



Dictionnaire des théâtres du monde

Mexique (Le théâtre au)

Destinés le plus souvent à honorer les divinités, les spectacles religieux de l'époque préhispanique ont été repris et adaptés par les missionnaires espagnols pour l'évangélisation des Indiens. Après avoir été pendant toute la période coloniale subordonné aux influences du théâtre de cour européen, le théâtre mexicain a véritablement trouvé son identité dans l'atmosphère d'effervescence culturelle qui a suivi la Révolution et participe pleinement aujourd'hui à la création théâtrale mondiale avec un éventail varié d'œuvres et d'écoles théâtrales.

Un théâtre préhispanique

Les témoignages laissés par les chroniqueurs espagnols du XVI^e siècle permettent de considérer comme certaine l'existence dans le Mexique préhispanique de spectacles d'inspiration religieuse ou profane où les déguisements, la danse et la musique occupaient une grande place. Des fêtes ouvertes à tous étaient données régulièrement au palais impérial et dans les divers palais de Mexico-Tenochtitlan pour célébrer un événement public (victoire, semailles, moisson) ou privé (naissance, mariage). Les représentations avaient lieu au bas des temples ou sur la place principale et étaient accompagnées d'offrandes et de sacrifices. Les prêtres revêtaient leurs plus beaux habits et se paraient de masques de turquoise ou d'obsidienne ; les danseurs, les musiciens et les chanteurs, professionnels pour la plupart, jouaient dans un décor à la fois naturel (le paysage environnant) et symbolique : une maison faite de feuillage et de fleurs pour la fête de Xochiquetzal, la déesse des Fleurs ; une cage en bois pour le représentant de Tezcatlipoca. Ces représentations, qui étaient le reflet de la vie quotidienne et religieuse des Aztèques, avaient pour rôle de rassembler la population autour d'une même conception du monde et de libérer l'énergie cosmique indispensable à la vie, par la fête et le sacrifice. Le drame-ballet *Rabinal Achí* (en langue maya-quiché), découvert et traduit en français en 1862 par Charles Brasseur de Bourbourg, est le seul texte d'origine préhispanique qui soit parvenu jusqu'à nous. Une version en a été écrite en 1984 par [Magana](#) dans le drame *Los enemigos*.

Sous la domination espagnole

Dans la première moitié du XVI^e siècle, les franciscains, désireux de convertir rapidement les indigènes au catholicisme, utilisent le penchant naturel de ceux-ci pour le chant, la danse et les parures et organisent des cérémonies grandioses sur le parvis des églises. Le chroniqueur Motolinía raconte qu'à Tlaxcala, en 1530, la représentation de *La Caída de Adán y Eva* (La Chute d'Adam et Ève) s'est terminée par un immense baptême collectif. Ce théâtre d'évangélisation, écrit d'abord en nahuatl puis en espagnol, joué par des acteurs indigènes, marque les débuts du syncrétisme religieux. Les ornements de plumes et de pierres précieuses servent désormais à parer les statues de la Vierge et des Saints, et le redoutable jaguar préhispanique est remplacé par le serpent du Mal. Au début du XVII^e siècle, trois compagnies d'acteurs existent à Mexico et des représentations théâtrales ont lieu au palais du vice-roi, dans les théâtres de l'hôpital royal et du Colisée, sur le parvis ou à l'intérieur des églises et dans les rues. Les poètes et dramaturges chantent les louanges des grands personnages de la cour et de l'Église et mettent en scène des faits marquants de la conquête, guerriers ou amoureux : *El Idilio de Quetzal y Huitzel* (Les Amours de Quetzal et Huitzel) de F. de Terrazas (1525-1600). L'esprit indigène reste encore présent dans diverses manifestations théâtrales, dont les mascaradas organisées par la cour et l'université, où l'histoire et la religion préhispaniques occupent une grande place. Il existe également à partir du XVII^e siècle un théâtre de cour d'inspiration religieuse (les [autos sacramentales](#) de Sor

de la [Cruz](#)) ou profane ([Ruiz de Alarcón](#)). Au XVIII^e siècle arrive d'Espagne la mode des comédies moralisatrices et des saynètes.

L'Indépendance : du romantisme au réalisme

Avec l'indépendance politique, en 1821, naît un nouveau théâtre à la charnière de deux époques. Le romancier et dramaturge José J. Fernández de Lizardi (1776-1827) aborde des sujets d'actualité et cherche, selon l'habitude de l'époque, à instruire en divertissant. Il aborde le problème de la condition féminine et met en scène les personnages historiques qui ont été à l'origine de l'indépendance : *El Grito de libertad en el pueblo de Dolores* (*Le Cri de la liberté dans le village de Dolores*), *La Tragedia del Padre Arenas* (*La Tragédie du père Arenas*). Plusieurs théâtres sont construits à Mexico dont le Grand Théâtre national (1844) et le théâtre Iturbide (1856), puis les théâtres Hidalgo (1859) et Arbeau (1875). En 1868 est fondé le Conservatoire d'art dramatique sur le modèle de l'école madrilène. Le théâtre mexicain est à cette époque partagé entre sa subordination aux goûts européens et ses aspirations nationalistes. Pendant près de vingt ans (1857-1875), les french cancan sont tellement prisés à Mexico qu'ils rivalisent avec la [zarzuela](#) espagnole. Parmi les dramaturges de la première moitié du XIX^e siècle, deux noms se détachent : Manuel Eduardo Gorostiza (1789-1851) dont l'œuvre la plus connue, *Contigo pan y cebolla* (*Vivre d'amour et d'eau fraîche*), traite de l'impossibilité de vivre sans argent ; Fernando Calderón (1809-1845), dans *A ninguna de las tres* (*Aucune des trois*) ironise sur les débordements sentimentaux propres au préromantisme, l'engouement pour l'étranger et la pseudo-érudition féminine. Dans la seconde moitié du siècle, [Peón y Contreras](#) est considéré, par sa fécondité théâtrale, comme le restaurateur du théâtre mexicain et peut être placé au rang des grands dramaturges romantiques mondiaux.

La Révolution : vers un théâtre national

La fin du porfiriato (1876-1911) est marquée par une étape prérévolutionnaire représentée par le courant réaliste, bientôt rejoint par une nouvelle poussée des valeurs nationalistes. Les grands problèmes sociaux apparaissent sur scène ; l'exploitation des peons par les riches propriétaires terriens : *La Venganza de la gleba* (*La Vengeance de la glèbe*) de F. Gamboa (1864-1939) ; les drames ouvriers : *Lo Viejo* (*Vieilleries*) de M. Dávalos (1871-1923) ; les victimes de l'oppression capitaliste : *Tierra y Libertad* (*Terre et Liberté*) et *Verdugos y Víctimas* (*Bourreaux et Victimes*) de R. Flores Magón (1873-1928). Parallèlement au théâtre dramatique se développe, avec la Révolution, le genre dit mineur du cabaret* théâtre qui obtient immédiatement un vif succès dans toutes les classes de la société. À partir de 1925 se succèdent les groupes de théâtre expérimental à vocation nationale ou universelle. Les dramaturges des groupes Ulises (créé en 1928) avec X. Villaurrutia (1904-1950) et Orientación avec C. Gorostiza (1904-1967) présentent dans des salles privées ou publiques, avec ou sans subvention de l'État, des œuvres mondialement connues, entre autres de Molière, Shakespeare, [Tchekhov](#), [Gogol](#), [Shaw](#), [O'Neill](#) et [Vildrac](#). De leur côté, le groupe des Sept (1925), inspiré par le [Cartel](#) des Quatre, la *Comedia Mexicana* (1929-1939) et le Teatro de Ahora (1932) cherchent à créer un théâtre national qui mette en scène des sujets d'actualité spécifiquement mexicains et appliquent des techniques dramaturgiques nouvelles (inspirées de [Piscator](#)). De nouveaux groupes surgissent dans les années 1940 : le Teatro de Media Noche dirigé par [Usigli](#), Proa, La Linterna Mágica, le Teatro de Las Artes créé par le metteur en scène japonais Seki Sanoqui, arrivé au Mexique en 1939, introduit les méthodes de formation de l'acteur de [Stanislavski](#) et de [Meyerhold](#). Tous ces efforts aboutissent en 1946 à la création de l'[Instituto nacional de bellas artes](#) (INBA) et de la première école nationale de théâtre.

La génération des années 1950

L'année 1950 marque le début d'une nouvelle étape du théâtre mexicain avec une floraison de dramaturges qui, héritiers des expériences des groupes antérieurs, s'attaquent à leur tour au délicat problème de la faible fréquentation des théâtres. Ils sont aidés dans leur tâche par le gouvernement qui subventionne la construction de nouvelles salles, plus petites et mieux conçues pour le public : le théâtre Virginia Fábregas (1954), El Granero (1956), El Bosque (1957), Xola (1960). Ils sont aidés également par l'apparition d'une nouvelle génération d'acteurs préparés à leur métier et par le travail de metteurs en scène dont la fonction est désormais reconnue à part entière. Le département de théâtre de l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM), dirigé à l'époque par [Solorzano](#), est au cœur du renouvellement esthétique de cette période. Le groupe Poesía en voz alta (1955-1963) y rassemble dans une nouvelle recherche d'écriture et de jeu théâtral les écrivains Octavio Paz et Juan José Arreola, les peintres Juan Soriano et Leonora Carrington, les metteurs en scène Héctor

Mendoza et José Luis Ibañez, l'acteur et metteur en scène Juan José Gurrola. Le but du groupe est de présenter une version moderne des grands classiques et de faire connaître des auteurs contemporains mexicains et étrangers. Parmi les nouveaux dramaturges dont les œuvres sont placées sous le signe du réalisme de la vie quotidienne, de la critique sociale et du nationalisme, se distinguent Salvador Novo (1904-1974) ; Octavio Paz (1914-1998) plus connu comme poète et essayiste, dont la pièce *La Fille de Rappacini* (*La hija de Rappacini*) a été présentée au [Festival du Marais](#) en 1979 ; Elena Garro (née en 1920) ; [Magaña](#) (1924-1990) ; [Carballido](#) ; Luisa Josefina Hernández (née en 1928) ; Carlos Fuentes (né en 1928), surtout connu comme romancier, dont deux pièces ont été jouées en Europe : *Le borgne est roi* (*El tuerto es rey*), présenté au [festival d'Avignon](#) de 1970 dans une mise en scène de [Lavelli](#) et *Todos los gatos son pardos* (Tous les chats sont gris), représenté en espagnol, à Lille, en 1986 ; Maruxa Vilalta (née en 1932) ; Hugo Arguëlles (1932-2003). Enfin Vicente Leñero (né en 1933) écrit des œuvres imprégnées d'[Ibsen](#), de Shaw et du théâtre documentaire nord-américain. Ses pièces présentent une interprétation critique de l'histoire et de la société mexicaine : *Los albañiles* (Les Maçons, 1967) ; *Pueblo rechazado* (Peuple rejeté, 1969) ; *La visita del ángel* (La Visite de l'ange, 1981) et présentée au festival de Cadix en 1991.

La nouvelle dramaturgie mexicaine

À la fin des années 1970 surgit une génération d'auteurs qu'il est convenu d'appeler Nueva dramaturgia mexicana, en raison du nom de la collection éditoriale dans laquelle la plupart d'entre eux ont été publiés. Ce groupe hétérogène, dont le principal trait fédérateur était leur désir de rupture avec la génération précédente, a renforcé sa présence au sein de la société, notamment urbaine, en travaillant sur des sujets de l'actualité mexicaine et universelle tels que la dégradation des conditions de vie dans les grandes villes, la violence et la délinquance. Oscar Villegas (1943-2003) dénonce la misère morale dans les bidonvilles de Mexico et le rêve impossible d'une existence nouvelle (*Atlántida*, 1973). Tomás Urtusástegui présente une vision apocalyptique d'un Mexico en manque d'eau : *Agua clara* (Eau claire, 1987). Jesús González Dávila traite avec férocité de la délinquance et de la marginalité dans une pièce magistralement mise en scène en 1987 par Julio Castillo : *De la calle* (La Rue). Oscar Liera (1946-1990) critique avec violence et humour la corruption du système politique mexicain : *Aquí, no pasa nada* (Ici, rien à signaler) ; la destruction de la planète par la pollution atmosphérique : *Civilización* (Civilisation) ; les abus du clergé et le fanatisme religieux : *Cucara y Macara* (Cucara et Macara, 1977) ; *El jinete de la divina providencia* (Le Cavalier de la divine providence). Carlos Olmos (1947-2003) écrit plusieurs pièces autour du conflit réalité/imagination : *Juegos fatuos* (Feux Follets, 1971). Guillermo Schmidhuber de La Mora (1943) s'inspire de l'histoire mexicaine : *Los héroes inútiles* (Les Héros inutiles), dont l'action se passe à l'époque de la révolution mexicaine. Il a reçu en 1987 le prix américain Letras de Oro pour l'ensemble de son œuvre. Alejandro Licona (1953) écrit des pièces d'un humour dévastateur sur la brutalité des relations entre les gens : *¡Guau, vida de perros !* (Ouah ! Quelle vie de chien !, 1985). Il a abordé aussi le thème des conflits sociaux dans le monde du travail : *Máquina* (La Machine, 1980) . Victor Hugo Rascón Banda (1948), une des figures de proue de la Nueva dramaturgia mexicana, poursuit dans la plupart de ses pièces un réalisme sans concessions. Il reprend des faits divers dans *La fiera del Ajusco* (Le Fauve de l'Ajusco, 1985), traite du monde du trafic de drogues dans *Contrabando* (Contrebande, 1993) et s'inspire de l'actualité politique dans *Playa azul* (Plage bleue, 1991). Ricardo Pérez Quitt (1958), dramaturge et chercheur installé à Puebla, reprend des mythes préhispaniques pour les situer dans un milieu populaire : *Deseos* (Vœux, 1992). Enfin, il faut mentionner la dramaturge Sabina Berman (1952), qui a obtenu en 1993 un immense succès à Mexico avec sa pièce *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Entre Pancho Villa et une femme nue), et quelques années plus tard avec *Molière* (1998) et *Feliz nuevo siglo doktor Freud* (Joyeux nouveau siècle, docteur Freud, 2001). La force de son humour et la maîtrise de la langue lui permettent de jouer avec les mots et les sonorités pour donner une vision nouvelle de l'histoire et de la société.

Le théâtre populaire et rural : un art actif mais menacé

En dehors des salles fermées, plusieurs groupes de théâtre continuent le travail entrepris, au début des années vingt, par le ministre de l'Éducation et de la Culture José Vasconcelos. Le Centre libre d'expérimentation théâtrale et artistique (CLETA), créé en 1973, se produit dans des lieux publics couverts (métro), en plein air (parcs et marchés) et dans les écoles. Ses spectacles cherchent à « sensibiliser les travailleurs à l'injustice de leur condition et à les aider à construire le socialisme ». Le CLETA, dont le siège est à Mexico, possède une quinzaine d'antennes en province. Il a donné naissance à d'autres groupes de théâtre populaire dont, en 1978 le groupe Zero, en 1982 l'atelier théâtral Tecolote et en 1987 le groupe Teatro en vecindades dont l'objectif est de « démystifier le théâtre classique » et de « paraphraser » des pièces de Shakespeare* pour les faire connaître aux

habitants des quartiers pauvres de Mexico. Le groupe a déjà donné plus de 1500 représentations, et il se produit dans plusieurs pays d'Amérique latine ainsi qu'aux États-Unis. D'un autre côté, le gouvernement mexicain a subventionné le théâtre populaire rural Conasupo de 1971 à 1976. Il fut relayé en 1983 par le Laboratoire de théâtre paysan et indigène qui s'est donné pour mission de former des professionnels du théâtre dans le monde rural, de créer un répertoire à partir de l'histoire et des traditions des communautés paysannes et indigènes, et de donner une couleur locale à des œuvres du répertoire mondial comme *Bodas de sangre* (Noces de sang) de [García Lorca](#).

Le théâtre mexicain contemporain

Les auteurs nés dans les années 1960 et 1970 affichent une grande diversité formelle et thématique, loin des sentiers battus du réalisme. Contrairement à leurs prédécesseurs, qui avaient d'autres professions avant de devenir auteurs, ils se sont formés directement dans les écoles de théâtre et ils ont fait des études aux États-Unis ou en Europe. De ce fait, ils peuvent éventuellement jouer ou mettre en scène leurs propres pièces ou bien celles de leurs collègues. Il s'agit d'une génération qui, d'une part, a confirmé le retour du texte au centre du fait théâtral après plusieurs décennies de règne incontesté du metteur en scène et, d'autre part, a assisté pour la première fois à la traduction régulière de sa production, notamment en anglais, en allemand et en français. C'est le cas d'Estela Leñero Franco (1960), de Luis Mario Moncada (1963) et de Ximena Escalante (1964), dont la pièce *Fedra y otras griegas* (*Phèdre et autres grecques*, 2000) a été publiée en 2004 et montée en 2005 au Nouveau Théâtre du Huitième à Lyon. En 2003, la [Comédie-Française](#) a fait des lectures de pièces d'Angel Norzagaray (1961), David Olguín (1963) et Jaime Chabaud (1966). La pièce d'Hugo Salcedo (1964) *El viaje de los cantores* (*Passage*, 1988), prix international Tirso de Molina 1990, a été publiée en France en 2005. Enfin, des auteurs plus jeunes comme Luis E. Gutiérrez Ortiz Monasterio (1968) et Edgar Chías (1973) sont déjà traduits en français et leurs pièces sont montées aussi bien en Argentine qu'au Royaume-Uni.

Mise en scène

Après les années consacrées à la formation de l'acteur et du metteur en scène, inaugurées par des artistes étrangers (Seki Sano, André Moreau, Fernando Wagner, Charles Rooner), est venu, vers le milieu des années 1950, le temps de l'invention de la mise en scène mexicaine. Une bonne dizaine de metteurs en scène ont retenu l'attention dans la deuxième moitié du XXe siècle par la richesse de leurs contributions. Grâce au travail de certains d'entre eux se développe un nouveau langage scénique émancipé des vieux codes du théâtre espagnol. C'est le cas d'Héctor Mendoza (1932), José Luis Ibañez (1933) et Juan José Gurrola (1935), qui n'ont pas quitté le devant de la scène mexicaine depuis leurs débuts dans le groupe *Poesía en voz alta*. Juan Ibañez (1938-2000), dont la mise en scène de *Divinas Palabras* (*Divines Paroles*), de [Ramón del Valle-Inclán](#), remporta le premier prix du Festival de Nancy en 1964. Également décisif a été le travail d'Hector Azar (1930-2000), théoricien de la mise en scène et dramaturge fondateur du Teatro en Coapa et du Centre universitaire de théâtre (CUT). Une deuxième génération de metteurs en scène, issue de l'Universidad Veracruzana, compte Julio Castillo (décédé prématurément en 1988) ; Mercedes de La Cruz, qui a mis en scène la célèbre pièce de Carballido, *Rosa de dos aromas* (*Rose aux deux parfums*) et Martha Luna, qui a créé *Chucho el roto* (*Chucho le Misérable*, sorte de Robin des bois mexicain moderne) de Carballido et *Voces en el umbral* (*Voix sur le seuil*) de Victor Hugo Rascón Banda, évoquant une grève de mineurs dans *Le Chihuahua* à l'époque de Porfirio Díaz. Sans oublier Jesusa Rodríguez (1955), dont le spectacle *Donna Giovanni*, d'après l'opéra de Mozart, a fait le tour de l'Europe et a été présenté à Paris à la [Maison des cultures du monde](#) à l'automne 1984. Citons enfin Luis de Tavira (1948), fondateur de l'école La Casa del Teatro et du Centre dramatique de Michoacán, à Pátzcuaro, et Ludwig Margules (1933-2006), metteur en scène d'origine polonaise, qui a monté des spectacles mémorables d'auteurs de l'envergure de [Pinter](#), [Tchekhov](#), [Bergman](#) et [Camus](#) entre autres.

Actuellement, une nouvelle génération de metteurs en scène (Martín Acosta, Jorge Vargas, Claudio Valdés Kuri ou José Antonio Castro) poursuit un théâtre porteur de sens pour la société et capable de toucher un public au-delà des frontières nationales. Contrairement au passé, où les tournées à l'étranger avaient lieu très exceptionnellement, il n'est plus rare de voir des créations mexicaines parcourir avec succès les festivals internationaux de théâtre.

Quelques scénographes méritent aussi d'être cités, car ils sont à l'origine d'une remarquable école de scénographie : Antonio López Mancera (1924-1994), Tolita Figueroa, Arturo Nava et surtout Alejandro Luna, reconnu comme le scénographe le plus important d'Amérique latine. Luna a su former au moins deux nouvelles générations d'artistes dont Monica Raya, Philippe Amand et Jorge Ballina. Ces trois derniers artistes ont remporté une médaille d'or chacun au World Stage Design de Toronto en 2005.

Diffusion et production

En ce qui concerne la diffusion des spectacles, l'offre s'est fortement multipliée à partir des années 1990. C'est ainsi qu'à Mexico une première a lieu tous les jours, parmi la centaine de théâtres et de salles aménagées que compte la ville. L'éventail de l'offre est très large : selon ses préférences, le public peut voir des comédies de Boulevard, des [comédies musicales](#), du théâtre commercial ou du théâtre d'art. Même si les institutions publiques continuent de gérer les théâtres les plus importants, des producteurs privés exploitent de nombreuses salles où ils reprennent et adaptent les plus grands succès de Broadway et parfois des spectacles intellectuellement plus exigeants. Par ailleurs, la [performance](#) se multiplie au Mexique dans des salles alternatives et de nombreux festivals dont celui organisé par le centre culturel Ex Teresa arte actual, qui présente, en plus des créations nationales, des manifestations venues d'Europe et des États-Unis.

Dans la dernière décennie du XXe siècle, les modes de production théâtrale et les mécanismes de subvention artistique ont subi des changements importants. Entre 1950 et 1990 de grandes institutions comme l'INBA, l'UNAM ou l'IMSS (Institut mexicain de la Sécurité sociale) assuraient la plupart des productions théâtrales publiques, mais à partir de la création en 1988 du Fondo nacional para la cultura y las artes (FONCA), ce schéma s'est modifié progressivement pour donner la priorité aux projets en co-production. Les artistes ont été invités, d'une part, à trouver de nouvelles formules de financement où les fonds privés sont devenus incontournables, et d'autre part, à s'investir davantage dans la gestion de leur budget. Le résultat de cette politique culturelle a été la création d'une centaine de compagnies théâtrales qui évoluent de fait comme des petites entreprises. Elles se battent pour être programmées dans les théâtres ou pour ouvrir et soutenir leur propre lieu. Cette concurrence a entraîné une confusion de l'identité des théâtres et la difficulté à développer une direction artistique à moyen et à long terme, deux facteurs qui ont contribué à la dispersion des publics. Par ailleurs, la situation du théâtre professionnel dans les autres États de la Fédération mexicaine reste encore très en retrait par rapport à la capitale. En dehors de villes comme Mérida, Guadalajara et Xalapa, où il existe de véritables traditions théâtrales, le théâtre ne s'est implanté dans le reste des grandes villes du pays que depuis cinquante ans en général. Malgré cela, dans les vingt dernières années, il y a eu une forte croissance de l'activité théâtrale, notamment dans le nord du pays. Un élan qui n'a pas été accompagné de politiques culturelles adéquates ni de l'aménagement culturel du territoire qu'il mériterait.

En l'état actuel des choses, la création de nouveaux circuits de diffusion et le renforcement de ceux qui existent déjà s'avère la seule voie à suivre afin d'éviter un effondrement de l'activité théâtrale. Pour les professionnels du théâtre à Mexico, il est évident que seul un soutien affirmé de l'État en faveur d'une homogénéisation des conditions professionnelles dans l'ensemble du territoire permettra de débloquer l'activité dans la capitale et de favoriser la naissance et la circulation de projets artistiques solides dans le long terme. Pour ce qui est de la formation, de nombreuses écoles de théâtre, officielles comme celles de l'INBA ou de l'UNAM, ou privées comme la Casa del Teatro, La Casa azul, l'école Virginia Fábregas ou les centres CADAC, préparent les futurs professionnels de la scène. Malheureusement, des budgets insuffisants conduisent souvent des acteurs de qualité à préférer les offres substantielles des théâtres privés ou des chaînes de télévision aux salaires notoirement insuffisants des théâtres publics.

Du côté éditorial, les maisons d'édition El Milagro et Escenología accompagnent les institutions culturelles officielles dans la publication de pièces et d'essais théoriques. Quelques revues s'emploient aussi à diffuser la culture théâtrale mondiale et nationale, passée et présente, notamment Tramoya, à Xalapa, dirigée depuis 1967 par Carballido et Paso de Gato, à Mexico, dirigée depuis 2001 par J. Chabaud.

Paradoxalement, le désinvestissement progressif de l'État des affaires culturelles n'a pas infléchi la création, bien au contraire. Les dernières années ont vu se développer au Mexique une foisonnante activité résolument ouverte vers le reste du monde. Jamais il n'y a eu autant d'auteurs traduits et de compagnies en tournée à l'étranger. Fort d'une des traditions les plus riches du continent américain, le théâtre mexicain est appelé à participer davantage à la création mondiale dans les années à venir.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- El Teatro Náhuatl , 1, [antología y estudio preliminar de] Fernando Horcasitas, México : Universidad nacional autónoma de México, Instituto de investigaciones históricas, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35341580h>
- Le Théâtre mexicain contemporain , textes réunis par Madeleine Cucuel, Rouen : Centre de recherches d'études ibériques et ibéro-américaines, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39778052f>

Rédacteur(s)

M. CUCUEL

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Europe du Sud et Amérique latine

Zone(s) géographique(s) : Mexique

Période(s) : Renaissance 17ème siècle 18ème siècle 19ème siècle 20ème siècle
21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Brasseur de Bourbourg (Ch. E.) Rabinal Achí Caída de Adán y Eva (la) Cruz (J. de la) Ruiz de Alarcón (J.) Idilio de Quetzal y Huitzel (el) Fernández de Lizardi (J.J.) Gorostiza (M.E.) Calderón (F.) Peón Contreras (J.) Grito de libertad en el pueblo de Dolores (el) Tragedia del Padre Arenas (la) Contigo pan y cebolla Ninguna de las tres (a) Molière Shakespeare (W.) Tchekhov (A.) Gogol (N.) Shaw (G. B.) O'Neill (E.) Vildrac (Ch.) Piscator (E.) Usigli (R.) Stanislavski (C.) Meyerhold (V.) Gamboa (F.) Dávalos (M.) Flores Magón (R.) Villaurrutia (X.) Gorostiza (C.) Seki Sano Venganza de la gleba (la) Viejo (lo) Tierra y Libertad Verdugos y Víctimas Magaña (S.) Carballido (E.) Lavelli (J.) Ibsen (H.) Paz (O.) Arreola (J.J.) Soriano (J.) Carrington (L.) Mendoza (H.) Ibañez (J.L.) Gurrola (J.J.) Novo (S.) Garro (E.) Hernández (L. J.) Fuentes (C.) Vilalta (M.) Arguëlles (H.) Leñero (V.) Hija de Rappacini (la) Tuerto es rey (el) Todos los gatos son pardos albañiles (los) Pueblo rechazado Visita del ángel (la) Noche de Hernán Cortés (la) Villegas (O.) Urtusástegui (T.) González Dávila (J.) Castillo (J.) Liera (O.) Olmos (C.) Schmidhuber de la Mora (G.) Licona (A.) Rascón Banda (V.H.) Quitt (R.P.) Berman (S.) Atlántida Agua clara De la calle Aquí, no pasa nada Civilización Jinete de la divina providencia (el) Cucara y Macara Juegos fatuos héroes inútiles (los) ¡Guau, vida de perros ! Máquina fiera del Ajusco (la) Contrabando Playa azul Entre Pancho Villa y una mujer desnuda Molière Feliz nuevo siglo doktor Freud Bodas de sangre Franco (E.L.) Moncada (L.M.) Escalante (X.) Norzagaray (A.) Olguín (D.) Chabaud (J.) Salcedo (H.) Gutiérrez Ortiz Monasterio (L.E.) Chías (E.) Phèdre et autres grecques Passage Azar (H.) La Cruz (M. de) Luna (M.) Rodríguez (J.) Tavira (L. de) Margules (L.) Rose aux deux parfums Divines Paroles Chuchó el roto Donna Giovanni Mancera (A.L.) Luna (A.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-mexique>