



HAL
open science

Carlos Rehermann vs Sandra Massera : donner corps au texte de théâtre

Cécile Braillon-Chantraine

► To cite this version:

Cécile Braillon-Chantraine. Carlos Rehermann vs Sandra Massera : donner corps au texte de théâtre. P.I.E Peter Lang. Théâtre contemporain dans les Amériques - Une scène sous la contrainte, 10, , pp.193 - 209, 2015, Trans-Atlántico, 978-2-87574-250-6. hal-01404472

HAL Id: hal-01404472

<https://hal.science/hal-01404472v1>

Submitted on 28 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carlos Rehermann vs Sandra Massera :
donner corps au texte de théâtre

Cécile Chantraine Brailon
Université de Valenciennes – CECILLE EA4074 – Lille Nord de France

Cette étude a pour objet le travail de collaboration entre le dramaturge Carlos Rehermann (Montevideo, 1961) et la metteuse en scène, Sandra Massera (Montevideo, 1959), à partir de l'analyse de la pièce *Prometeo y la jarra de Pandora* et sa représentation au théâtre du Galpón de Montevideo à la fin de l'année 2005.

En nous basant sur différents éléments (captations vidéo, édition du texte de la pièce, interview) qui documentent aujourd'hui cette œuvre théâtrale, il s'agira de comprendre comment le travail de mise en scène est sciemment pensé comme une adaptation, un approfondissement, voire un prolongement du texte de théâtre pour que ce dernier puisse atteindre une véritable intensité dramatique.

Architecte de formation, Carlos Rehermann est un écrivain et un journaliste célèbre en Uruguay : il présente, entre autres depuis quelques années, un programme de télévision dédié à la culture, intitulé *La habitación china*¹, où il interviewe des personnalités reconnues des mondes intellectuel et artistique uruguayen. Il est l'auteur de plusieurs récits² et de nombreuses pièces de théâtre³ dont la totalité a été mise en scène par Sandra Massera. Comme Carlos Rehermann, cette dernière est dramaturge⁴ : elle est l'auteur d'une dizaine de pièces et a obtenu le prix Juan Carlos Onetti en 2013 pour son texte intitulé *Hotel blanco*⁵. Cependant, à l'heure actuelle, ce sont ses activités en tant qu'actrice et metteuse en scène (elle est diplômée depuis 1984 de l'*Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático*)⁶ qui, curieusement, sont principalement connues en Uruguay.

La collaboration théâtrale entre Carlos Rehermann et Sandra Massera remonte environ aux années quatre-vingt-dix, à partir notamment de la fondation de la compagnie indépendante, le *Teatro del Umbral*, que la metteuse en scène crée en 1998. Le *Teatro del Umbral* se veut, comme l'indique le site internet de la compagnie, le fruit d'une réflexion et de recherche sur les pratiques théâtrales et scéniques, qui intègre à la fois des dramaturges, des scénographes et différents praticiens de théâtre. L'accent est mis, d'une part, sur le choix de textes à « haute portée symbolique » qui sous-tendent un travail de mise en scène important et, d'autre part, sur le refus d'une méthode unique de travail, donc sur le renouvellement systématique des pratiques scéniques pour chaque nouvelle création dramatique⁷. Cette initiative conjointe a débouché sur la représentation d'une dizaine de spectacles environ, dont certains ont fait l'objet de tournées en

¹ Émission diffusée sur TV Ciudad (Montevideo) chaque vendredi soir à 21h.

² En tant qu'auteur de récits, il a publié *Los días de la luz deshilachada* (1991), *El robo del cerro Wharton* (1995), *El canto del pato* (2000), *Dodecamerón* (2008), *180* (2010).

³ Il a également écrit le texte des pièces : *Conferencia del explorador* (1992), *Congreso de sexología* (1999), *Minotauros* (2000), *A la guerra en taxi* (2002), *Basura* (2006), *El examen* (2008), *Recto/verso* (2010), *Black Jack, el último juego de Florencio Sánchez* (2013). Il a reçu plusieurs distinctions en Uruguay : en 2002, le Prix Florencio Sánchez du Meilleur Texte d'Auteur National pour *A la guerra en taxi* ; en 2008, le Prix National de Littérature et le Prix Cofonte pour *El examen*.

⁴ Sandra Massera est l'auteur de *El castigo, las muertas de Yan Zi* (2003), *La prueba del vaso de agua* (2003), *La mujer copiada* (2006), *No digas nada, nena* (2008), *Locas* (2009), *Un muñeco sin cara* (2010), *1975* (2010), *Futuro perfecto* (2011), *Los fantasmas de la calle Obes* (2011), *Hotel Blanco* (2013).

⁵ Ce prix lui donne l'opportunité de mettre en scène et représenter le texte *Hotel Blanco* au théâtre Solis de Montevideo, dans la salle Zavala Muniz, à partir du mois de septembre 2014.

⁶ Sandra Massera enseigne d'ailleurs à la EMAD, école fondée en 1949 par la metteuse en scène catalane Margarita Xirgu, amie et collaboratrice de Federico García Lorca.

⁷ Site internet du Teatro del Umbral : www.bibliotecah.org.uy/teatro/, consulté le 13 décembre 2013.

province et à l'étranger. La collaboration entre Carlos Rehermann et Sandra Massera, constitue ainsi l'une des figures de proue du renouveau dramatique de la post-dictature en Uruguay, aux côtés de personnalités tout aussi reconnues dans le pays et à l'étranger tels que Mariana Percovich⁸, Roberto Suárez⁹, Sergio Blanco¹⁰ et Gabriel Calderón¹¹ entre autres.

La collaboration entre les deux artistes est ouvertement revendiquée par le dramaturge et la metteur en scène. La publication de *Prometeo y la jarra de Pandora* aux éditions Artefacto¹² combinant à la fois le texte de Carlos Rehermann et les notes de mise en scène et de direction d'acteurs de Sandra Massera est révélatrice de cette association créative. Il faut préciser par ailleurs que Carlos Rehermann a participé, en amont, à la conception de ce livre, à la demande de Martín Fernández¹³, directeur de la maison d'édition, qui souhaitait se lancer dans la publication de textes de théâtre :

« Moi je lui ai donné mon avis: ce serait un échec financier. Mais il y avait une possibilité de créer une valeur ajoutée qui pourrait susciter l'intérêt des centaines d'étudiants en théâtre, qui n'achèteraient jamais un texte d'auteur uruguayen sauf si ce texte était accompagné des commentaires des metteurs en scène. J'avais vu les journaux de mise en scène et carnets de notes que Sandra tenait lors de ses répétitions et il me semblait qu'il était intéressant de superposer les deux textes. Je me souviens lui avoir dit, en outre, qu'il devait lancer une collection de quelques dramaturges et metteurs en scène simultanément, comme pour inciter à acheter l'ensemble. »¹⁴

Selon Carlos Rehermann, ce type d'édition ne pouvait être rentable et susciter l'intérêt de lecteurs potentiels que si le texte de l'auteur était publié avec les notes de mise en scène. Le livre qui a vu le jour par la suite va en réalité au-delà du projet initial : il s'agit d'un petit ouvrage agrémenté de plusieurs éléments qui permettent de se faire une idée de ce qu'ont pu être la genèse

⁸ Mariana Percovich (Montevideo, 1963) est metteur en scène et dramaturge (notamment *Te casarás en América*, 1995 ; *Yocasta, una tragedia*, 2003 ; *Pentesilea*, 2011). Elle fait partie de la compagnie Complot avec Gabriel Calderón et Sergio Blanco entre autres. Elle enseigne à la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo : elle en est la directrice depuis 2012 pour la seconde fois.

⁹ Roberto Suárez est un acteur, metteur en scène et dramaturge uruguayen. Depuis sa première pièce, *Las fuentes del abismo* (1992) jusqu'à la dernière qui a fait l'objet d'une tournée internationale, *Bienvenido a casa* (2013), Roberto Suárez a écrit et dirigé environ une dizaine de spectacles dont il est l'auteur.

¹⁰ Sergio Blanco (Montevideo, 1971) est dramaturge et metteur en scène. Il a obtenu en 1993 le prix uruguayen Florencio Sánchez de la révélation théâtrale, ce qui lui a permis de venir étudier la mise en France où il demeure définitivement depuis 1998. Il est l'auteur d'une dizaine de pièces de théâtre depuis *La Vigilia de los Aceros o la Discordia de los Labdácidas* (1998) jusqu'à *Tebas land* (2013). En mars 2013 il est nommé Directeur Artistique du projet européen Crossing Stages, projet à l'initiative de l'Université Charles III de Madrid qui réunit différents départements de recherche sur la théorie et la production théâtrales de plusieurs universités européennes (Cf. <http://www.crossingstages.eu/index.php>, site consulté le 15 mai 2014). Il fait partie de la compagnie Complot avec Gabriel Calderón et Mariana Percovich entre autres.

¹¹ Gabriel Calderón (Montevideo, 1982) est dramaturge et metteur en scène. Il est l'auteur d'une quinzaine de drames depuis *Mi muñequita, la farsa* (2000), pièce qui est notamment restée trois ans à l'affiche en Uruguay et qui l'a fait connaître auprès d'un large public. Il est l'un des fondateurs de la compagnie Complot dont sont membres Mariana Percovich et Sergio Blanco et dirige l'Institut National d'Arts de la Scène à Montevideo (INAE / Instituto Nacional de Artes Escénicas). Depuis 2004, il a été le lauréat de plusieurs bourses pour réaliser, entre autres, des résidences à l'étranger, comme au théâtre des Quartiers d'Ivry en 2013.

¹² MIRZA R. (ed.), *Rehermann Carlos, Prometeo y la jarra de Pandora, Notas de Dirección y Puesta en escena de Sandra Massera*, Montevideo, ed. Artefacto, 2006, 63p.

¹³ Martín Fernández est un poète uruguayen. En 2005, il a créé en les éditions Artefacto, aujourd'hui disparues. Il est maintenant à la tête des éditions uruguayennes, Hum et Estuario, ainsi que de la librairie Lautréamont à Montevideo.

¹⁴ Nous traduisons : « Yo le di mi opinión: un fracaso económico. Pero había una posibilidad de valor agregado, que podría generar interés entre los centenares de estudiantes de teatro, que jamás comprarían un texto de autor nacional, pero sí un texto de autor nacional con comentarios de los directores. Yo había visto los diarios de dirección y los cuadernos de notas que Sandra producía para sus trabajos de dirección y me parecía que sería muy interesante superponer los dos textos. Recuerdo que le dije, además, que debía lanzar una colección de algunos dramaturgos y directores simultáneamente, como para incitar a la compra del paquete. », *Ibid.*

de l'œuvre, les réflexions qui en sont à l'origine et le travail de mise en scène. Le texte est ainsi agrémenté d'une triple préface composée, premièrement, d'une réflexion de Carlos Rehermann sur le mythe antique de Prométhée, puis d'une description de Sandra Massera des répétitions et des éléments de direction et, enfin, d'une introduction à l'œuvre et à la pièce de Carlos Rehermann faite par le critique et spécialiste de théâtre uruguayen Roger Mirza¹⁵, coordinateur de l'ouvrage. On y trouve également un appareil iconographique composé de trois photos, de différentes esquisses ou de schémas de scénographie et d'éclairage ainsi que des dessins des costumes des personnages. Auteur et metteur en scène ont ainsi délibérément choisi, dans le cadre de ce projet éditorial, de reconstituer à la fois les éléments et les étapes qui ont contribué à construire l'image du texte qu'ils avaient envisagée pour la scène. L'ouvrage publié aux éditions Artefacto a donc moins l'ambition de recréer au plus près ce qu'a pu être la représentation de la pièce – puisqu'elle est de toute façon éphémère – que de documenter de façon précise la façon dont l'œuvre représentée a vu le jour. En ce sens, ce projet éditorial constituait une initiative avant-gardiste pour la documentation de l'œuvre théâtrale :

« Ce n'est pas une reconstruction des mises en scène ni des spectacles, mais un nouvel objet théâtral qui, nous l'espérons, contribuera au renouvellement constant de la mémoire de notre culture. »¹⁶

S'il ne fait donc pas de doute que la paternité de l'œuvre revient à Carlos Rehermann – elle est d'ailleurs soulignée par une prédominance typographique dans la partie supérieure de la couverture de l'ouvrage –, l'autorité du travail de la metteur en scène est aussi publiquement reconnue puisque son nom est immédiatement cité après celui du dramaturge et de son œuvre. Il s'agit ainsi de souligner que l'œuvre représentée est souvent issue d'un processus de création double, voire pluriel, qui, comme le précise la théoricienne Anne Ubersfeld, naît d'un « texte troué »¹⁷ composé par le dramaturge, ou encore insuffisant pour être joué, auquel vient se greffer le travail du praticien pour faciliter son adaptation à la scène.

Avoir choisi d'énoncer, sous forme textuelle, l'action menée par Sandra Massera¹⁸ sur le texte de l'auteur est, bien sûr, une reconnaissance de l'importance du travail du praticien dans la genèse de l'œuvre théâtrale ; c'est aussi une façon de donner à voir le déroulement et la forme de ce dernier. Les quelques notes de mise en scène apparaissent ainsi dans la marge, à la droite du texte de théâtre, dans de petits encadrés, laissant ainsi entendre que la démarche de Sandra Massera est postérieure, et non simultanée, à l'écriture de Carlos Rehermann, ce que tous deux ont d'ailleurs confirmé¹⁹. Son action n'est pas non plus linéaire : elle vient en quelque sorte se greffer à des moments précis où le texte a, semble-t-il, besoin d'être « adapté » ou « ajusté » à la scène, là où le dramaturge n'aurait peut-être pas suffisamment pensé son texte en vue de sa représentation.

L'action du praticien est donc ici clairement postulée comme une tâche de médiation entre le texte initialement produit par le dramaturge et le public qui va découvrir la pièce

¹⁵ Roger Mirza est critique et spécialiste de théâtre. Il a écrit de nombreux articles dans la presse uruguayenne et des revues spécialisées internationales. Il est l'auteur de *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura, resistencia. Un microsistema emergente durante la dictadura en Uruguay* (Montevideo, ed. Banda oriental, 2007). Il a également dirigé des ouvrages collectifs ou des anthologies tels que *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana* (Montevideo, ed. UDELAR, 2012), *Teatro uruguayo contemporáneo, antología* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992). Il enseigne la théorie théâtrale, l'histoire du théâtre et la méthodologie de la recherche à la Faculté de Sciences Humaines de Montevideo (UDELAR, Université DE LA République).

¹⁶ Texte au bas du dos de la couverture, nous traduisons : « No es una reconstrucción de las puestas en escena ni de los espectáculos, sino un nuevo objeto textual que esperamos contribuya en la elaboración siempre renovada de la memoria de nuestra cultura. », *Ibid.*

¹⁷ UBERSFELD A., *Lire le théâtre III, L'école du spectateur*, Paris, ed. Belin, p. 10, coll. Lettres sup.

¹⁸ Ce n'est bien sûr pas toujours le cas : certains metteurs en scène ne formulent pas toujours de façon écrite leur travail et ne rédigent pas systématiquement leurs notes.

¹⁹ Lors de l'interview conjointe de Carlos Rehermann et Sandra Massera le 21 avril 2014 à Montevideo.

représentée. Le choix typographique, suggéré à la maison d'édition par Rehermann²⁰, va d'ailleurs en ce sens : le texte du dramaturge est transcrit dans une police reproduisant des caractères d'imprimerie tandis que le travail de Sandra Massera est exprimé à l'aide d'une police imitant l'écriture manuscrite. Le texte de théâtre serait donc le point de départ du drame, mais encore conceptuel, que la mise en scène s'efforcerait de vulgariser ou de « donner à voir », si l'on se réfère au sens étymologique du mot « théâtre ». Le travail de direction des acteurs a notamment pour but de vérifier que certaines répliques soient assez percutantes ou explicites une fois déclamées sur scène. C'est par exemple le cas, à la fin de la scène 6, pour une phrase (prononcée par le personnage de Tiresias) qui n'avait sans doute pas un impact suffisant à l'oral : demande a donc été faite au dramaturge de la réécrire²¹. Certaines didascalies ont également été retravaillées par la metteur en scène : c'est le cas notamment de celles se trouvant à la fin de la scène 6²².

Pandora
Si es algo peligroso más valdría destruirlo.

Epimeteo
No se puede.

Pandora
Todo se puede destruir.

Epimeteo
No. Ahí dentro hay algo indestructible.

Pandora
¿Qué es?

Epimeteo
¡Basta! ¡Fuera de aquí! ¡No quiero volver a escucharte hablar de la jarra!

Epimeteo se queda cuidando la jarra y luego se duerme a los pies de ésta.

Pandora
Pero qué mierda habrá en esa puta jarra que el imbécil no me quiere decir. Algo que sobró de su trabajo, dice... ¿Pero qué trabajo? El inútil nunca trabajó en su vida... Y para peor esa insistencia en dejar claro que yo soy un regalo. Pero ¿por qué Zeus le regalaría algo tan valioso a este tarado? Hay demasiados misterios en mi vida. Y encima esa jarra. ¿Qué habrá en esa jarra? Ay, debe ser cierto que tengo el defecto de la curiosidad, porque no aguanto las ganas de abrir la jarra y ver qué hay dentro.

Pandora se arrastra con un decir rabioso. Añega en susurros: "¿Qué hay? ¿Qué hay?" Ulega a la zona de la piedra roja. Tiresias entra farfullando. Los exabruptos de Tiresias y las protestas de Pandora se empastan. Música.

Transición 5-6
Mientras Epimeteo se convierte en Tiresias -o un cuarto actor entra desde cajas hacia la zona auxiliar-, Pandora se acerca a la jarra. La oculta con su cuerpo. La

acaricia como Prometeo la había acariciado a ella. Luego camina lentamente hacia la zona auxiliar. Cuando llega, Prometeo se dirige a la zona de acción. Más tarde entra Tiresias.

Escena 6 Prometeo y Tiresias

Tiresias entra en escena, vacilante. Como es ciego, tropieza, se golpea, tratabilla, pues choca y se engancha con todo lo que hay en su camino. Cada vez que tropieza lanza un exabrupto.

Tropieza al entrar como si chocara con objetos imaginarios.

Tiresias

De qué puta mierda me sirve conocer el futuro si me rompo la crisma a cada paso. ¡Carajo! Bonita parábola, el ciego que puede ver el futuro. ¡Bajo el culo de un sapo! ¡Meado por un canguro con gonorreol ¡Vomitado por un camello dispéptico! ¡Mierda, carajo! La reputisima madre que lo parió a Zeus y a todos sus hermanos.

Prometeo
¿Tiresias?

Cuando nombra a Zeus, Prometeo, movido por un reflejo condicionado extiende su brazo para maldecir a Zeus en sueños y se despabila. Stop música. Tiresias: quiebrea a tono de mendigo. Música.

Tiresias

¿Eh? ¿Qué? ¿Quién anda ahí?
(cambia el tono a una queja lastimosa)

¡Ayuda, por favor, ayuda!

¡Un alma caritativa que me dé su brazo (en tono publicitario)-en unos mil quinientos años se va a inventar la caridad cristiana, ¡sea usted el primero!-

Prometeo (acercándose a Tiresias y tomándolo del brazo)

Tiresias, soy Prometeo. Venga, apóyese en mi brazo. ¿Hacia dónde va?

Tiresias (aferrando el brazo de Prometeo, con gesto ansioso y egotista)

¿Prometeo? Prometeo, Prometeo... ¡Uh, Prometeo! ¡Zeus! ¡Justo tenía

Configuration éditoriale combinant le texte de la pièce, présenté de façon classique, dans une police imitant les caractères d'imprimerie, et les notes de mise en scène placées dans des encadrés avec une police reproduisant l'écriture manuscrite.

Dans certains cas, on pourrait même parler d'effets de traduction, à nouveau au sens étymologique du terme, c'est-à-dire d'un déplacement de l'intention de l'auteur, depuis sa forme écrite vers sa forme représentée : ainsi, la bêtise d'Epiméthée est, en quelque sorte, imagée sur scène par l'endormissement incongru du personnage à la scène 3²³. Par ailleurs, bien que la dimension parodique de la pièce écrite par Carlos Rehermann soit manifeste dans son texte, à travers le ton décalé des personnages ou l'allusion explicite aux autres réécritures du mythe de Prométhée²⁴, c'est grâce au travail de mise en scène que le potentiel comique du texte théâtral s'impose véritablement. On peut le constater dans cet échange de répliques entre Pandore et Epiméthée :

²⁰ Interview de Carlos Rehermann, *ibid.*

²¹ « Pedimos al autor que reescriba la última frase para explicitar más el contenido de la leyenda. Quedó así: "la historia será injusta con Pandora: la hará culpable de abrir la jarra y dejar libres los males que acosarán a los hombres". », *ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

Epiméthée

Zeus avait bien dit que les attributs d'Hermès ne seraient pas à mon goût...

Pandore

Quels attributs ?

Epiméthée

Les tiens. La beauté d'Aphrodite, le courage d'Athéna, l'habileté d'Hephaistos, mais aussi la malice, la curiosité malsaine, l'imprudence, des cadeaux d'Hermès.

Pandore

Et toi, je me demande bien qui t'a attribué la bêtise.²⁵

Comme il est possible de le constater en visionnant la captation vidéo de la pièce²⁶, la dimension comique naît de la combinaison entre le mime grossier que réalise l'acteur (Nelson González) jouant le rôle d'Epiméthée pour représenter chaque dieu cité dans la troisième réplique, et le ton sec employé par l'actrice (Lila García) dans sa réponse. La manière dont celui-ci interprète la réflexion de son personnage, bien que Pandore n'ait fait que formuler une interrogation rhétorique, est également source d'hilarité.

Mettre en scène le texte de théâtre, c'est aussi donner vie sur scène aux mots du dramaturge. Dans le cas précis de *Prometeo y la jarra de Pandora* et de sa représentation, il s'agit véritablement d'incarner et de renforcer le sens de la pièce écrite par Carlos Rehermann, notamment par le biais de la matérialité et du mouvement des corps des acteurs. Ainsi, tandis que le texte de la pièce s'ouvre avec la didascalie « *Prometeo y Pandora, después del amor* »²⁷, ce qui laisse peu de place à l'imagination du lecteur pour imaginer l'union charnelle entre Prométhée et Pandore, l'agitation des deux acteurs sur scène, allongés et cachés sous un drap, mime leur relation sexuelle²⁸. Cet instant de dévoilement/dissimulation a une signification double et simultanée : la mise en scène propose une mise en abyme de ce qu'est, au fond, le théâtre, un art paradoxal qui a le pouvoir de renvoyer à la fois vers lui-même en tant qu'art de la performance et vers l'imaginaire en tant que représentation mimétique²⁹. Par ailleurs, le désir que suscite Pandore chez les deux titans est, certes, présent dans le discours des personnages et dans les didascalies, mais c'est dans la représentation que Pandore acquiert un véritable « sex-appeal ». Sa présence, voulue comme « *viscosa y densa* »³⁰ par le metteur en scène, est matérialisée par des mouvements sensuels et lents qui envoûtent les deux titans : à la scène 5, Epiméthée, hypnotisé par la voix lascive de Pandora et le geste circulaire qu'elle exécute avec sa main droite sur le bord de la jarre, est sur le point de lui avouer, malgré lui, ce qu'elle contient au travers d'un lent et niais « *bueno* »³¹.

En outre, la description des personnages que fait Sandra Massera dans la préface, marque une volonté, clairement affichée, d'insister sur le trait de caractère principal de chaque

²⁵ *Ibid.*, p. 46.

Epimeteo

Bien dijo Zeus que los dones de Hermes no serían de mi agrado..

Pandora

¿Qué dones?

Epimeteo

Los tuyos. La belleza de Afrodita, la valentía de Atena, la habilidad de Hefesto, pero también la malicia, la curiosidad malsana, la imprudencia, regalos de Hermes.

Pandora

Me pregunto quién te ha regalado a ti la estupidez.

²⁶ Séquence de la captation vidéo publiée par Carlos Rehermann et disponible sur Youtube :

<http://www.youtube.com/watch?v=cpfKHNn5aJY> consultée le 13/12/2013.

²⁷ *Ibid.*, p. 27

²⁸ Captation vidéo de la première scène que l'auteur, Carlos Rehermann m'a gracieusement autorisée à consulter.

²⁹ UBERSFELD A., *op. cit.*, p. 37.

³⁰ Dans une note de mise en scène. *Ibid.*, p. 27

³¹ Séquence de la captation vidéo publiée par Carlos Rehermann et disponible sur Youtube :

<http://www.youtube.com/watch?v=I1TAY9mRSHM> consultée le 13/12/2013.

personnage, presque jusqu'à la caricature. Prenons l'exemple des deux titans : le texte de Carlos Rehermann en dresse des portraits tout à fait complémentaires, à la fois dans la distribution de leurs rôles dans la création du monde (Prométhée donne un nom à chaque nouvel élément et Epiméthée lui confère un attribut) et dans la répartition équivalente de la parole dans certains de leurs dialogues. Il est d'ailleurs possible de le voir ici :

Epiméthée

Tu vois ce groupe, là-bas, d'oiseaux noirs?

Prométhée

Oui.

Epiméthée

Ce sont des vautours.

Prométhée

Des vautours ?

Epiméthée

Il mange de la charogne.

Prométhée

Mais c'est dégoûtant ! Qu'as-tu fait, Epiméthée ?

Epiméthée

C'est que chaque attribut que je conférais posait problème.

Prométhée

Tu n'as pas pensé à utiliser un peu d'intelligence.

Epiméthée

Tu insinues que je suis idiot ?

Prométhée

Je veux dire que tu aurais pu donner un peu d'intelligence à certains, et pas seulement des muscles puissants, une force assassine ou le goût pour les cadavres !

Epiméthée

Ah oui j'ai placé une énorme quantité d'intelligence... voyons voir... chez ceux-là. Tu vois ?

Prométhée

Où ça ? Ceux qui sont calmes là-bas?

Epiméthée

Oui, les ânes. Il n'y a pas d'être plus intelligent dans toute la nature.

Prométhée

Mais on dirait des pierres, ils ne bougent pas, ils ne se reposent même pas. Pourquoi restent-ils immobiles sans rien faire ?

Epiméthée

Ils ont décidé que l'inaction est la forme supérieure de l'esprit.³²

³² Traduit par nous :

Epimeteo

¿Ves aquel grupo de pájaros negros?

Prometeo

Sí.

Epimeteo

Son buitres

Prometeo

¿Buitres?

Epimeteo

Comen despojos

Prometeo

¡Es asqueroso! ¿Qué has hecho, Epimeteo?

Epimeteo

¡Es que cada cosa que otorgaba era un problema!

Prometeo

¿No se te ocurrió usar la inteligencia?

Epimeteo

¿Están insinuando que soy torpe?

Prometeo

¡Me refiero a que podías haber otorgado inteligencia a algunos, y no sólo músculos sabrosos, fuerza asesina y gusto por los cadáveres!

Epimeteo

Ah eso. Sí: puse enormes cantidades de inteligencia en... a ver... en aquellos. ¿Ves?

Prometeo

¿Dónde? ¿Aquellos que están quietos?

Les frères fonctionnent ainsi sur le modèle littéraire des doubles³³ qui jouissent d'une complémentarité fraternelle, voire gémellaire d'une part, mais qui, d'autre part, finissent par s'affronter, l'un devenant progressivement le reflet déformé puis l'exact opposé de l'autre. C'est le cas d'Epiméthée qui, au fur et à mesure de l'intrigue, se distingue par sa bêtise puis par la fourberie tandis que Prométhée est l'incarnation de l'intelligence et de la spontanéité.

La mise en scène de Sandra Massera s'inscrit donc parfaitement dans cette signification : le jeu des deux acteurs incarnant les titans insiste non seulement sur la complémentarité du couple fraternel à travers des costumes similaires³⁴, leur proximité physique lors de leurs échanges verbaux³⁵, la symétrie spéculaire de leurs mouvements³⁶ mais aussi sur leur dissemblance grandissante au cours de l'intrigue traduite par l'air robuste et la voix grave adoptés par Marcel García pour jouer Prométhée et, à l'inverse, par l'air ahuri et benêt que prend Nelson González pour incarner Epiméthée. Car les apparences sont trompeuses et le masque de l'idiot, porté par Epiméthée, dissimule en réalité un double-jeu, voire un sur-jeu. Jusqu'à la fin de la pièce, les autres personnages ne soupçonnent pas – ni le public d'ailleurs – qu'il cache en réalité un obscur dessein : celui de s'approprier le corps de la femme pour en faire le réceptacle d'une nouvelle créature. A notre sens, il s'agit d'une des trouvailles de cette œuvre puisque, dans la continuité de la philosophie existentialiste, cette réécriture du mythe de Prométhée dénonce une loi binaire régissant le fonctionnement d'une société occidentale – dans laquelle se reconnaît la culture uruguayenne – marquée par la morale chrétienne, avec la valorisation du pauvre d'esprit, pourtant inapte à l'action opérante, *versus* la diabolisation de l'être intelligent et malin, parce qu'il peut être générateur de subversion. Cette opposition duelle, marquée par le jeu à la fois complémentaire et contraire des deux acteurs, a toujours un fort retentissement dans le pays où les séquelles de la dictature sont encore bien palpables : pour la génération de Carlos Rehermann et Sandra Massera, qui a vécu sa jeunesse sous la tyrannie militaire, contrainte à une résistance à mots couverts, Prométhée incarne sans doute, au travers de son châtiment, la révolte populaire tuée dans l'œuf par la dictature. En ce sens, tel un mauvais tour de passe-passe, la lugubre chorégraphie que réalise Epiméthée autour de Pandore et de la jarre³⁷, pour que ceux-ci fusionnent et que le ventre de la femme serve à recevoir une progéniture, peut être associée à l'ignoble stratagème mis en place par les militaires pour voler les enfants des militants séquestrés, puis assassinés, et les attribuer à des familles proches du régime.

Prométhée, aussi intelligent et puissant semble-t-il, n'anticipe guère la tartufferie de son frère : aveuglé par son propre complexe de supériorité, il commet un flagrant péché d'*hybris* qui se manifeste à travers le classique procédé métathéâtral du personnage qui déborde de son statut fictionnel et se met à distribuer les rôles aux autres :

Prométhée

Nous allons nous répartir le travail. Je me chargerai de donner un nom aux espèces et toi tu leur confèreras les attributs dont ils auront besoin. Ensuite je vérifierai que tout est en ordre.³⁸

Epimeteo

Sí: los asnos. No hay seres más inteligentes en toda la naturaleza.

Prometeo

Pero parecen piedras, no se mueven, ni siquiera descansan. ¿Por qué se quedan parados sin hacer nada?

Epimeteo

Concluyeron que la inacción es la fase superior del espíritu. *Op. cit.*, p. 42-43.

³³ RANK O., *Dom Juan et le double*, Paris, ed. Payot, 1973.

³⁴ Voir la description de leurs personnages dans la préface de Sandra Massera. *Ibid.*, p. 16-17.

³⁵ Séquence de la captation vidéo publiée par Carlos Rehermann et disponible sur Youtube :

<http://www.youtube.com/watch?v=q-zj4jVre6c> consultée le 13/12/2013.

³⁶ Voir les dix premières secondes dans la séquence suivante de la captation vidéo publiée par Carlos Rehermann et disponible sur Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=I1TAY9mRSHM> consultée le 13/12/2013.

³⁷ Captation vidéo de la scène 7 non disponible sur internet, consultée grâce à Carlos Rehermann.

³⁸ Nous traduisons :

Epiméthée, hypocrite, ne conteste pas cette répartition des tâches, de toute évidence inégale. Seule Pandore s'étonne du fait qu'aucun rôle ne lui ait été assigné et que personne ne l'ait consultée, comme si elle n'existait pas. Elle ne comprend pas non plus « comment quelqu'un a pu avoir l'idée d'inventer les hommes et non les femmes »³⁹, faisant ainsi allusion à sa propre création ultérieure à celle de Prométhée et d'Epiméthée. Elle constate ainsi qu'elle n'a d'autre choix que d'« attendre » et « improviser »⁴⁰ son destin en fonction du monde que ces deux-là auront inventé : son personnage erre souvent dans un coin de la scène tandis que de l'autre, Prométhée et Epiméthée agissent et manigancent ensemble. Il y a donc clairement un déséquilibre des forces entre ce couple de titans, au pas lourd et aux bras costauds, et cette femme gracieuse. Un déséquilibre que renforce une opposition de couleurs : les frères sont tous deux vêtus de bleu tandis que Pandore est en rouge.

En pêchant par orgueil, Prométhée commet ainsi une double erreur : celle de croire que son frère est un sombre idiot et que la femme n'a pas de rôle à jouer dans la création. Son aveuglement débouchera nécessairement, comme le lui prédit Tisérias, à la catastrophe finale signifiée par la monstruosité du monde (et du corps de Pandore enceinte) et son châtement. Il s'est en effet pris pour l'unique auteur du monde, persuadé que les autres n'étaient que de vulgaires marionnettes dont il pourrait tirer les ficelles à sa guise : le jeu de Nelson González (Epiméthée) mime d'ailleurs les mouvements d'un pantin désarticulé⁴¹. Rappelons ici que la dimension métathéâtrale présente dans une œuvre – ou le classique parallèle baroque entre monde et théâtre – projette nécessairement une image de l'auteur et témoigne ainsi de la dramaturgie de son époque. Dans *Prometeo y la jarra de Pandora*, le personnage de Prométhée renvoie ainsi à son auteur mais à la façon du reflet inversé. Le portrait « en négatif » que la pièce brosse du dramaturge actuel est, à l'instar de l'image que prétend dépeindre l'ouvrage aux éditions Artefacto, celui d'un auteur qui, tout en étant l'origine même du drame, de par sa tâche primordiale d'écriture, se veut à l'écoute des praticiens de théâtre et conscient de leurs apports et de la plus-value de sens que leur travail donne à l'œuvre. La mise en scène est donc affirmée ici comme un prolongement possible de sa signification, et non comme une banale transposition matérielle du texte sur les planches au travers de la présence des corps des acteurs, d'un décor ou encore de choses.

De toute façon, au théâtre, il n'y a jamais de choses : « il n'y a que des objets »⁴² comme le souligne Anne Ubersfeld puisque les choses sont, sur scène, nécessairement chargées de signification. Le jeu avec des objets est l'une des spécialités de Sandra Massera pour qui la jarre, dans *Prometeo y la jarra de Pandora*, acquiert véritablement le statut de « objeto personaje »⁴³. La combinaison des signes textuel et scénique de la jarre en font d'ailleurs le symbole du rôle de la femme dans la société. Ainsi, tandis que le texte de Carlos Rehermann ne fait apparaître la jarre pour la première fois qu'à la scène 3⁴⁴, cette dernière est présente sur scène dès le début de la

Prometeo

Vamos a repartirnos las tareas. Yo me ocuparé de nombrar las especies, y tú de otorgarles los dones que necesiten. Después yo revisaré que todo esté en orden. *Ibid.*, p. 34.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰ Traduit par nous :

Pandora

Claro : ustedes organizan el mundo y yo tengo que esperar e ir improvisando. *Ibid.*

Les termes soulignés dans la citation en espagnol sont ceux repris dans la traduction en français.

⁴¹ Dans les bras de Prométhée lorsque ce dernier attribue les tâches à chacun. Cf. Séquence de la captation vidéo publiée par Carlos Rehermann et disponible sur Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=9YvHqA7oNwA> consultée le 13/12/2013.

⁴² UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 108.

⁴³ MASSERA S., « De tamaño natural » in PERCOVICH M. (coord.), *Cuadernos de artes escénicas, Cuerpos y objetos*, Montevideo, ed. Programa Laboratorio del MEC, 2008, p. 53-62.

⁴⁴ Elle n'est que mimée à travers la façon dont Prométhée enlace le ventre de Pandore, comme si elle était une sculpture à modeler.

représentation comme s'il s'agissait de créer un lien visible immédiat, pour le spectateur, entre l'objet et le personnage féminin. C'est d'abord la couleur rouge commune à la jarre et au costume de l'actrice qui inaugure ce rapport spéculaire. Puis celui-ci se prolonge dans la façon dont Prométhée enlace le ventre et les hanches de Pandore comme un potier façonnerait un vase. Enfin l'identification culmine dans la scène finale lorsque Pandore découvre son propre ventre arrondi par la grossesse et que la jarre s'illumine de l'intérieur, « comme si c'était un organisme vivant, sanguinolent, palpitant »⁴⁵, annonçant de cette façon la présence d'une vie intra-utérine désormais annexée à son corps.

C'est donc comme si Pandore se chosifiait au cours de la pièce. Dans un premier temps, elle est sur le point de devenir la femme-objet de Prométhée. Ce dernier est convaincu qu'elle est à lui et que la réciproque est vraie puisqu'il se sent possédé physiquement par elle :

Pandora

Il me manque quelque chose.

Prometeo

Tu m'as moi.

Pandora

Ne sois pas ridicule. Je n'ai rien. Je n'ai personne. Il n'y a même pas d'autres femmes. En plus, ça veut dire quoi avoir quelqu'un ? Personne n'a personne.⁴⁶

Contrairement à lui, Pandore se refuse totalement à cette idée de possession dans le couple, tant pour la femme qu'elle est que pour l'homme. Mais malheureusement elle est ensuite réellement piégée par le stratagème d'Epiméthée qui réussit à son insu à la réduire au simple rôle de ventre reproducteur.

Le motif de la réification de l'individu est également imagé par les mouvements saccadés⁴⁷ des personnages, principalement de Prométhée, Epiméthée et Pandore, évoquant des pantins désarticulés comme nous le suggérons précédemment. Mais c'est surtout lorsqu'ils se figent dans des poses particulières que l'effet est patent : les notes de Sandra Massera définissent d'ailleurs ces instants par le terme de « sculptures ». N'oublions pas que cette dernière a de nombreuses fois utilisé des mannequins ou des poupées dans ses mises en scènes, notamment dans *La mujer copiada*, dans le but de créer une forme d'étrangeté et d'alterité vis-à-vis des éléments présents sur scène⁴⁸. Dans *Prometeo y la jarra de Pandora*, ces « poses sculptures » sont d'abord au début de la pièce une façon de montrer le pouvoir de Pandore sur Prométhée et Epiméthée, en raison du désir qu'elle suscite en eux. La pose qu'elle prend à la fin de la scène⁴⁹ la montre ainsi guerrière et dominatrice, presque despotique, telle une Athéna du sexe. Pour ce qui est des poses de Prométhée et d'Epiméthée, on constate qu'elles sont souvent prises conjointement par les deux titans, dans le but explicite d'insister sur la ressemblance initiale et la complémentarité des deux frères. Mais le mime, à la scène 3, sous le drap symbolisant le lit, d'un animal à deux têtes⁵⁰ doit susciter un sentiment de malaise chez le spectateur lui rappelant la face obscure de leur association fraternelle : la monstruosité du monde et de l'humanité qu'ils sont en train de créer et

⁴⁵ Nous traduisons : « como si fuera un organismo vivo, sanguinolento, palpitante », *ibid.*, p. 62.

⁴⁶ Traduit par nous :

Pandora

Me falta algo

Prometeo

Me tienes a mí.

Pandora

No seas ridículo. No tengo nada. No tengo a nadie. Ni siquiera hay otras mujeres. Además, ¿qué es tener a alguien? Nadie tiene a nadie. *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷ Voir les dix premières secondes dans l'extrait suivant :

<http://www.youtube.com/watch?v=I1TAY9mRSHM&list=PL259CD0F3AFBB159D>

⁴⁸ MASSERA S., « De tamaño natural » in *op.cit.*, p. 53-62.

⁴⁹ Voir les dix premières secondes dans l'extrait :

<http://www.youtube.com/watch?v=ZiosQrbxwg&list=PL259CD0F3AFBB159D>

⁵⁰ Les captations vidéo auxquelles nous avons eu accès ne montre pas malheureusement ce passage.

l'hybridité de l'enfant à naître issu, au fond, de la relation d'un couple à trois. Ces « sculptures » qui saccadent tout à coup l'action, à la façon d'un disque rayé, ou la figent dans des positions bizarres et excentriques, dénoncent l'établissement d'un ordre assignant des rôles et des possessions, rompant avec la dynamique inhérente à la vie et réduisant à néant la liberté des individus dont ils semblent pouvoir jouir avant de prendre la pose.

Pour amener les acteurs à réaliser ce type de jeu relativement physique, et qui engage véritablement tout leur corps sur scène, Sandra Massera applique une politique de la « page blanche ». C'est du moins ainsi que se définit, au sein du Teatro del Umbral, la méthode de mise en scène adoptée et le travail avec les acteurs :

Il n'existe pas une méthode unique de travail; pour chaque mise en scène on part du corps blanc et du chant neutre puisque l'action théâtrale résonne dans le silence et que le calme signifie action sur scène. Sur cette base, on travaille la création d'un univers d'images et de sons qu'inspire chaque texte aux acteurs.⁵¹

Il s'agit, semble-t-il, de réaliser un travail préalable sur le corps et sur le mouvement avant de se lancer dans la répétition à proprement parler du texte de la pièce. Sandra Massera nous a en effet indiqué que son idée était que le texte soit issu naturellement de l'action, et non l'inverse⁵². Dans la « Synthèse du carnet des répétitions »⁵³, elle précise ainsi qu'en mars 2005, premier mois de répétition, les acteurs commencent par recevoir « des informations sur les personnages » et « le mythe de Prométhée dans différents contextes culturels » puis réalisent des « déplacements lents », miment différentes sculptures « de l'art grec antique » et se concentrent sur le corps pour opérer une « déshumanisation ». Au cours des mois suivants, les séances de répétitions se poursuivent en approfondissant ce mode opératoire qui incorpore les acteurs dans « une autre dimension », les amenant à mimer des scènes à caractère rituel, telles que la « passion naissante » ou « la traversée du désert », les immergeant dans des cultures mythiques ou lointaines à travers la diffusion de « musique japonaise » ou la lecture d'ouvrages sur la « peinture chinoise »⁵⁴. Ils improvisent également sur des thèmes qui ne sont pas présents dans le texte de Carlos Rehermann, réunissant par exemple des personnages n'ayant pas de scène en commun⁵⁵.

Il s'agit donc de les conditionner et de les amener à composer, autour d'eux, un univers étranger à la réalité, mythique pour ainsi dire, afin qu'ils accomplissent un acte de création, à l'instar des personnages inventés par Carlos Rehermann, et d'un point de vue méta-littéraire, du dramaturge lui-même et de la metteur en scène. Sandra Massera chercherait à provoquer, chez ses acteurs, une incarnation du personnage, au sens propre du terme : le fait que dans cette « Synthèse du carnet des répétitions », elle ne les désigne jamais par leur nom à la ville mais par les termes de « personnages », d'« acteur », voire, le plus souvent par le prénom des personnages, en est peut-être révélateur :

Apparition de Tirésias. Discussion imaginaire avec Zeus, dont la voix devrait ressembler à celle du chanteur noir Yan Cuba Saho. L'acteur dialogue avec la voix enregistrée en créant un langage inventé. Prométhée joue avec l'oracle, qui se trouve sur le crâne de Tysérias, à la façon d'un interrupteur électrique capricieux.⁵⁶

⁵¹ Nous traduisons : « No existe un método único de trabajo; para cada puesta en escena se parte del cuerpo blanco y el canto neutro puesto que la acción teatral suena en el silencio y la quietud significa acción en la escena. A partir de esa base se trabaja en la creación del universo de imágenes y sonidos que inspira cada texto a los ejecutantes. », in www.bibliotecah.org.uy/teatro/, consulté le 13 décembre 2013.

⁵² Entretien avec Sandra Massera et Carlos Rehermann le 21 avril 2014 à Montevideo.

⁵³ *Ibid.*, p. 13-24.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Nous traduisons : « Surgimiento de Tiresias. Discusión imaginaria con Zeus, cuya voz es imaginada como la del cantante negro Yan Cuba Saho. El actor dialoga con la voz grabada creando un lenguaje

De cette façon, les acteurs doivent définir leur jeu avant l'apprentissage du texte théâtral et peut-être au-delà de celui-ci. Enfin, dans toute cette synthèse proposée par Sandra Massera, jamais il n'est fait mention de répétitions que nous pourrions qualifier de « classiques » où les acteurs répéteraient les scènes les unes après les autres, de façon plus ou moins linéaire en respectant le déroulement chronologique du texte. De toute évidence, c'est davantage vers un respect de l'esprit de la pièce que tend le travail de mise en scène de Sandra Massera ainsi que vers la quête du sens de son action.

Carlos Rehermann nous a confié que sans sa rencontre avec Sandra Massera⁵⁷, il n'aurait sans doute jamais écrit de théâtre. Il se serait consacré pleinement à l'écriture de récits puisqu'il ne l'a effectivement aucunement délaissée malgré son large investissement dans la dramaturgie ces dix dernières années. Quoi qu'il en soit, et puisqu'il est impossible de conjecturer ce qui n'a pas eu lieu, l'analyse de la documentation existante sur la pièce *Prometeo y la jarra de Pandora* confirme ses dires et prouve que si la dramaturgie est parfois un acte solitaire, le théâtre demeure intrinsèquement une entreprise collective.

inventado. Prometeo juega con el oráculo, que se ubica en el cráneo de Tiresias, a la manera de un caprichoso interruptor de corriente eléctrica. », *Ibid.*, p. 20.

⁵⁷ Interview de Carlos Rehermann réalisée par mail le 17 décembre 2013.