

## Comique populaire sur les scènes bogotanaïses actuelles

Nina Jambrina

► **To cite this version:**

Nina Jambrina. Comique populaire sur les scènes bogotanaïses actuelles . Humoresques, CORHUM-Humoresques, 2015, Le Rire du pauvre, Approche pluridisciplinaire des figures comiques populaires : des modèles anciens aux représentations contemporaines (XVIe-XXIe siècles), [http://humoresques.fr/index.php?option=com\\_content](http://humoresques.fr/index.php?option=com_content)

view=article

id=527:h40

catid=36

Itemid=54. <<http://www.humoresques.fr/>>. <hal-01548971>

**HAL Id: hal-01548971**

**<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01548971>**

Submitted on 28 Jun 2017

**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.



## **Comique populaire sur les scènes bogotanaïses actuelles**

### **De la place publique aux plateaux de théâtre**

Nina Jambrina, [ninajambrina@hotmail.fr](mailto:ninajambrina@hotmail.fr)

Penser le comique populaire depuis le théâtre implique de poser la question des rapports interdisciplinaires entre la rue au sens large d'espace public et le théâtre contemporain, aujourd'hui majoritairement de salle. Cela suppose ensuite de réfléchir aux rapports de force sociaux, idéologiques et artistiques entre ces mêmes scènes. Ainsi, réfléchir à la présence d'un rire du pauvre dans les pratiques théâtrales bogotanaïses demande de revenir dans un premier temps sur la notion même de comique populaire. Retour nécessaire d'une part pour questionner les éléments qui en font une notion multiple, variante et polémique. Nécessaire d'autre part pour contextualiser les pratiques théâtrales officielles à Bogotá qui, à première vue, n'entreraient pas dans les valeurs d'un théâtre populaire. Le contexte hiérarchique de classes, la culture des médias de masse et enfin les alternatives critiques du populaire sont autant d'éléments qui permettent d'appréhender ici la question. Dans ce cadre, apparaîtraient deux visages du comique populaire, à comprendre comme deux extrêmes entre lesquels se déplace le théâtre aujourd'hui à Bogotá. D'un côté un rire bien pauvre qui se nourrit des stéréotypes vendeurs et des processus d'identification simplistes, d'autre part un rire émancipateur jamais évident dans un pays à la démocratie vacillante tel que la Colombie<sup>1</sup>. Il s'agit de deux logiques du rire qui, comme ailleurs, coexistent à Bogotá mais qui, là, se disputent les nouvelles envies et inventions du théâtre et de son public.

---

<sup>1</sup> Depuis son indépendance en 1810, la République de Colombie a vécu continuellement des guerres civiles opposant conservateurs et libéraux. Plus récemment dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, un conflit armé aux multiples facteurs se joue entre l'Etat, des groupes d'extrême droite paramilitaires et des guérillas d'origine révolutionnaire, provoquant de nombreuses violences comme le déplacement forcé, les massacres et les séquestrations.

## Scènes

Comment penser le comique populaire depuis et entre les scènes bogotanaïses ? Par scène, je fais référence autant au tréteau qu'au plateau, autant à la presse qu'aux salles de spectacle, autant à l'« immédiat » du spectacle vivant qu'aux dispositifs médiatiques de la télévision ou de l'internet. Je voudrais convoquer toutes les places publiques possibles dans une idée de scène étendue jusqu'aux limites du média<sup>2</sup>. C'est une scène vécue comme un espace-temps différent se présentant à un spectateur, un téléspectateur, un passant, un lecteur et, dans notre cas, un potentiel rieur.

Ce « qui que ce soit » est pourtant vite identifiable par des questions d'accessibilité économique, géographique, liée à l'information et à la culture personnelle. La dimension économique est déterminante dans la société colombienne où les classes et les strates font continuellement références. Si le salaire minimum mensuel est de 200 euros, le salaire moyen effectif est encore en dessous. Quand les spectacles en salle, en grande majorité privées, coûtent entre 5 et 20 euros, la sélection du public est radicale. La ville de Bogotá compte aux environs de sept millions d'habitants répartis sur une surface équivalant à dix fois Paris intramuros. La majorité de la cinquantaine des salles que compte la ville se situent dans le centre et le nord, laissant peu ou quasiment pas de scènes équipées aux quartiers plus nombreux et défavorisés de la ville<sup>3</sup>. Finalement, en plus du manque d'information y compris pour les événements gratuits, la considération du niveau de compréhension, d'intérêt et d'éducation que le spectateur potentiel s'octroie, rend dans les faits le théâtre une pratique de privilégiés. En effet, comme l'étudient les sociologues de la culture<sup>4</sup>, aller voir une œuvre de théâtre, activité considérée comme propre à la haute culture, implique d'avoir déjà une certaine confiance dans ses capacités. Le populaire comme *classe sociale* a donc difficilement une place de spectateur et encore moins de

---

<sup>2</sup> Au sujet de l'élargissement de la notion de média et de ses interactions voir les études sur l'Intermedialité développée notamment par l'école canadienne (Centre de Recherche sur l'Intermedialité).

<sup>3</sup> *El público en la escena teatral bogotana*, Observatorio del culturas, Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá, 2010.

<sup>4</sup> Sur la question du théâtre voir les recherches d'Emmanuel Wallon, notamment *L'artiste, le prince, Pouvoirs publics et création*, Presses universitaires de Grenoble, 1991 ; « La démocratisation culturelle, un horizon d'action », in *Cahier Français*, 2009, n° 348.

créateur dans un théâtre de salle fait pour et par un certain secteur de la société. Les comiques présents dans ces espaces, bien qu'ils puisent aussi dans un répertoire d'origine populaire à travers des personnages et des situations, portent et reproduisent les mêmes tendances sélectives que leur public.

Le terme populaire pourrait qualifier, par ailleurs, ce qui a du succès, ce qui est partagé par le plus grand nombre. Dans ce cas, bien loin devant les pratiques théâtrales, aujourd'hui la télévision, le cinéma, la radio, la presse et l'internet sont les plus grands relais d'un comique dont les origines plus ou moins populaires importent peu. L'exemple emblématique du spectacle d'Andrés Lopez sur les stéréotypes des conflits de générations<sup>5</sup> montre comment le *stand up* multiplie considérablement son impact une fois que le format initial du spectacle vivant est relayé par celui du dvd, du film ou de la télévision. Ces médias plus récents et flexibles brouillent les critères de prix et d'accès physique car ils sont diffusés dans quasiment toute la ville avec un coût relativement bas. Internet à part pour son caractère encore incontrôlable, les institutions médiatiques dominantes parient sur un répertoire du divertissement partagé par la plupart des spectateurs faute, ou presque, d'autres propositions. Les émissions d'humoristes et d'imitateurs à la télévision, les *reality shows*, les parodies et gags relayés sur les réseaux sociaux, ou encore les comédies téléchargées et vendues sans restriction constituent le marché du rire à Bogota. Le critère semble univoquement, ici, celui de la quantité. Ces mêmes productions constitueraient la définition pratique du comique populaire aujourd'hui, variante et amnésique au fil des modes et de l'actualité.

Une troisième interprétation vient nuancer ces deux premières qui ont pour moi le défaut de condamner à la passivité le populaire forcément absent ou aliéné dans le système culturel et artistique dominant. Il s'agirait au contraire ici de penser le comique populaire surgissant des voix et du vécu de la communauté, agissant depuis et par elle-même pour son émancipation.

*El cuentero*, conteur de blagues et d'histoires le plus souvent en espaces extérieurs, est l'exemple d'une scène où le populaire devient synonyme d'action et d'autodéfinition. Il a

---

<sup>5</sup> *La Pelota de Letras*, Première représentation dans la Salle Hard Rock Café en 2004. Le DVD sort en 2005.

l'avantage d'échapper aux problèmes d'accessibilité que le théâtre de salle, malgré parfois sa bonne volonté, a du mal à atténuer. El cuentero revient dans l'imaginaire social comme un des personnages les plus caractéristiques du comique à Bogotá. Pas complètement humoriste, pas non plus conteur traditionnel, ni comédien ou poète, mais un peu tout ça à la fois, c'est un personnage plutôt atypique en France. Il installe une pratique régulière et suivie tous les week-ends de l'année, dans des espaces non conventionnels, ni même parfois annoncés. Il partage la rue, les parcs, les places, les universités, les bus ou même les bars avec les autres saltimbanques de ce panorama (clowns, imitateurs, musiciens, circassiens, danseurs, marionnettistes, etc). La pratique hybride de la *cuentoría* telle qu'on la connaît aujourd'hui, entre tradition et innovation, apparaît à la fin des années 80 dans les universités quand renaît l'intérêt pour les traditions rurales et régionales en Colombie. Ce renouveau entre en écho avec d'autres mouvements de *cuentero* en Amérique Latine<sup>6</sup>, la Colombie présentant quand même un malin plaisir pour le comique. La pratique gagne vite les espaces publics et diversifie ses formes jusqu'à l'actuel *patchwork* où styles et publics cohabitent assez harmonieusement. Familiale, poétique, comique, polémique, communautaire, étudiante ou touristique, les ambiances varient comme les propositions. Les *cuenteros* traitent à partir de contes traditionnels ou d'histoires inédites les thèmes de la famille, du couple, des institutions, des politiciens, des célébrités, de la culture narco et à certaines occasions du conflit armé national. À travers les intonations, les accents locaux, les mimiques et les postures corporelles qu'ils y mettent, les *cuenteros* travaillent principalement sur les stéréotypes de la société colombienne. Aujourd'hui, les publics reprochent souvent aux *cuenteros* un manque de créativité et de position critique préférant répéter jusqu'à l'épuisement des blagues prévisibles pétries de machisme, de racisme et de stéréotypes de classe. Pourtant, basée sur la participation spontanée et la formation sur le tas, sans prérequis économiques ou intellectuels, cette pratique n'a pas épuisé selon moi son potentiel transformateur. En schématisant un peu, qui veut peut dire ce qu'il veut. C'est un espace de réalisation et d'expression assez rare dans une société où le culturel n'est pas vraiment un service public. On peut contester qu'un grand nombre des *cuenteros* viennent

---

<sup>6</sup> L'artiste cubain Garzon Céspedes Francisco est un des acteurs principaux de ce mouvement. Cf. *Teoría y técnica de la narración oral y escénica*, Madrid, Ediciones Laura Avilès, 1995.

du monde universitaire, voire du théâtre, et que le même filtre culturel détermine la pratique. Pourtant, une certaine mixité sociale chez les acteurs et les publics offre souvent l'expérience d'une autre configuration de la société pour le temps d'une histoire.

L'autre exemple d'un comique populaire critique est celui de Jaime Garzon humoriste, connu des Colombiens, toutes générations confondues, pour sa force subversive et son audace. Cet avocat, personnage politique, fondateur et acteur d'émissions humoristiques télévisées et radiophoniques à grand succès a changé la manière de penser la politique et l'information à travers la critique d'humour. Incarnant une série de personnages populaires et impertinents, dont le plus connu est le cireur de chaussure, Garzon attaquait en direct et sans mâcher ses mots, si ce n'est dans un accent ou un bégaiement de personnage, les abus et les violences du pouvoir dans son « *pais de mierda*<sup>7</sup> ». Ses personnages, tout droit sortis des classes populaires urbaines et rurales, profitaient de leur réputation de niais pour poser les questions les plus cinglantes aux personnalités politiques et publiques du moment. L'image du pauvre n'était plus seulement ici celle de l'aliéné ou de l'inoffensif mais celle d'un intrépide qui fait passer un mauvais quart d'heure à son interlocuteur. Un humour trop direct au goût de certains puisque Garzon a été tué en 1999 par des sicaires envoyés par Carlos Castaño, un des chefs paramilitaires les plus puissants des dernières décennies. Le crime reste aujourd'hui impuni et l'impact est double ; Garzon devient un héros populaire largement repris par les mouvements sociaux, notamment étudiants. En même temps, l'exemple dissuade efficacement et peu d'humoristes aujourd'hui prétendent à un tel engagement.

## **Théâtres**

Ce panorama partiel du comique populaire et ses différentes approches montre l'ambivalence qui le caractérise. Se dessinent grossièrement deux camps comme deux faces du comique. Celle qui se conforterait pour se garantir un certain succès dans les dimensions sexistes, racistes, régionalistes, nationalistes, ségrégatives qui composent entre autres

---

<sup>7</sup> Cette expression prononcée par un journaliste à la télévision en référence à l'assassinat le jour même de Jaime Garzon est devenue emblématique pour dénoncer le malaise du pays, notamment l'impunité et l'indifférence face à la violence.

l'imaginaire bogotano. Celle qui travaillerait, au contraire, avec et pour l'émancipation critique, comprenant le rire comme outil de changements et d'expérience. Ces deux logiques ne sont pas propres à Bogota, encore moins définitives, mais permettent d'ouvrir l'éventail métaphorique sur lequel les théâtres contemporains se déplacent à mon sens. Quelles présences et survivances du comique populaire y retrouve-t-on, telle est la question ?

Un détour par l'histoire récente du théâtre bogotano s'impose pour comprendre les enjeux contemporains du comique populaire. Le théâtre de La Candelaria, dont les cinquante ans de pratique et la figure du maître Santiago García<sup>8</sup> ont façonné le théâtre indépendant actuel, est l'emblème d'une vision du populaire au théâtre. La Candelaria et son principe de création collective, influencée par la pensée de Brecht, ont fait partie du mouvement national plus large du Nuevo Teatro à la fin des années 1950<sup>9</sup>. Ce mouvement, fortement lié aux groupes politiques de gauche, s'éleva contre le dictat du théâtre commercial et conservateur qui sévissait alors. Les personnages de ces spectacles puisent dans l'imaginaire populaire, le folklorique urbain mais aussi la *commedia dell'arte*. Qu'il s'agisse du paysan, du guérillero ou du paramilitaire, du petit vendeur à la sauvette, du militant pour la lutte indigène ou des personnages plus classiques comme Don Quixote et Simon Bolivar, tous les personnages sont revisités par les codes culturels colombiens et les convictions idéologiques défendues. Les univers comiques abordent les problématiques socio-politiques du pays depuis la vie des personnages du bas peuple pour ainsi interpeller le vrai peuple et lui faire comprendre son aliénation.

Aujourd'hui, c'est surtout l'héritage de cette conception du théâtre populaire et politique qui m'intéresse, dans la mesure où elle marque nombre des productions bogotano et colombiennes. Cet héritage est parfois complexe car omniprésent et imperceptible, revendiqué et distancié. Il faut dire que les années 1970 sont loin et les questions souvent

---

<sup>8</sup> Notamment sur la création collective, García Santiago, *Teoría y Práctica del teatro*, Bogotá, La Candelaria, 1989.

<sup>9</sup> Les théâtres du TEC, Acto Latino, La Mama, TNP, El Libre, Taller de Colombia, El Local, El Alacrán, entre autres ont fait partie du moment. Cf. Prado Jorge Manuel, "Del teatro político a las vertientes posmodernas: Desarrollo del teatro colombiano (1960-1995)", in *Universitas Humanísticas*, n°43, 1996, p. 63-69.

autres. Le tournant politique, intellectuel et économique des années 1990 remet fortement en question les idéaux révolutionnaires et le devoir de responsabilité du théâtre. Ce tournant pousse le théâtre vers d'autres méthodes de création et voit se multiplier des poétiques parfois très divergentes. Hyperréalisme, actualisation des classiques, performance, théâtre documentaire, théâtre gestuel, danse-théâtre, etc. L'évidement du contenu explicitement politique et social dans les spectacles ainsi que l'affaiblissement de la création collective comme organisation de groupe provoquent une nouvelle indistinction de la frontière entre théâtre commercial, théâtre officiel et théâtre d'avant-garde. La difficulté ensuite pour redessiner quelque frontière que ce soit laisse place à un champ artistique plus ambigu sur ses perspectives. Les créateurs se retrouvent livrés à eux-mêmes, hors des groupes organisés, des traditions idéologiques et des maîtres à penser. L'ambiguïté du champ n'est pas seulement esthétique ou intra-artistique sinon que s'y ajoutent des questions économiques qui conditionnent matériellement les créations contemporaines. En effet, le soutien du Ministère de la culture est très relatif. Il attribue en priorité des subventions aux festivals, évènements publics ou projets dont la mission sociale (mémoire, conflit, victime) est explicite. Le soutien à plus long terme est rare ou bien il faut le réclamer. Les théâtres doivent surtout compter sur la billetterie, les fonds privés ou les activités parallèles des acteurs à la télé, la pub et le cinéma pour pouvoir faire face aux logiques du spectaculaire et du commercial.

Dans ce contexte, de nombreuses salles optent pour une programmation de one man shows ou de comédies standardisées, dont les affiches laissent déjà deviner les blagues au menu. Réactualisant la comédie de Boulevard, adaptant la dernière telenovela ou proposant des spectacles thématiques pour Noël, Halloween et la Saint Valentin, tout doit déjà marcher et plaire selon des critères d'audience propres à la télévision ou la publicité. La même préoccupation pour les formes qui se vendent et rentabilisent la production finit par contaminer les processus de création du théâtre indépendant. On voit se multiplier les mini-spectacles à la carte où chaque œuvre dure un quart d'heure et coûte la moitié du prix normal. Les groupes mêmes qui défendent des spectacles en espaces non conventionnels et une dramaturgie de plateau et d'acteurs intègrent cette logique de prêt-à-porter. L'invention de formats qui s'adaptent aux conditions matérielles n'est pas nouvelle. Buenos Aires en est peut être le meilleur exemple en quantité comme en qualité avec ses salles indépendantes et



ses spectacles d'appartement. Cependant, à Bogotá, la cohabitation entre rentabilité et création se plie à une réalité économique discriminante et doit répondre au goût du public qui possède le pouvoir d'achat le plus important. Le comique devient ici le sédiment d'un humour politiquement correct et branché, toujours garant d'un ordre des choses malgré la transgression parfois affichée. Dans ce contexte le populaire qu'on évoquait, comme une pratique d'émancipation et communautaire, devient presque un défi logique pour la pensée.

D'autres horizons pourtant utilisent le comique dans sa dimension critique, trouvant là un possible remplacement, renouvellement ou détournement du contenu social et politique dont on prône encore aujourd'hui grossièrement la disparition. Les formes du comique prennent place dans des projets qui se veulent critiques.

Les théâtres bogotanis accueillent ou inventent des spectacles qu'on peut dire communautaires car naissant du dialogue avec les habitants des quartiers, et ils convoquent sur scène des non-initiés. Le comique et la fête sont de fait inséparables de ces vies. Le laboratoire d'artistes Mapa Teatro<sup>10</sup> est depuis une vingtaine d'années un des groupes les plus actifs dans cette approche politique du théâtre. Dans ses derniers spectacles<sup>11</sup>, il revient sur un carnaval caractéristique de la côte pacifique où la fête fonctionne comme un jeu cathartique face à la violence paramilitaire de la région. Le spectacle reprend cette énergie où le comique des masques côtoie la peur quotidienne, non pas dans l'idée d'expliquer les choses, de toutes façons injustifiables, mais d'en faire résonner l'expérience pour chacun des spectateurs présents. Le public reste certes majoritairement intellectuel, étudiant, corporatif mais prédomine toujours le rêve d'un théâtre où la communauté aurait la possibilité de se penser autrement. Pour la plupart des artistes et des publics, la question n'est plus celle de la politique comme militantisme mais la recherche d'un rapport du micro-politique<sup>12</sup> avec le spectateur depuis les outils propres au théâtre<sup>13</sup>. Le comique peut

---

<sup>10</sup> Le site du laboratoire artistique, <http://www.mapateatro.org>

<sup>11</sup> *Los Santos Inocentes* en 2010 et *Los Incontados* en 2014 qui font partie d'un triptique avec *Discurso de un hombre decente* en 2011.

<sup>12</sup> Notion de micro-politique développée par Deleuze et Guattari, reprise et complétée avec celle de micro-poétique par le théoricien argentin Jorge Dubatti pour le théâtre contemporain. *Filosofía de teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

<sup>13</sup> Les réflexions de Jacques Rancière sur la politicalité des arts, des lettres et de la fiction constituent toute une redéfinition de la pensée des relations possibles entre esthétique-politique au 20<sup>e</sup> siècle. Cf. Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, Coll. « La Philosophie en effet », 2007 ou le *Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

faire clairement partie de ces outils sous ses multiples formes : humour noir, grotesque, clown, parodie, caricature, autodérision, etc.

Dans un tout autre registre non moins actuel, Fabio Rubiano dramaturge et metteur en scène du Teatro Petra, fait souvent polémique avec sa version du comique. Convaincu que la société colombienne compose entre, d'une part, les discours victimaires sur le conflit et la violence et, d'autre part, une capacité à l'autodérision et le fatalisme, Rubiano utilise le théâtre pour démonter les rouages de l'incohérence et du dilemme moral de sa société. Sa posture n'est pas de faire rire mais de retourner dans le grotesque et l'humour noir tout ce qui s'entend comme grave et tragique en Colombie. Selon lui, si le rire surgit c'est que quelque chose dérange. Violence, dictature, massacre, corruption, amnésie collective, etc. sont placés sous les feux de la rampe, dans les rôles principaux et sans trop de concurrences du côté des gentils. Jésus, Pinocchio, Miss Bogota, Frankenstein, ou Christophe Colomb, offrent peu de matière à la compassion ou l'identification. À travers des personnages sortis tout droit de la science-fiction, la télévision ou le folklore national, son théâtre déplace les habitudes de l'affect comme de la pensée qui ne savent plus sur quoi rire ni sur qui pleurer. Rubiano ne pratique pas un théâtre populaire au sens où son public serait populaire mais je pense qu'il suscite, au-delà même du piège moral annoncé, d'autres imaginaires et d'autres expériences potentiellement politiques.

Le comique facile et univoque n'est donc pas l'apanage des pauvres quand il se nourrit et confirme dans le même temps les ségrégations de sa société. De même l'humour critique et émancipateur ne s'énonce pas seulement depuis un milieu cultivé et privilégié. Ce panorama partiel des scènes du comique populaire bogotanis semble celui des contradictions et des confusions. Il empêche toute définition exhaustive ou essentialiste du comique populaire. Peut-être est-ce là que repose la qualité du comique populaire, son caractère mutant, propice à la rencontre et au conflit, pour le meilleur et pour le pire.

Université Jean Jaurès – Toulouse II, Laboratoire LLA-CREATIS