

# THÉÂTRE, GENRE ET POUVOIR

Milagros EZQUERRO  
*Université de Paris IV, SAL / CRIMIC*

Le texte théâtral est, comme on le sait, un genre à part, pas tout à fait littéraire dans la mesure où il est destiné à être représenté, et donc à se transformer en un objet esthétique différent. Un texte théâtral non représenté constitue en quelque sorte un embryon non abouti, non réalisé. Pourtant, il faut reconnaître que nous ne connaissons le théâtre antérieur au XX<sup>e</sup> siècle qu'à travers les textes qui nous sont parvenus, bien que la représentation théâtrale soit, depuis la plus haute Antiquité, l'une des manifestations sociales les plus chargées de signification idéologique.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, les femmes dramaturges ne sont pas absentes, même dans les pays latino-américains les moins avancés, comme le Paraguay. L'une d'elles est Josefina Plá, dont Augusto Roa Bastos reconnaissait le magistère dans les multiples formes de création artistique qu'elle a cultivées.

Josefina Plá est née aux Iles Canaries en 1909 et elle émigra au Paraguay où elle vécut jusqu'à sa mort en 1997. Elle a été pendant plus d'un demi-siècle l'une des personnalités les plus unanimement reconnues de la culture paraguayenne, non seulement par l'excellence de son œuvre littéraire (poésie, nouvelles, romans, théâtre), mais aussi par une infatigable et courageuse activité critique et éducative.

Les deux pièces d'elle dont il va être question ici ont une unité chronologique, puisqu'elles ont été écrites respectivement en 1940 et 1948, et surtout thématique puisqu'elles mettent en scène l'une des caractéristiques fondamentales de la société paraguayenne, ce que l'on pourrait appeler la polygamie voilée.

La première *¿A dónde irás ña Romualda?* met en scène une famille composée de la mère, ña Romualda, paysanne traditionnelle âgée de 65 ans, ses quatre enfants : Tito 40 ans, Romualdo 36 ans, Chocha 30 ans et Cachito 22 ans; leur père don Martín 65 ans, exploitant forestier aussi riche que brutal. La situation de la famille est présentée d'emblée par la didascalie aperturale :

Don Martín y doña Romualda son un casi matrimonio : es decir que don Martín pone la casa y los muebles, y doña Romualda pone los hijos. (PLÁ, 1984 : 16)

Bientôt, la conversation entre Tito et Chocha, auxquels se joignent la femme de Tito et le fiancé de Chocha, complète l'information : leur père et leur mère vivent ensemble depuis quarante ans, sans être mariés et sans que don Martín ait reconnu les enfants nés de cette union. Après la naissance de leur troisième enfant, don Martín s'est marié avec une autre femme, morte maintenant depuis plus de dix ans dont il a eu dix enfants, dont deux seulement sont vivants. Le dernier fils de ña Romualda, Cachito, est né pendant que don Martín était marié, ce qui lui confère un statut juridique différent de celui de ses frères et sœur, le statut d'enfant adultérin qui, selon le Code Civil, n'a ni père, ni mère, ni frères. En outre, don Martín se vante d'avoir semé d'autres enfants dont il n'a pas fait le moindre cas, et d'être capable, à son âge, et bien qu'il ait déjà eu des problèmes cardiaques, de continuer en si bonne voie. Il a d'ailleurs, en ce moment, une maîtresse qu'il honore de visites régulières :

Me siento aún verde, ¿sabe?... Y en estos últimos tiempos si me lo pregunta diré que un poco más. [...] Tengo por ahí como una docena de hijos que nunca tuvieron un par de zapatos...[...] Y todavía me sobran ánimos para hacer tres familias. (PLÁ, 1984 : 35)

C'est dimanche, la famille est réunie, sauf Romualdo qui termine ses études d'ingénieur à Buenos Aires. Le fils aîné, Tito, a reçu une lettre de Romualdo dont une partie était destinée à l'ensemble de la famille, mais dont l'autre va être commentée à l'écart des parents par les frères, la sœur et leurs conjoints. Il s'agit de réfléchir à leur situation légale dans la perspective de la santé précaire de don Martín qui peut être emporté du jour au lendemain par une défaillance cardiaque. Puisque don Martín a deux enfants légitimes, sa fortune leur reviendra de droit et les enfants de ña Romualda n'auront que leurs yeux pour pleurer. La seule solution est de convaincre don Martín d'épouser ña Romualda afin de légaliser la situation des enfants naturels. Mais comment amener le tyran domestique à faire, à 65 ans, ce qu'il n'a fait ni durant les dix premières années de vie commune, ni après son veuvage? Au cours de la conversation est évoquée, en sa présence, la situation particulière du benjamin, Cachito, qui, légalement, n'a pas de famille, et n'en aura pas davantage si don Martín épouse ña Romualda. Comme si cette injuste situation ne suffisait pas, Cachito est gravement malade : comme on le verra plus loin, il est tuberculeux. Restent donc en lice les trois enfants naturels désireux de devenir légitimes afin d'avoir leur part d'héritage paternel. Ni Tito ni Chocha ne se sentent capables d'aborder avec le père la question du mariage, aussi vont-ils demander l'intercession de la mère, qu'ils vont chercher dans la cuisine d'où elle ne sort pratiquement jamais.

Ña Romualda est présentée, dès la liste des personnages, comme une figure topique de la société paraguayenne : « Madre : 65 años. Tipo clavado de madre campesina. Rodete, chanclas. Aros de oro y crisólita. Cigarro "poguzú" en la boca; cuando no, en la mano. » Elle parle uniquement le *yopará*, c'est-à-dire le guarani hispanisé qui est la langue parlée par une majorité de paraguayens et qui caractérise les ruraux et les petites gens des villes. La scène qui réunit la mère, Tito et sa femme, Chocha et son fiancé Ismael est hautement comique, d'un comique fondé sur le langage et qui met en scène un trait culturel fondamental de la société paraguayenne. D'un côté les quatre « urbains », plus ou moins cultivés, qui parlent un espagnol correct, voire châtié à l'excès dans le cas du fiancé avocat, de l'autre la « paysanne » illettrée, avec son cigare traditionnel et sa blouse trop neuve imprégnée de l'odeur du fourneau, qui parle cette langue qui tire son nom de la soupe, substantielle et savoureuse, héritée de la cuisine des indiens guaranis. D'un côté, un discours hypocrite, plein de circonlocutions, de considérations ampoulées et creuses, de verbiage inutile, de l'autre, un langage simple, direct et plein de bon sens. La pauvre femme ne comprend rien à ces propos alambiqués jusqu'à ce qu'enfin son fils lui dise clairement ce qu'ils attendent d'elle : « Hablar con papá. Para que se case contigo. » La mère alors comprend tout : que ses enfants, contrairement à elle qui n'a jamais rien demandé à leur père, ne pensent qu'à l'argent et attendent anxieusement l'héritage. Elle refuse tout net de se prêter à leur manœuvre qu'elle considère indigne.

Une fois écartée la médiation de la mère, il reste celle, déjà évoquée par le fils aîné, d'Ismael, le fiancé de Chocha, qui, de par sa condition d'avocat, semble à même de savoir trouver les bons arguments pour convaincre don Martín. L'occasion en est fournie par l'entrée de celui-ci qui revient, soi-disant de voir son médecin, mais en fait de rendre visite à sa maîtresse, et invite Ismael à prendre un *tereré* en sa compagnie. Don Martín méprise le thé (« eso es para gringos ») et lui préfère la traditionnelle infusion de mate froide, boisson désaltérante et stimulante par cette chaude après-midi, mais qui, comme tant d'autres plaisirs, lui est déconseillée par le médecin. La scène cruciale entre don Martín et Ismael est le

pendant symétrique de la scène entre la mère et ses enfants. Ismael continue dans son style ampoulé et plein de circonlocutions, tandis que don Martín lui répond dans son parler direct et brutal, disant sans détours ce qu'il pense de ña Romualda, de ses enfants, de son mariage et d'un avenir qu'il envisage avec beaucoup d'optimisme. Il parle avec une franchise cynique de ses rapports avec les femmes et avec les enfants issus de ces cohabitations plus ou moins prolongées. Tout cela lui paraît parfaitement normal puisqu'il possède le pouvoir sexuel et économique, il est d'ailleurs lui-même un enfant naturel qui a bien réussi. Quand il finit par comprendre qu'Ismael joue les entremetteurs de ses enfants qui désirent se faire légitimer par un mariage avec leur mère pour des raisons économiques mais aussi pour le statut social, il est furieux et les traite d'ingrats, de cupides et d'incapables. Devant l'insistance, pourtant timide, d'Ismael, sa colère monte et il finit par s'étouffer avec son *tereré*, il tousse, porte la main à sa poitrine et s'effondre.

L'acte II se déroule quelques mois plus tard : les enfants de ña Romualda sont en deuil, ils sont en train de vider la maison. Ils se partagent les meubles et les objets, non sans se chamailler. Romualdo, le fils installé à Buenos Aires, est revenu pour emporter sa part : par contre le benjamin a disparu depuis quinze jours : on apprendra que son état de santé a beaucoup empiré, il crache le sang et il est alité chez la grand-mère d'une jeune fille qui le soigne et qui est enceinte de lui. Plusieurs scènes mettent en relief la mesquinerie et l'égoïsme des enfants et de leurs conjoints qui se disputent meubles et objets dont ils ont fait trois lots, les quelques objets personnels de la mère sont dans un coin. Quand ils ont fini de tout emporter, il leur reste à régler un dernier détail : le sort de leur mère.

Hypocritement, ils font semblant de la consulter, mais en fait le choix est restreint : elle ne possède rien, il faut donc qu'elle aille vivre avec l'un de ses enfants. Romualdo repart pour Buenos Aires, Chocha et Ismael vont bientôt s'installer à Asunción, il ne reste que la maison du fils aîné à qui la mère rendra service puisqu'elle s'occupera du petit. Mais entre temps, Cachito a envoyé un mot à sa mère où il demande de l'argent pour acheter un médicament urgent que le médecin lui a prescrit. La mère, qui n'a pas un sou, demande aux trois enfants de donner la somme nécessaire. Devant leur évidente mauvaise volonté, ña Romualda décide de mettre en gage la seule chose de valeur qu'elle possède : ses boucles d'oreilles en or, au grand scandale de ses enfants. Aussi, quand son fils aîné et sa bru l'invitent à venir vivre avec eux, elle refuse... sauf s'ils acceptent de recevoir aussi Cachito pour qu'elle puisse le soigner. Ils refusent, horrifiés par le spectre de la contagion. Alors, ña Romualda prend son châle noir et va soigner son fils qui, lui, a besoin d'elle, qui, lui, n'a personne, n'a rien, tout comme elle.

Cette « comedia de ambiente », selon le sous-titre générique, commence bien comme une comédie de mœurs où les éléments dysforiques, présents dès le début, sont masqués par le traitement satyrique des situations et des personnages; par contre, elle termine en mélodrame avec la marginalisation brutale des deux personnages les plus désintéressés et les plus malmenés par le sort. Il s'agit d'une pièce de facture traditionnelle, qui s'adresse à un large public (bien qu'elle n'ait jamais été représentée) à travers des personnages et des situations largement topiques pour des Paraguayens de 1940, mais si on essaye de l'interpréter dans notre contexte de réception, et depuis son contexte de production, elle peut acquérir une autre dimension.

En 1940, la Guerre du Chaco (1932-1935) est terminée depuis cinq ans, elle a fait des milliers de morts, des milliers d'invalides, des milliers de malades mentaux, des milliers de veuves et d'orphelins, elle a laissé un pays victorieux mais dévasté, ruiné, exsangue. Pas la

moindre allusion à ce désastre historique dans la pièce. Le seul aspect de la situation socio-économique qui apparaisse est la difficulté à trouver du travail sur place, dans la capitale du département où se déroule l'action, ce qui amène Romualdo, l'ingénieur, à se fixer à Buenos Aires, et Ismael, l'avocat, à envisager d'aller s'installer à Asunción. Quant au fils aîné, on ne sait pas ce qu'il fait, son père déclare à Ismael qu'il est à sa charge, lui et sa famille. Le seul qui gagne de l'argent c'est don Martín, qui est propriétaire d'un *obraje*, c'est-à-dire d'une exploitation forestière : il représente l'une des activités économiques traditionnelles du Paraguay, alors que la génération suivante est plus urbanisée, plus instruite, mais moins argentée. Ce qui constitue l'axe thématique et idéologique de la pièce est bien cette structure familiale si particulière qui confère au sexe masculin une position de pouvoir absolu, qui n'est pas sans relations idéologiques avec l'exercice du pouvoir politique, comme on le verra de façon très claire dans la seconde pièce.

Il ne s'agit pas de la situation classique de l'homme marié qui trompe sa femme avec une ou plusieurs maîtresses, dans la discrétion ou avec ostentation. Don Martín, à l'âge de 25 ans (le fils aîné a 40 ans), s'est mis en ménage avec ña Romualda, c'est-à-dire qu'il s'est installé avec elle dans une maison dont il a toujours assumé les frais, ils ont eu trois enfants, que le père n'a jamais reconnus, et au bout d'une dizaine d'années don Martín épouse doña Aurora avec qui il vit quelque seize ans, et dont il a dix enfants dont deux seulement survivent. Pendant ces seize ans, don Martín continue à subvenir aux frais de la maison de ña Romualda et des enfants, il continue de rendre de fréquentes visites à sa petite famille où il trouve souvent soins et réconfort, et un quatrième enfant (Cachito) naît durant cette époque. Celui-ci, comme on l'a dit, a un statut différent de celui de ses frères et de sa sœur, puisque, aux termes du Code Civil en vigueur, un enfant adultérin n'a pas de famille. Cette tare sociale est redoublée, symboliquement, par la terrible maladie contagieuse dont il souffre et qui va contribuer à le marginaliser encore davantage. Doña Aurora meurt et don Martín veuf revient vivre avec ña Romualda et ses quatre enfants naturels; on ne dit pas ce qu'il fait de ses deux enfants légitimes. Pendant ces quarante ans, don Martín a en outre de nombreuses maîtresses (et une actuellement) dont il a eu, selon ses dires, une douzaine d'enfants à qui il n'a jamais rien donné. Cette situation est connue, non seulement des femmes et des enfants concernés, mais aussi de tout le village : « Por qué no decir la verdad, si a todo el pueblo le consta », dit le fils aîné. Don Martín en est très satisfait et il se refuse à épouser ña Romualda bien qu'il reconnaisse son dévouement total; il pense qu'il est encore capable de fonder plusieurs familles : « Y todavía me sobran ánimos para hacer tres familias. » Notons qu'il ne se vante pas d'être capable d'avoir d'autres femmes et de leur faire des enfants, mais bien de constituer des familles, ce qui a une tout autre dimension. Il est évident que la capacité d'avoir plusieurs « familles » est un signe complexe de puissance : puissance sexuelle, puissance économique et puissance sociale, qui donnent à l'homme un statut privilégié que ne confère pas le fait d'avoir simplement des maîtresses occasionnelles.

Nous reviendrons sur les liens entre cette structure sociale et la structure du pouvoir politique au Paraguay après avoir examiné la seconde pièce où ces liens sont explicites. Ici l'accent est mis d'une part sur les conséquences sociales du statut des enfants naturels, et d'autre part sur les deux principales victimes de la situation : le fils adultérin et la mère qui, à la fin, se retrouvent sans rien, comme le dit la mère : « Cachito katu ni tiene a nadie. No tiene nada, como yo también. Adiós manté. » La mère, qui n'a que de rares apparitions dans la pièce, parle constamment le *yopará*, cet hybride du guarani et de l'espagnol, qui signale, tout comme l'usage constant du *cigarro poguazú*, son appartenance à la paysannerie métisse qui constituait, en 1940, une large majorité de la population paraguayenne. Il est indubitable que

c'est elle la principale victime d'une situation dont elle ne s'est jamais plaint et contre laquelle elle ne s'est jamais révoltée, comme le reconnaît don Martín lui-même :

Oh, la vieja es un pedazo de pan. Lo que no me ha aguantado durante cuarenta años (*sonriendo sin pizca de remordimiento*). Le he jugado como usted no se imagina... Y ella siempre mansa como una oveja. [...] Pero tiene usted razón, esta Romualda es algo excepcional. Quedan ya pocas como ella. ¿Querrá usted creer que nunca en la vida me pidió nada... ? (PLÁ, 1984 : 35)

Les enfants, quant à eux, malgré leur statut social défavorable, ont tout de même bénéficié de la situation économique du père : ils ont été instruits (ils ne parlent que le castillan, bien qu'ils comprennent parfaitement le *yopará*), et ont même pu faire des études, d'ingénieur pour Romualdo, de piano pour Chocha; quant au fils aîné, à 40 ans il est encore à la charge de son père avec sa femme et son petit garçon. Le personnage de la mère est bien évidemment topique : c'est la femme bonne, généreuse, travailleuse, victime silencieuse de l'homme, capable de s'ouvrir les entrailles pour donner à manger à ses enfants, celle qui a tant de fois, au cours de la sanglante histoire paraguayenne, assumé la survie humaine et économique du pays. Il est intéressant de signaler que la pièce qui s'intitulait, lors de sa première présentation en 1941, *Pater familias*, fut rebaptisée par Josefina Plá en 1977 *¿A dónde irás, ña Romualda?*, ce qui indique clairement que la mère, bien qu'elle ne soit pas, dramatiquement, le personnage principal, est bien, symboliquement, la figure protagoniste.

*¡Ha che memby cuera!*, écrite en 1948, est une pièce beaucoup plus complexe tant du point de vue structural que thématique. Elle est divisée en quatre actes, le quatrième étant lui-même fragmenté en trois tableaux. Ces unités sont séparées par des ruptures temporelles, ce qui donne la suivante structure :

- acte I : juin 1941
- acte II : huit jours plus tard
- acte III : 1945
- acte IV, tableau 1 : 1947
- acte IV, tableau 2 : 1947, quelques mois plus tard, pendant les événements de Conception. On entend des coups de feu.
- acte IV, tableau 3 : 1947, 2 mois plus tard

Cette structure est en relation avec le point de vue privilégié par la dramaturge : il s'agit de montrer l'évolution de la famille dont la situation est exposée au premier acte. Cette situation est comparable à celle de la pièce précédente, mais les personnages appartiennent à un autre niveau social. La mère, Juana Sosa, est caractérisée d'emblée par la didascalie qui accompagne sa première apparition :

Es una mujer de 36 años, regordeta, con marchitos rastros de una gran belleza y cierta distinción; en el lenguaje y modales conserva algo de su antigua posición social. Los hijos hablan ya un castellano de giros más populares. Va, si no desaliñada, con todas las muestras de quien, llena de trabajo, no tiene tiempo que dedicar a sí misma. (PLÁ, 1984 : 62)

On apprend plus tard qu'à 17 ans, elle s'est mise en ménage avec Saturnino Bastián pour forcer la main à sa mère qui ne voulait pas de leur mariage, qu'elle considérait comme une mésalliance : sa mère alors l'a déshéritée et Saturnino ne l'a pas épousée, pas plus qu'il n'a reconnu les cinq enfants qu'ils ont eu en dix-huit ans. Juana vit avec ses enfants dans une maison modeste d'Asunción, Saturnino ne vit pas avec eux, mais il paye le loyer et l'entretien de la famille. Au fur et à mesure que les relations vont se détériorer, il ne payera plus que le

loyer, puis plus rien. Saturnino Bastián a neuf ans de plus que Juana, il est avocat et homme politique, quand la pièce commence, il vient d'obtenir un poste ministériel important et il va faire un mariage d'intérêt sans le dire à Juana; bien au contraire, il la trompe, quand Juana lui annonce qu'elle est enceinte, en lui promettant de reconnaître les enfants si elle accepte de se faire avorter. À partir de là, Saturnino ne viendra presque plus chez Juana, et ses relations avec ses enfants, qui n'étaient déjà pas très bonnes, vont se détériorer jusqu'à se transformer en une haine réciproque.

Pendant les six ans et demi que représente le temps dramatique, des changements importants vont affecter les cinq enfants, et ces changements vont être les conséquences de la situation familiale. Le benjamin, Buby (4-8 ans), enfant de santé fragile, meurt à 8 ans, avant le début de l'acte III. José Luis (10-16 ans), passionné de mécanique, est un fils studieux et soucieux du bien-être de sa mère, à 15 ans, il commence à travailler, tout en continuant ses études, afin de subvenir aux frais de la maison. Perla (14-20 ans) est une jeune fille sérieuse, qui saura tirer utilement les leçons de l'expérience malheureuse de sa mère : courtisée à 18 ans par un Docteur de 30 ans qui, malgré ses paroles cajoleuses ne la demande pas en mariage, elle se rend compte que son prétendant courtise une autre jeune fille qui a une situation bien supérieure à la sienne. Devant ses reproches, il lui propose d'avoir des relations sexuelles afin de forcer la main à sa mère qui, dit-il, s'oppose à leur mariage. Cette proposition lui ouvre définitivement les yeux sur les intentions du personnage, elle rompt avec lui et épousera Pancho, prétendant plus modeste mais beaucoup plus intègre. Nené (16-22 ans) est bien différente, elle est très belle et a toujours eu des ambitions bien supérieures à ce que lui permet sa condition sociale, elle a toujours eu honte d'être pauvre. Elle va tirer, elle aussi, les leçons de la vie de sa mère, mais à sa façon, en refusant la soumission et les sacrifices : courtisée par un homme riche et politiquement influent, elle va accepter d'être sa maîtresse, mais à certaines conditions, comme elle le dit à sa mère au moment de quitter la maison :

Nené : ... Yo no soy ya como en su tiempo. No creo en nada de eso que ustedes creían. Fidelidad, sacrificio. Toto tiene plata. Me ha hecho poner una casa a mi nombre y una cuentita en el banco. Yo no soy como usted mamá que lo dio todo y no tuvo nada. [...] Mire : usted se cargó de hijos. Yo ya sé cómo tengo que hacer para no tenerlos. Y cuando Toto se mande mudar, porque yo sé que se mandará mudar un día, no habrá nada de por medio para hipotecar mi libertad. Y le aseguro que me arreglaré para no quedar en la calle, ya se lo dije. Y para dar la patada yo primero. (PLÁ, 1984 : 121)

On voit le chemin parcouru par la nouvelle génération. Pour parachever la situation, Toto est l'ennemi politique du père de Nené, ce qui, loin de lui déplaire, lui permet d'entrevoir la possibilité de se venger du mal que le père leur a fait. C'est alors que la mère perçoit la haine que Nené nourrit envers son père :

Juana : ¿Por qué lo odias así Nené?

Nené : ¡El no nos dejó otra cosa que el odio, mamá!...Escuchá... Si él hubiese sido buen padre... hoy yo estaría en otra situación muy distinta... sería médica... sabes que me gusta la medicina... (PLÁ, 1984 : 122)

Cette même haine du père est partagée par l'aîné, Coco (17-23 ans). Dès le début il est à même de comprendre la cruauté et l'hypocrisie du père à qui il manifeste très peu de complaisance. Mais les choses s'enveniment irrémédiablement quand, après son mariage, Saturnino Bastián s'éloigne de la famille et ne revient que pour faire des reproches à Juana et aux enfants - dont on voit qu'il ne les a jamais aimés. Un jour, José Luis, furieux de voir que Saturnino manque de respect à sa mère, se venge en tailladant avec un canif les sièges de sa voiture. L'avocat, hors de lui, promet de l'envoyer en maison de redressement; Coco alors

intervient pour dire que c'est lui qui a fait cela : le père le croit et promet de l'envoyer au Chaco pour son service militaire :

Saturnino : (reconcentrado) Yo sabía que eras un rebelde, pero no creí que tanto. Te mandaré al Chaco.

Coco : (sereno) No puede hacer eso. Tengo mi exoneración.

Saturnino : Me importa un pepino que tengas tu exoneración o no. Ya he dicho que puedo hacer lo que quiero. Te vas a arrepentir cien veces de lo que hiciste. (PLÁ, 1984 : 103)

Coco décide alors de quitter la maison et de disparaître pour éviter la vengeance de Saturnino. Pendant les deux ans qui suivent, Coco ne réapparaîtra plus, sa mère et son frère le verront de loin en loin sans savoir ni où ni comment il vit, jusqu'au jour où, durant les événements insurrectionnels de 1947, ils apprendront que Coco a été trouvé mort dans la rue au petit matin. Juana comprend très clairement pourquoi son fils s'est engagé dans un mouvement insurrectionnel qui combat le gouvernement dont son père fait partie :

Juana : Pensar que todo eso le viene del odio a su padre. Todo empezó el día que escapó de casa porque Saturnino había amenazado con enviarlo al Chaco. (PLÁ, 1984 : 118)

Ainsi, le discours dramatique tisse progressivement les liens profonds qui unissent la situation sociale et économique de la famille de Juana Sosa au fonctionnement corrompu et pervers du pouvoir politique. Il met à nu la radicale immoralité du personnage de Saturnino Bastián qui agit de façon identique dans la sphère des liens familiaux et dans la sphère du pouvoir politique. Il montre aussi, à travers Nené et Coco, la prise de conscience et la rébellion de la jeune génération qui doit pactiser avec la corruption (Nené) ou mourir sous les balles des sbires du pouvoir (Coco).

On peut mesurer le chemin parcouru entre les deux pièces, tant dans la complexité dramatique, que dans la clarification idéologique. Si, dans la première, les événements tragiques encore récents (Guerre du Chaco) n'ont pas d'écho, dans la seconde, ils sont traités à chaud et directement mis en scène (événements insurrectionnels de 1947), et la pièce se termine sur l'annonce de la mort de Coco, symbole de l'extermination de toute une génération. Il faut rappeler que l'insurrection de 1947, sauvagement réprimée, laissa de très nombreuses victimes et donna lieu à un exil massif des forces vives du pays : évoquons la mort du poète Herib Campos Cervera et le départ pour l'Argentine d'Augusto Roa Bastos, tous deux proches de Josefina Plá. On comprend de reste pourquoi cette pièce ne fut, en 1948, ni représentée ni publiée, et dût attendre 1977 pour être présentée à un concours où elle fut primée. Après la guerre civile de 1947 s'ouvre une période de grande instabilité politique qui se termine en 1954 par l'accession au pouvoir du général Stroessner qui établira la plus longue et une des plus sombres dictatures d'Amérique latine.

Une autre différence intéressante entre les deux pièces est l'évolution de la mise en scène du métissage de la société. On a vu que, dans la première, le personnage emblématique, ña Romualda, est une paysanne métisse illettrée et qui ne parle que le *yopará* (tout comme la servante). Dans la seconde pièce, malgré le titre en guarani, un seul personnage, très épisodique puisqu'il n'apparaît que dans la première scène, parle *yopará* : ña Eudisia, la vieille femme pauvre, solitaire et folle qui passe tous les jours pour vendre des herbes et des fruits. À partir de cette scène où Juana lui achète quelques fruits par charité, elle n'apparaîtra plus que sous la forme d'un cri déchirant qui donne son titre à la pièce et qui résonnera comme l'annonce de nouveaux malheurs jusqu'à la dernière scène où, après le départ de toute

la famille qui va recueillir le cadavre de Coco, sur la scène vide entre Nené, luxueusement habillée, qui n'est au courant de rien et apporte un paquet de provisions. C'est alors que passe devant la maison le cri déchirant de la vieille femme, auquel réagit Nené en disant :

Nené : Todavía anda por ahí esa vieja tilinga, mi Dios... Le voy a decir hoy mismo a Toto que la haga encerrar en el Asilo. (PLÁ, 1984 : 128)

La portée symbolique de cette *coda* est évidente : ña Eudisia représente la terre paraguayenne, folle d'avoir souffert tant de malheurs et de mépris, qui revient comme une âme en peine crier sa douleur, et que les puissants feront taire en l'enfermant, comme ils font taire les rebelles qui ne se sont pas pliés à leur ordre corrompu.

Ainsi, bien qu'elle se déroule à Asunción et dans un milieu social culturellement peu métissé, la pièce est traversée de part en part de ce cri de douleur guarani qui présentifie incessamment le peuple souffrant une dure vie de travail et de sacrifices encore plus durs. Les enfants, ayant échappé à la condition de la mère par la position économique du père, voudraient avoir tous les avantages de celle-ci; leur déclassement vers le haut les rend insatisfaits, amers et égoïstes. Dans le cas de Juana Sosa, les choses sont nettement différentes : Juana est de condition sociale, économique et culturelle supérieure à celle de Saturnino Bastián qui, comme le rappelle la sœur de Juana quand elle vient lui annoncer charitablement que Saturnino va se marier, est « un mulato de Emboscada ». Elle est partie vivre avec lui à 17 ans, par amour, parce qu'elle pensait qu'ainsi sa famille l'accepterait. Mais au contraire sa mère ne veut plus rien savoir d'elle et la déshérite, ce qui ôte à Saturnino l'envie de l'épouser. Elle s'est donc déclassée elle-même et s'est vu ravalé au rang de servante : « Como le pasó al Dr. Soroeta, que el día que se casaba, a la sirvienta de la casa de su mamá le nació un crío de él... y fue la juerga de los amigos. » Elle a ainsi tous les malheurs de la vie matrimoniale sans en avoir aucun des avantages, puisque Saturnino ne lui donne pas assez d'argent pour élever convenablement ses enfants, tout en refusant qu'elle fasse de la couture pour arrondir son revenu. Comme il ne vit pas sous le même toit, il est insensible aux mauvaises conditions de vie de la famille; il oblige Juana à avorter parce qu'il serait inconvenant pour lui que Juana soit enceinte au moment où il fait un mariage d'intérêt.

Le personnage de Saturnino Bastián, dans la mesure où il est à la fois responsable de la situation de la famille et où il occupe un poste ministériel important, fait le lien, de façon évidente, entre cette pratique socio-sexuelle et l'exercice du pouvoir politique. Les enfants, et en particulier les deux aînés, ont le sentiment non seulement de ne pas être aimés de leur père, mais d'être, eux-mêmes et leur mère, méprisés, bafoués, vendus, sacrifiés à l'ambition personnelle de Saturnino Bastián. Celui-ci se vante de ne pas leur accorder de faveurs, malgré les liens du sang, mais en fait on soupçonne qu'il fait tout pour les détruire, et qu'il est probablement responsable de l'assassinat de Coco qui, lui-même, s'était engagé dans l'opposition au régime par haine de son père. De même que l'on soupçonne que l'une des raisons pour lesquelles Nené accepte l'arrangement proposé par Toto, au-delà ses ambitions personnelles, c'est qu'il est l'ennemi politique de son père et qu'elle compte bien l'aider à lui faire tout le mal possible.

L'évolution idéologique entre ces deux pièces doit évidemment se lire à partir du contexte de production. La radicalisation idéologique, visible dans la seconde pièce, est une réponse de la dramaturge aux événements insurrectionnels de 1947, qui sont la dernière grande insurrection -consécutive au traumatisme majeur de la Guerre du Chaco- des forces qui veulent mettre fin à la domination des exploités nantis et corrompus. Peu après, le pays sombre pour un demi-siècle dans le cauchemar sans fond du pouvoir absolu, macabre et



nauséabond, de celui que Augusto Roa Bastos appelle dans *El Fiscal* le tyrannosaure. Il n'est évidemment pas fortuit que Josefina Plá soit d'origine étrangère et femme, car elle a pu observer d'un œil critique ces pratiques socio-sexuelles qu'elle n'a pas assimilées comme les Paraguayens, et d'autre part elle a pu se sentir solidaire de cette condition qui fait de la femme un objet sexuel accessoire, une servante esclave et un otage. Loin de considérer ces pratiques, comme il est habituel de le faire, une conséquence du déséquilibre démographique entraîné par les massacres successifs de la population masculine durant les guerres, celle de la Triple Alliance (1865-1870), puis la Guerre du Chaco (1932-1935), elle met en scène à travers un discours dramatique d'une grande force, la collusion mortifère du pouvoir sexuel, du pouvoir économique et du pouvoir politique.

Il est grand temps de relire l'histoire des dictatures latino-américaines sous cet angle de vue. Peut-être même certains grands écrivains ont-ils commencé à le pressentir, un demi-siècle après Josefina Plá. Augusto Roa Bastos a parlé pour la première fois du régime de Stroessner en décrivant l'incroyable système d'exploitation sexuelle mis en place par le tyran dans son dernier roman, *Madama Sui* (1995), et que Mario Vargas Llosa, dans *La Fiesta del Chivo* (2000), fait un parallèle structurel entre l'exercice du pouvoir de Trujillo et l'histoire du personnage d'Urania que son père, un haut dignitaire du régime, livre, à l'âge de 14 ans, aux immondes pratiques sexuelles du vieux tyran dominicain.

### **Bibliographie**

PLÁ, Josefina, (1984) *¿A dónde irás ña Romualda?*, in *Teatro paraguayo inédito*, introducción de Francisco Pérez-Maricevich, Asunción, Ediciones Mediterráneo, Serie Teatro, 2.

ROA BASTOS, Augusto (1995), *Madama Sui*, Buenos Aires, Seix Barral.

VARGAS LLOSA, Mario (2000), *La Fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara.

Pour citer cet article :

EZQUERRO, Milagros (2007), « Théâtre, genre et pouvoir », *Lectures du genre n° 1 : Premières approches*.

[http://www.lecturesdugene.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_1/Ezquerro.html](http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_1/Ezquerro.html)

Version PDF : 9-18.