n'accuse pas cette forme de construction mais à moi elle me semble traîtresse. Je préfère que le pont elliptique soit une construction du lecteur/spectateur. Ma perception du temps est absolument influencée par le montage ciné. Une situation est dramatique quand elle garde en elle la possibilité du changement d'état⁷.

- 11 Dans une telle tornade fictionnelle, le sens est donc volontairement balancé au hasard du jeu collectif qui se crée avec le spectateur. A travers ce brouillage du sens, l'auteur nous oblige au déplacement des habitudes spectatrices passives et cela à partir des mêmes références que partagent les réseaux médiatiques, populaires et consuméristes, favorables à cette passivité. La critique parodique n'est donc pas directe car elle laisse à chaque spectateur la liberté d'interprétation se refusant au même dogmatisme que ceux qu'elle vise. Ainsi, les finals des pièces ne posent pas plus de bases pour la compréhension et relèvent souvent d'un « délire des événements⁸ » qui peut devenir apocalyptique ou se résoudre comme simple rêve, hallucination ou encore digression de l'auteur. Le déroulement et sa résolution importent peu. L'expérience de l'étrangeté et du grotesque au sein même de la pièce prime.
- 12 Le langage est finalement le principal coupable de ces détournements labyrinthiques en même temps que le premier visé par cette expérience grotesque. Rafael Spregelburd, traducteur, passionné de linguistique et philosophie du langage, s'efforce toujours dans ces textes de mettre à l'épreuve le langage à partir d'une réinvention de celui-ci ou d'un déplacement du regard. Chaque projet est un nouveau dictionnaire à force d'inventions, d'amalgames volontaires et de réactualisations de termes ou de langues en désuétude. L'effort réside à mettre en évidence la complexe relation, dans notre vie quotidienne et publique, entre la réalité et les mots qui la nomment. L'importance quelque peu absurde que prend le langage dans notre conception du monde est ici claire dans la mesure où il détermine la complexité de nombre des personnages, des situations et des actions. Il s'agit le plus souvent de créations linguistiques éphémères et interchangeableables qui se désintègreront au moment de révéler leur nature fictive. Les parodies grotesques et toujours étranges des discours types (scientifique, professeur, linguiste, enquêteur, politicien, amoureux) vident l'apparente solidité et légitimité du sens. Les intrigues deviennent les propres syntagmes d'une longue phrase que serait l'histoire de la pièce. Multiples, interchangeableables, supprimables, elles sont donc les éléments d'une grammaire spregelburienne qui ne prétend pas plus qu'ouvrir un espace critique et ludique. Le langage ici désacralisé apparaît comme un dispositif au potentiel créatif infini mais pas

plus réel ni sérieux que l'imagination. Dans une dynamique d'autodérision, l'auteur essaye de dénouer les fils du piège linguistique dans lequel nous sommes immergés et duquel nous pouvons difficilement sortir. Mieux vaut donc en rire qu'en pleurer.

- 13 La postmodernité prend clairement un autre sens ici quand la mise en crise et la déconstruction sont l'occasion d'une réélaboration ludique et d'une réappropriation des éléments aliénants comme peuvent l'être la culture, le langage, l'idéologie du progrès et du moderne. Le grotesque est un élément chez Spregelburd qui fait le lien entre la tradition humoristique portègne⁹ au croisement des questions de globalisation et d'identité moderne et les nouveaux enjeux internationaux d'une dramaturgie de tournant de millénaire. Le théâtre de Rafael Spregelburd est bien placé selon nous pour ouvrir des pistes de réflexion sur les formes et les fonctions du rire à l'heure de penser la modernité post 2000.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie critique

Astruc Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman-théâtre-cinéma)*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp Essentiel », 2010.

Baudelaire Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

Dubatti Jorge, *El Nuevo teatro de Buenos aires en la pos dictadura (1983-2001)*, *Micro poética I*, Buenos aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

Pellettieri Osvaldo, *El sainete y el grotesco criollo, del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

Spregelburd Rafael, « La dramaturgia como metalenguaje », interview réalisée par Alicia Aisemberg, *Teatro XXI*, n. 5, 1997, p. 96. Traduction de l'auteure de cet article.

Rafael Spregelburd en français

Les Restes de l'hiver, trad. de Suarez Dorothée, in Argentine – Écritures dramatiques d'aujourd'hui, Arles, Actes Sud, 1999, p. 143-171.

La Paranoïa, trad. de Di Fonzo Bo Marcial & Pisani Guillermo, Paris, L'Arche, 2009.

L'Entêtement, trad. de Di Fonzo Bo Marcial & Pisani Guillermo, Paris, L'Arche, 2011.

La Lucidité, trad. de Di Fonzo Bo Marcial & Pisani Guillermo, Paris, L'Arche, 2012.

Buenos Aires, trad. de Pisani Guillermo y Maillet Pierre, inédit, L'Arche.

La Panique, trad. de Di Fonzo Bo Marcial et Pisani Guillermo, inédit, L'Arche.

Bizarra, trad. Di Fonzo Bo Marcial et Pisani Guillermo, inédit, L'Arche.

La Connerie, trad. de Di Fonzo Bo Marcial et Pisani Guillermo, inédit, L'Arche.

NOTES

1. Période (1983-2001) définie par le théoricien-critique argentin Jorge Dubatti allant de la fin de la dictature en Argentine à la dite crise financière qui touche le pays au début des années 2000, période qui peut relativement se généraliser au Chili et à l'Uruguay pour ce qui est de la production dramaturgique. Voir Jorge Dubatti, *El Nuevo teatro de Buenos aires en la pos dictadura (1983-2001)*, *Micro poética I*, Buenos aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
2. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 540.
3. Rafael Spregelburd, « La dramaturgia como metalenguaje », interview réalisée par Alicia Aisemberg, *Teatro XXI*, n. 5, 1997, p. 96. Traduction de l'auteure de cet article.
4. Voir *Fractal* (2000), *La Escala humana* (2001), *Un Momento argentino* (2002), *Bizarra* (2003), *Cucha de almas* (2005), *Lucido* (2006), *Acassuso* (2007), *Bloqueo* (2007), *Buenos Aires* (2010), *Todo* (2010), *Apátrida, dos cientos años y unos meses* (2011), *Spam* (2013).
5. Spregelburd Rafael, *Bizarra*, trad. de Pisani Guillermo et Maillet Pierre, manuscrit inédit transmis par les éditions de L'Arche. On pense à l'écriture et au montage du phénomène *Bizarra* (2003), projet titanesque d'un texte de 500 pages qui fut la première telenovela théâtrale, présentée en dix spectacles-épisodes.
6. Selon les pièces ces deux temps sont plus ou moins les mêmes puisqu'en effet le travail d'écriture se fait aussi à partir des acteurs avec qui l'auteur travaille au sein de sa compagnie El Patron Vasquez.
7. Rafael Spregelburd, « La dramaturgia como metalenguaje », interview réalisée par Alicia Aisemberg, *Teatro XXI*, n°5, 1997, p. 96. Traduction de l'auteure.
8. Titre du dernier tableau de la pièce *La Paranoia*, trad. Marcial Di Fonzo Bo et Guillermo Pisani, Paris, L'Arche, 2009.
9. De la région de Buenos Aires.

RÉSUMÉS

A travers son traitement grotesque de l'action dramatique et ses univers fictionnels délirants, le théâtre de Rafael Spregelburd propose un questionnement ludique et comique de la modernité. L'air de rien, la parodie des dialogues et des personnages stéréotypés nous plonge vite comme spectateur/lecteur dans le brouillage du sens et l'ambiguïté entre rire et cruauté. Comme un des représentants le plus international de sa génération, le dramaturge argentin Rafael Spregelburd use des codes très propres à la tradition théâtrale de Buenos Aires et en même temps parle un langage nourri des inquiétudes de la dramaturgie contemporaine internationale. L'humour grotesque semble un point de rencontre entre ces deux dimensions et un détour efficace pour une nouvelle critique de cette modernité.

Con un tratamiento grotesco de la acción dramática y unos universos ficcionales delirantes, el teatro de Rafael Spregelburd propone un cuestionamiento lúdico y cómico de la modernidad. Sin parecer, la parodia de los diálogos y de los personajes estereotipados llevan rápidamente a los espectadores/lectores al vaciamiento del sentido y a la ambigüedad entre risa y crueldad. Como

representante seguramente el más internacional de su generación, el dramaturgo argentino Rafal Spregelburd usa de los códigos muy propios a la tradición teatral argentina de Buenos Aires y habla a la vez un lenguaje nutrido de las inquietudes dramáticas contemporáneas internacionales. El humor grotesco parece un punto de encuentro entre las dos dimensiones y un desvío eficaz para inventar una nueva crítica de la modernidad.

INDEX

Index chronologique : XXI^e siècle

Index géographique : Amérique Latine, Argentine, Buenos Aires

Mots-clés : dramaturgie latino-américaine, grotesque, post-dictature, postmodernité, langage

AUTEUR

NINA JAMBRINA

Doctorante en Arts du Spectacle au sein du laboratoire LLA CREATIS à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, Nina Jambrina s'intéresse aux enjeux et tensions des dramaturgies latino-américaines contemporaines. Entre la France et la Colombie (Universidad Nacional, Bogotá), elle mène un travail de recherche au plus près des dramaturges colombiens et latino-américains et participe aux rencontres académiques qui accompagnent nombre des festivals de théâtre du continent.